Tine Germ

Ikonografija živalskih emblemov v *Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*

Univerza *v Ljubljani*
Filozofska fakulteta



Ikonografija živalskih emblemov v *Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*

Avtor: *Tine Germ*
Recenzenta: *Marina Vicelja Matijašić, Luka Vidmar*
Lektor: *Rok Janežič*
Oblikovanje in prelom: *Nana Martinčič*

Založila: Založba Univerze v Ljubljani
Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani
Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Ljubljana, 2024
1. izdaja, prvi natis
Tisk: Birografika Bori, d. o. o.
Naklada: 200 izvodov
Cena: 26,90 €

Knjiga je izšla v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnost in umetnost Srednje Evrope in Jadrana* (št. P6-0199), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.
Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije v okviru Javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij.



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

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na https://e-knjige.ff.uni-lj.si/
DOI: 10.4312/9789612972448

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=179598595
ISBN ?978-961-297-245-5

E-knjiga
COBISS.SI-ID=179563779
ISBN 978-961-297-244-8 (PDF)

KAZALO

Uvod **9**

1 *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* **11**

1.1 Neprecenljiva rokopisna knjiga in slovenska umetnostna zgodovina 11

1.2 Ljubljanska plemiška družba sv. Dizma. 13

1.3 Nastajanje spominske knjige, zasnova in slikarski okras 18

1.4 Provenienca in današnje stanje rokopisa 26

1.5 Zgledi in vplivi 29

1.6 Uvodna poglavja spominske knjige, tipologija vpisnih strani in struktura emblemov. 41

2 Živali v emblematiki in njihova vloga v miniaturah *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* **55**

2.1 Živali v emblematiki – poglavitni viri in preplet tradicij 55

2.1.1 Emblemi in renesančno naravoslovje 60

2.1.2 Emblemske knjige in tradicija ezopovskih basni 74

2.1.3 Živali v heraldiki in emblemskih knjigah 79

2.2 Pojavnost, vloga in pomen živali v emblemih Zedinjenih akademikov. 89

3 Ikonografska analiza živalskih motivov v *Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* **99**

3.1 Vpisna stran Janeza Pavla pl. Qualize (TM, fol. 45r) 99

3.2 Vpisna stran Pavla Valerija pl. Schwizna (TM, fol. 71r) 103

3.3 Vpisna stran Janeza Štefana Florjančiča pl. Grienfelda (TM, fol. 73r). 105

3.4 Vpisna stran Lovrenca Wollwiza pl. Wallersberga (TM, fol. 113r) 109

3.5 Vpisna stran Janeza Jožefa pl. Wallensperga (TM, fol. 119r) 113

3.6 Vpisna stran Janeza Jurija pl. Werthenthala (TM, fol. 123r). 115

3.7 Vpisna stran Andreja Danijela grofa Barba (TM, fol. 145r) 117

3.8 Vpisna stran Janeza Erazma barona Engelshausa (TM, fol. 147r) 121

3.9 Vpisna stran Friderika Hofstetterja (TM, fol. 157r) 125

3.10 Vpisna stran Franca Mihaela pl. Erberga (TM, fol. 161r) 127

3.11 Vpisna stran Adama Antona Sigfrida grofa Auersperga (TM, fol. 169r) 131
3.12 Vpisna stran Janeza Jakoba Schillinga (TM, fol. 191r) 133
3.13 Vpisna stran Sigfrida Bonaventure pl. Werthenthala (TM, fol. 208r) 135
3.14 Vpisna stran Janeza Jožefa Antona barona Posarellija (TM, fol. 213r) 141
3.15 Vpisna stran Janeza Jožefa barona Ottheima (TM, fol. 217r) 143
3.16 Vpisna stran Lovrenca Danijela pl. Wollwiza (TM, fol. 223r) 147
3.17 Vpisna stran Franca Antona barona Wolkensperga (TM, fol. 229r) 149
3.18 Vpisna stran Mihaela Jožefa pl. Wallensperga (TM, fol. 234r) 151
3.19 Vpisna stran Jurija Ludvika grofa Lichtenberga (TM, fol. 238r) 153
3.20 Vpisna stran Sigmunda Jožefa pl. Coppinija (TM, fol. 244r) 155
3.21 Vpisna stran Janeza Antona Vermattija pl. Vermersfelda (TM, fol. 246r) 159
3.22 Vpisna stran Andreja Evzebija barona Gallenfelsa (TM, fol. 255r) 161
3.23 Vpisna stran Antona Gotharda barona Erberga (TM, fol. 261r) 163
3.24 Vpisna stran Lovrenca Krištofa barona Flachenfelda (TM, fol. 265r) 165
3.2 Vpisna stran Janeza Benjamina barona Erberga (TM, fol. 264r) 169
3.26 Vpisna stran Franca Karla pl. Hohenwarta (TM, fol. 268r) 171
3.27 Vpisna stran Krištofa barona Ottheima (TM, fol. 270r) 173
3.28 Vpisna stran Franca Antona barona Moscona (TM, fol. 272r) 175
3.29 Vpisna stran Marka Ferdinanda grofa Lichtenberga (TM, fol. 287r) 179
3.30 Vpisna stran Karla Jožefa barona Valvasorja (TM, fol. 294r) 183
3.31 Vpisna stran Karla Jožefa barona Flödniga (TM, fol. 296r) 185
3.32 Vpisna stran Leopolda Ludvika pl. Hohenwarta (TM, fol. 298r) 189
3.33 Vpisna stran Volfa Engelberta Ignaca grofa Auersperga (TM, fol. 306r) 193
3.34 Vpisna stran Jošta Vajkarda Antona grofa Barba (TM, fol. 308r) 195
3.35 Vpisna stran Antona Tadeja Janeza Nepomuka barona Tauffererja (TM, fol. 327r) 199
3.36 Vpisna stran Ferdinanda barona Apfaltrerja (TM, fol. 337r) 203
3.37 Vpisna stran Pavla Alojzija grofa Auersperga (TM, fol. 347r) 207
3.38 Vpisna stran Franca Adama grofa Lamberga (TM, fol. 349r) 209
3.39 Vpisna stran Janeza Tomaža pl. Garzarollija (TM, fol. 355r) 213
3.40 Vpisna stran Karla grofa Auersperga (TM, fol. 359r) 217
3.41 Vpisna stran Franca Rudolfa barona Wolkensperga (TM, fol. 369r) 221

Povzetek **223**

Summary **227**

Bibliografija **231**

Pojasnila o načinu zapisa osebnih imen in plemiških naslovov članov Dizmove družbe, navajanju virov in slikovnega gradiva ter avtorske pravice za slikovno gradivo **245**

Seznam okrajšav in kratic pogosto navedenih del in nahajališč **247**

Imensko kazalo **249**

Vel minima impatiens labis.



Der unbemakelte.

Zahvale

Zahvaljujem se Arhivu Republike Slovenije za dovoljenje za objavo miniatur iz rokopisa Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma. Še posebej se zahvaljujem direktorju arhiva dr. Andreju Naredu za prijazno pomoč pri dostopanju do gradiva in izkazano zanimanje za knjigo.

Vodji Centra za restavriranje in konserviranje arhivskega gradiva v Arhivu Republike Slovenije Luciji Planinc hvala za dragocene podatke o zadnjih konservatorskih posegih, ki so bili opravljeni na Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma.

Semeniški knjižnici v Ljubljani se zahvaljujem za dovoljenje za objavo emblemskih osnutkov iz rokopisne Konceptne knjige Janeza Gregorja Dolničarja, za pomoč pri delu pa še posebej hvala vodji knjižnice Mateji Demšar.

Uvod

Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma ima v naši umetnostni dediščini posebno mesto, saj je najbogatejši iluminirani baročni rokopis na Slovenskem in obenem unikatna emblemska knjiga, ki se z bogastvom izvirnih, ročno slikanih emblemov uvršča med najzanimivejše spomenike evropske emblematike.[1] Pomen rokopisa za razumevanje kulture, umetnosti in intelektualne klime na Kranjskem v obdobju zgodnjega novega veka je neprecenljiv. *Dizmova kronika*, kot jo poenostavljeno imenujemo, pa ni samo zrcalo umetnostnih in duhovnih obzorij kranjskih izobražencev, temveč hkrati dragoceno pričevanje o njihovi vpetosti v evropski kulturni prostor.

Idejni zametki spominske knjige segajo v leto 1688, ko je bila ustanovljena *Academia Unitorum* ali *Adelichen und Gottseeligen Geselschafft der Vereinigten*, kakor se je poimenovalo ljubljansko akademsko združenje.[2] Ustanovitelji so se namreč odločili zasnovati spominsko knjigo, v kateri bodo predstavljeni akademiki in njihova dela kot trajen spomin in zgled prihodnjim rodovom. Od jeseni 1689, ko so nastali prvi vpisi z razkošnimi miniaturami, do leta 1801, ko so bili v knjigo vpisani zadnji člani, se je oblikovala prava galerija iluminiranih vpisnih listov z emblemi članov prve akademije na Kranjskem.

Čeprav gre za osrednji spomenik baročnega knjižnega slikarstva in pravo ikonografsko zakladnico, ostajata celovita raziskava kulturnega konteksta in poglobljena analiza iluminacij naloga, ki jo bo šele treba opraviti. Leta 2001 nas je razveselil faksimile spominske knjige, pospremljen s študijami priznanih strokovnjakov, s čimer je bil postavljen trden temelj za nadaljnje delo in spodbuda za iskanje odgovorov na številna vprašanja, ki so jih odprli objavljeni prispevki.[3] Emilijan Cevc je takrat izpostavil potrebo po nadaljnjih raziskavah in izrazil prepričanje, »*da bo 'prizorišče družbe sv. Dizma' odgrnilo še prenekatere zastore*« (Cevc, 2001, str. 79). Dobrih dvajset let po faksimilni izdaji je čas, da z novimi znanji in spoznanji opozorimo na dragoceni rokopis.

Študija, ki je rezultat večletnih raziskav, se osredotoča na ikonografsko interpretacijo emblemskih motivov, v katerih se kot nosilci alegoričnega sporočila pojavljajo živali. S proučevanjem emblemov skozi prizmo ikonografije živali odkriva pomene, ki so bili v starejših raziskavah pogosto v celoti prezrti, ter poskuša prvič opredeliti tudi neposredne literarne in likovne vire, iz katerih so naročniki črpali navdih za oblikovanje svojih emblemov. Hkrati osvetljuje nove okoliščine nastajanja *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*, opozarja na zglede za njeno idejno zasnovo ter z analizo zgodnjenovoveških emblemskih knjig jasno zariše njen evropski kontekst. Poglobljena obravnava emblemov ne prinaša samo svežih spoznanj o njihovi genezi in pomenski večplastnosti, temveč omogoča boljše razumevanje duhovnih horizontov naročnikov, njihovih nazorov in zanimanj.

1 Polni naslov rokopisne knjige, ki jo hrani Arhiv Republike Slovenije (AS 1073, Zbirka rokopisov, I/1), je zapisan v latinskem in nemškem jeziku: *Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum Das ist Schau Bühne der Gedächtnüß der Adelichen und Gottseeligen Geselschafft der Vereinigten zu stätts wehrenden Andenken eröffnet in der Uhralten Haubt Statt Laybach 1688.* V starejših zapisih se uporabljajo tudi poimenovanja *Matrikula bratovščine sv. Dizma*, *Knjiga Dizmove bratovščine* in *Dizmova kronika*. Ob izdaji faksimila in slovenskega prevoda je bila po premisleku sprejeta odločitev, da je najustreznejši sodobni prevod izvirnega naslova *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* (Cevc, 2001, str. 67). To poimenovanje se je skupaj z dobro ukoreninjeno različico *Dizmova kronika* prijelo tudi v novejši strokovni literaturi in postalo prevladujoča oblika zapisa. Ob prevladujočih dveh poimenovanjih avtor pričujoče študije v izogib monotonemu ponavljanju poseže tudi po drugih uveljavljenih različicah. Tako so poleg izvirnega naslova v latinščini in nemščini ter sodobnega slovenskega prevoda uporabljene tudi skrajšane oblike: *Theatrum memoriae* oziroma *Prizorišče spomina* ter opisne oznake (na primer spominska knjiga Dizmove družbe, spominska knjiga ljubljanskih akademikov, ljubljanska spominska knjiga).

2 Poimenovanje Ljubljanska plemiška družba sv. Dizma se je v strokovni literaturi uveljavilo, ker so si akademiki za svojega zavetnika izbrali sv. Dizma, ki je že v zgodnjem 18. stoletju vključen v ime združenja (glej poglavje *Ljubljanska plemiška družba sv. Dizma*).

3 Glej poglavje *Neprecenljiva rokopisna knjiga in slovenska umetnostna zgodovina.*

Kot vsako raziskovalno delo, ki poskuša najti odgovore na odprta vprašanja, tudi pričujoča knjiga obenem neizbežno odpira nove vidike in razmisleke. *Theatrum memoriae* ni prizorišče, v katerem bi lahko z enim samim pogledom zaobjeli, kaj šele dojeli vse, kar nam ponuja. Njegovi snovalci so bili razgledani in duhoviti ljudje, ki so računali z izobraženo publiko in verjeli, da so določena znanja samoumevna ali vsaj pričakovana. Sodobni gledalci smo (najbrž v nasprotju s predstavami učenih predhodnikov) pogosto v precejšnji zadregi, ko poskušamo razvozlati pomen podob in besed slikovitega teatra, v katerega smo povabljeni. Vendar zadrege in uganke nikakor ne zmanjšajo fascinacije ob prelistavanju tega edinstvenega rokopisa. Nasprotno, malo zadrege in prava mera radovednosti sta dobra spodbuda za nadaljnje raziskave, s katerimi bo »*prizorišče družbe sv. Dizma odgrnilo še prenekatere zastore*«.



Gledališki oder s poveličanjem Ljubljane in petimi simbolno pomenljivimi živalmi, detajl celostranske uvodne miniature Apoteoza Ljubljane, 1689, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 2r.

1 *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*

1.1 Neprecenljiva rokopisna knjiga in slovenska umetnostna zgodovina

Spominska knjiga prvih ljubljanskih akademikov je vzbudila pozornost med slovenskimi in tujimi eruditi še preden se je umetnostna zgodovina pri nas vzpostavila kot znanstvena disciplina. V tiskanih medijih je *Theatrum memoriae* prvič omenjen 30. junija 1817 v dunajskem *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst,* in sicer v kratki predstavitvi življenja in dela Janeza Gregorja Dolničarja, ki jo je objavil Joseph Hormayr (Joseph Freiherr von Hormayr), zgodovinar in dvorni historiograf cesarja Franca I.[4] Prvi nekoliko daljši strokovni prispevek o dragocenem rokopisu je predavanje Avgusta Dimitza, tajnika Historičnega društva za Kranjsko, ki je v tiskani obliki izšlo v *Mittheilungen des Historischen Vereins für Krain* leta 1862.[5] Dve leti pozneje je Peter Pavel Radics v *Blätter aus Krain* (tedenska priloga časopisa *Laibacher Zeitung*) v sedmih nadaljevanjih objavil precej obsežnejšo študijo o plemiški družbi sv. Dizma in njeni spominski knjigi – *Die Dismas-Brüder im XVII. und XVIII. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Culturgeschichte Krains*. Radics več pozornosti posveti tudi iluminacijam, razloži pomen naslovne ilustracije z apoteozo Ljubljane in pohvali delo najpomembnejšega iluminatorja Simona Tadeja Volbenka Grahovarja.[6] Radicsu sledi pravnik, ljubitelj umetnosti in zbiralec Anton Edvard Jožef Strahl, ki v kratkem pregledu razvoja kulture in umetnosti na Kranjskem omenja tudi *Dizmovo kroniko* in njene iluminacije (*Die Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderten*, 1884, str. 19).

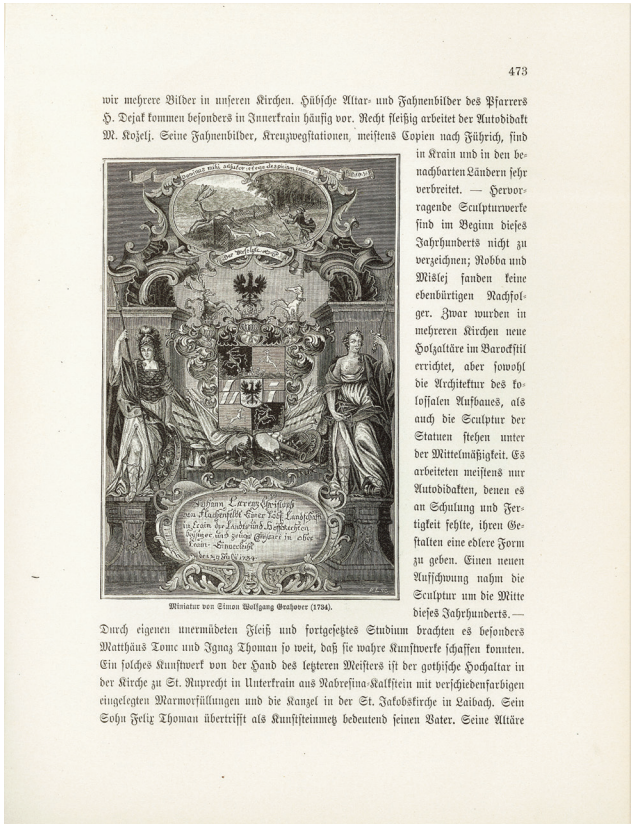
Še pred Dimitzem in Radicsom je o posameznih iluminacijah ljubljanske spominske knjige v povezavi z Grahovarjevim slikarskim delom pisal hrvaški zgodovinar in književnik Ivan Kukuljević Sakcinski v poglavju, ki ga v biografskem leksikonu umetnikov *Slovnik umjetnikah Jugoslavenskih* posveča Grahovarju (1858, str. 107–108). Kukuljević, ki je imel izrazit posluh za slikarstvo, izrecno pohvali Grahovarjevo mojstrstvo in mestoma poda osnovno ikonografsko razlago miniatur. Proti koncu 19. stoletja je *Theatrum memoriae* pritegnil pozornost slovaškega zgodovinarja Juliusa Wallnerja, ki je nekaj let služboval v Ljubljani in pisal za takratno muzejsko glasilo *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*. V njem je leta 1890 objavil prispevek o ljubljanskih slikarjih in kiparjih 17. in 18. stoletja *Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer in 17. und 18. Jahrh.*, v katerem omeni tudi Grahovarjeve miniature v knjigi plemiške družbe sv. Dizma (Wallner, 1890, str. 120, op. 14). Zgolj leto pozneje je bil objavljen zapis o ljubljanskem *Prizorišču spomina* v prestižni knjižni zbirki *Avstro-Ogrska monarhija v besedi in podobi* (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Kärnten und Krain*, 1891), s čimer je bila spominska knjiga kranjskih akademikov prvič predstavljena široki mednarodni javnosti. Janez Flis, eden od pionirjev slovenske umetnostne zgodovine, je za monumentalno knjižno zbirko prispeval oris zgodovine likovne umetnosti na Kranjskem. V pregledu novoveškega slikarstva z vidnim navdušenjem izpostavi prav iluminacije v *Dizmovi kroniki*, za katere

4 Hormayrjev zapis o Dolničarju je objavljen v časopisni rubriki Historische Tageserinnerungen für Österreicher: Johann Gregor Thalnitscher von Thalberg, *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, junij 1817, VIII/78, str. 318–319.

5 Dimitz je imel predavanje 9. januarja 1862, še isti mesec pa je bilo besedilo objavljeno v rubriki »*Monats–Versammlung*« v glasilu Historičnega društva za Kranjsko (Das Matrikel Buch der Dismas Confederation in Laibach, MHK, 1862, XVII/1, str. 4–6). O spominski knjigi Dizmove družbe leta 1825 piše baron Jožef Kalasanc Erberg v rokopisnem *Poskusu osnutka za literarno zgodovino Kranjske* (*Versuch eines Entwurfes zu einer Literatur-Geschichte für Krain*, Arhiv Republike Slovenije, Gra I., Dol, Fasc. 76). O njej poroča »iz prve roke«, saj je bila v tem času že v njegovi knjižnici v Dolu pri Ljubljani (Uršič, 1975, str. 42–43). Na Erbergov zapis se opira Vinko Klun v svojem prispevku k literarni zgodovini Kranjske, v katerem deveto poglavje posveti spominski knjigi Dizmove družbe (Beiträge zur Literatur Geschichte von Krain, MHK 1852, VII/4, str. 27–28).

6 *Blätter aus Krain*, VIII/8 (27. 2. 1864), str. 31–32; VIII/9 (5. 3. 1864), str. 34–36; VIII/10 (12. 3. 1864), str. 38–40; VIII/12 (26. 3. 1864), str. 46–47; VIII/13 (2. 4. 1864), str. 50–52; VIII/14 (9. 4. 1864), str. 54–55; VIII/15 (16. 4. 1864), str. 58–59.

piše, da so najlepše izmed vseh miniatur, kar se nam jih je ohranilo iz tega obdobja (Flis, 1891, str. 470). Kako pomembne so se mu zdele, po svoje priča dejstvo, da je odličnost kranjskega baročnega slikarstva ponazoril prav z eno od Grahovarjevih miniatur.[7]


473

wir mehrere Bilder in unseren Kirchen. Hübsche Altar- und Fahnenbilder des Pfarrers H. Dejak kommen besonders in Innerkrain häufig vor. Recht fleißig arbeitet der Autodidakt M. Koželj. Seine Fahnenbilder, Kreuzwegstationen, meistens Copien nach Führich, sind in Krain und in den benachbarten Ländern sehr verbreitet. — Hervorragende Sculpturwerke sind im Beginn dieses Jahrhunderts nicht zu verzeichnen; Robba und Mislej fanden keine ebenbürtigen Nachfolger. Zwar wurden in mehreren Kirchen neue Holzaltäre im Barockstil errichtet, aber sowohl die Architektur des kolossalen Aufbaues, als auch die Sculptur der Statuen stehen unter der Mittelmäßigkeit. Es arbeiteten meistens nur Autodidakten, denen es an Schulung und Fertigkeit fehlte, ihren Gestalten eine edlere Form zu geben. Einen neuen Aufschwung nahm die Sculptur um die Mitte dieses Jahrhunderts. — Durch eigenen unermüdeten Fleiß und fortgesetztes Studium brachten es besonders Matthäus Tome und Ignaz Thoman so weit, daß sie wahre Kunstwerke schaffen konnten. Ein solches Kunstwerk von der Hand des letzteren Meisters ist der gothische Hochaltar in der Kirche zu St. Ruprecht in Unterkrain aus Nabresina-Kalkstein mit verschiedenfarbigen eingelegten Marmorfüllungen und die Kanzel in der St. Jakobskirche in Laibach. Sein Sohn Felix Thoman übertrifft als Kunststeinmetz bedeutend seinen Vater. Seine Altäre

Miniatur von Simon Wolfgang Gruhover (1734).

Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Lovrenca Krištofa barona Flachenfelda, 1734, objavljeno v zbirki: Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Dunaj 1886–1902, zvezek Kärnten und Krain (1891), str. 473.

Pričakovali bi, da bo *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* po vzneseni predstavitvi izpod peresa uglednega umetnostnozgodovinskega erudita deležna bolj poglobljenega zanimanja stroke, zlasti v okoliščinah uveljavljanja slovenske umetnostne zgodovine kot znanstvene in akademske discipline. Z vzpostavitvijo stolice za umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti leta 1919 ustanovljene Univerze v Ljubljani, ustanovitvijo Umetnostnozgodovinskega društva leta 1921 in sočasnim začetkom izdajanja *Zbornika za umetnostno zgodovino* kot prve strokovne revije je že med svetovnima vojnama prišlo do intenzivnega raziskovanja slovenske umetnosti, po drugi svetovni vojni pa so nove generacije zavzeto nadaljevale z delom v začrtani smeri. Toda zdi se, da je ob vélikih spomenikih baročnega tabelnega in stenskega slikarstva za knjižno iluminacijo nekako zmanjkalo časa, tako da so bile miniature v *Dizmovi kroniki* prve znanstvene obravnave deležne šele leta 1970, ko se je naloge lotila Polonca Vrhunc. Njen članek je resda posvečen slikarskemu opusu Simona Tadeja Volbenka Grahovarja, a ker je jedro mojstrovega ohranjenega opusa prav poslikava spominske knjige Dizmove družbe, avtorica na kratko predstavi celoten rokopis (Vrhunc, 1970, str. 107–132). Vrhunčeva uvodoma navede prve strokovne zapise o spominski knjigi, oriše okoliščine nastanka in spregovori o njenem pomenu. Temu sledita pregled iluminiranih folijev ter njihova kronološka in slogovna razdelitev v štiri velike sklope. Osrednji del študije je namenjen izbranim miniaturam, ki jih je podpisal Grahovar, ob formalni analizi iluminiranih strani pa avtorica ponudi kratko ikonografsko razlago.[8] Prispevek Polonce Vrhunc, ki v metodološkem pogledu pomeni pravi preboj in kar kliče po nadaljevanju raziskav, je ostal brez pričakovanega odziva. Edini poskus celovitejše obravnave *ljubljanske spominske knjige* je diplomska naloga *Theatrum memoriae nobilis ac almae societatis unitorum: spominska knjiga Dizmove bratovščine*, ki jo je leta 1995 na oddelku za umetnostno zgodovino Univerze v Ljubljani pripravila Neli Grafenauer (mentor Milček Komelj). Korekten prikaz znanih dejstev in opis spomenika temeljita predvsem na članku Polonce Vrhunc in starejših omembah, vidnejših novih spoznanj pa delo ne prinaša.

Tektonski premik v raziskavah *Dizmove kronike* zaznamuje leto 2001, ko je izšel faksimile *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*, pospremljen s komentiranim integralnim prevodom besedila v slovenščino in študijami priznanih slovenskih

7 Čeprav je bila zbirka za tisti čas bogato ilustrirana, je bilo število ilustracij za posamezna poglavja zelo omejeno. Tako pregled kranjske umetnosti novega veka ilustrira vsega pet slik, med katerimi je tudi Grahovarjeva miniatura iz *Dizmove kronike*, reproducirana na strani 473.

8 Res je sicer, da avtorica prve iluminirane strani *Dizmove kronike* zmotno datira že v leto 1688 in da je tako v kronologiji izdelave vpisnih strani kot v njihovi ikonografski razlagi nekaj zdrsov, vendar to ne zmanjšuje vrednosti njenega dela.

strokovnjakov Jožeta Kastelica, Emilijana Cevca, Nataše Golob in Marijana Smolika.[9] Raziskave, izdane v študijskem zvezku hkrati s faksimilno izdajo spominske knjige, so osvetlile mnoge docela neznane vidike, prinesle sveža spoznanja in odprle nova vprašanja. Jože Kastelic v uvodnem poglavju *Ljubljanska plemiška družba sv. Dizma v času in prostoru* na kratko oriše zgodovinske okoliščine poznega 17. in zgodnjega 18. stoletja na Kranjskem, poudari pomen Ljubljane kot kulturno-umetnostnega središča in izpostavi plemiško družbo sv. Dizma v vlogi predhodnice Akademije Operozov. Kasteličev katalog iluminiranih vpisnih listov: *Emblemi v ikonografskem ogledalu*, v katerem so na kratko predstavljene vpisne strani članov in njihovi emblemi, pomeni precej pomembnejši prispevek, čeprav kataloške enote povečini ne presegajo ravni osnovnega ikonografskega opisa. Nataša Golob se v poglavju *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma. Kodikološke ugotovitve* posveti kodikološki analizi, ki je pomembna tudi za razumevanje nastajanja rokopisne knjige. Najceloviteje se rokopisa loti Emilijan Cevc, ki v študiji *Iluminirani kodeks ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* obravnava tako slogovne kot ikonografske vidike rokopisa, oriše njegovo genezo in začrta umetnostni kontekst ilustracij. V smislu vpetosti v evropski prostor omeni tudi razvoj renesančne in baročne emblematike, a se zadovolji z ugotovitvijo, da je na embleme *Dizmove kronike* vplivala zrela oblika emblemov, ne da bi poskušal iskati primerjave ali morebitne zglede. Marijan Smolik v dokumentarnem dodatku *Pregled članstva ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* poda pregled znanih biografskih podatkov o članih družbe sv. Dizma in ključnih dejstev o nastanku spominske knjige. Vsi prispevki so bili v želji po predstavitvi spomenika mednarodni javnosti v celoti prevedeni v angleški in nemški jezik.

Navdušenje, ki je z objavami v dnevnem časopisju tudi v širši javnosti pospremilo faksimilno izdajo s prevodom in večjezičnimi spremnimi študijami, je obetalo, da bodo v kratkem sledile nove raziskave. Žal se to ni zgodilo – zdi se, da sta razkošno vezana študijska zvezka skupaj s faksimilom marsikje obtičala na polici ali v varno zaklenjeni vitrini. Morda se je večini umetnostnih zgodovinarjev zdelo, da so vse bistvene stvari povedane, krajše predstavitve in omembe v različnih kontekstih so pretežno informativne narave in ne prinašajo novih spoznanj o iluminacijah v *Dizmovi kroniki*. Izjemo predstavlja nekaj ikonografsko zastavljenih študij, ki se posvečajo vsebini emblemov, iskanju primerjav v evropski emblematiki ter opredelitvi zgledov za idejno zasnovo *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*.[10]

1.2 Ljubljanska plemiška družba sv. Dizma

Preden spregovorimo o združenju ljubljanskih intelektualcev, ki so se po vzoru italijanskih kolegov odločili ustanoviti prvo akademijo na Kranjskem, je dobro razjasniti nekaj zadreg, ki se v literaturi pojavljajo v zvezi z njenim poimenovanjem. Toliko bolj, ker so lahko nekatera od njih zavajajoča ter ustvarjajo napačno

9 Faksimile, ki ga je leta 2001 izdala Fundacija Janeza Vajkarda Valvasorja, spremljata študijska zvezka, ki ju je uredil Lojze Gostiša, vodja projekta faksimilne izdaje. V prvem zvezku (*Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801*, I) so transkripcija in prevod celotnega besedila spominske knjige ter gradiva, ki so neposredno povezana z njenim nastankom in delovanjem plemiške družbe: Dolničarjeva rokopisna knjiga z življenjepisi članov Dizmove družbe in idejnimi osnutki emblemov (t. i. *Konceptna knjiga*), zapisniki družbinih sej (t. i. *Protokol*) in knjižica ljubljanske plemiške družbe (*Disma-Philogia*). *Konceptna knjiga* (*Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum…*, Semeniška knjižnica v Ljubljani, rkp. 6) je predstavljena s transkripcijo, prevodom besedila in slikami izbranih strani. *Protokol* (*Protocollum Almae ac Nobilissimae Societatis Unitorum*, Nadškofijski arhiv v Ljubljani, KAL, fasc. 229/2) je objavljen v obliki transkripcije zapisnikov sej in praznovanj Dizmove družbe s povzetki v slovenščini in slikami izbranih strani. *Disma-Philogia* (ohranjena v dveh izdajah [Janez Jurij Mayr, Ljubljana 1708 in ok. 1722–1723]) je zastopana s slikami in prevodom izbranih strani. Prevod in uvodna pojasnila k besedilom je oskrbel France Baraga. Naštetim gradivom je dodan seznam članov ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma leta 1801, ki se je ohranil v dolskem arhivu in ga danes hrani Arhiv Republike Slovenije (AS 730, Gospostvo Dol, fasc. 127). Uvodno pojasnilo je izpod peresa Marijana Smolika. Transkripcijo besedila *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* sta pripravila Angel Kralj in France Baraga, prevod nemškega besedila Tone Janko in F. Baraga, prevod latinskih delov pa Kajetan Gantar ob sodelovanju F. Barage. V drugem zvezku (*Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801*, II) najdemo spremne študije zgoraj navedenih avtorjev, ikonografski katalog in pregled članstva Dizmove družbe. Navedki iz prvega zvezka so v besedilu okrajšani kot *Spominska knjiga I* z navedbo strani, medtem ko citati iz spremnih študij, objavljenih v drugem zvezku, sledijo uveljavljenemu načinu navajanja strokovne literature.

10 Glej bibliografijo: Germ, 2009, 2011, 2017, 2020, 2021, 2022.

predstavo o naravi in delovanju združenja. Številne različice imena prve ljubljanske akademije izhajajo predvsem iz slovenjenja izvirnega poimenovanja, ki je v dokumentih družbe zapisano v latinščini in nemščini, ter iz dejstva, da so že ustanovitelji uporabljali različna poimenovanja. Tako se v spominski knjigi z napisom na naslovni miniaturi Apoteoza Ljubljane (TM, fol. 2r)[11] člani imenujejo *Academici Uniti* (Zedinjeni akademiki),[12] na naslovnem listu (TM, fol. 3r) pa je družba poimenovana *Societas Unitorum* (Družba Zedinjenih) ali natančneje: *Nobilis ac Alma Societas Unitorum* (Žlahtna in blagorodna družba Zedinjenih). Nemško poimenovanje, izpisano na isti strani, ni povsem enako latinskemu, ampak vnaša nov poudarek: *Adeliche und Gottseelige Geselschafft der Vereinigten* (Plemenita in pobožna družba Zedinjenih). Slednje se v nespremenjeni obliki[13] pojavlja tudi v poznejših dokumentih, medtem ko se *Societas Unitorum* polagoma umakne pogosteje rabljenemu imenu *Academia Unitorum*. Pri tem najbrž ne gre za naključje, ampak za naslonitev na uveljavljeno italijansko tradicijo akademij, kar se kaže tudi v dokumentih, povezanih z delovanjem združenja, in v raznih zapisih o njem. To se očitneje izrazi kmalu po ustanovitvi Akademije Delavnih (*Academia Operosorum*) leta 1693, ki so ji v začetku 18. stoletja sledile še druge akademije in združenja.[14] Zedinjeni akademiki (mnogi med njimi so pozneje postali tudi člani Akademije Delavnih) za svoje združenje v drugi polovici 90. let 17. stoletja pogosteje uporabljajo ime *Academia Unitorum*, ki se v 18. stoletju uveljavi kot prevladujoča oblika poimenovanja.[15]

Ker so si ljubljanski akademiki za zaščitnika izbrali sv. Dizma in se ime združenja že v zgodnjih zapisih tesno povezuje s svetniškim zavetnikom,[16] se je v strokovni literaturi uveljavilo tudi poimenovanje Plemiška družba sv. Dizma oziroma Ljubljanska plemiška družba sv. Dizma, kar je v zadnjih dveh desetletjih obveljalo kot standardno poimenovanje. V strokovni literaturi se pogosto uporabljajo tudi okrajšane različice Družba sv. Dizma, Dizmova družba in Bratovščina sv. Dizma, pri čemer je zadnja zavajajoča, saj ne gre za bratovščino, ampak za laično družbo. Na to pomembno dejstvo opozarjajo različni pisci, ki pa se imenu kljub temu ne odpovedo in s tem nehote upravičujejo njegovo uporabo.[17] Ker je raba imena Bratovščina sv. Dizma nekoliko zastarela, predvsem pa zavajajoča, se ji velja vsaj v znanstvenih in strokovnih besedilih dosledno izogibati.[18]

11 Vse navedbe folijev sledijo številčenju, ki ga je opravila Nataša Golob in je uporabljeno tako v transkripciji izvirnika kot v študijah, ki spremljajo faksimilno izdajo spominske knjige. Pri navajanju folijev je za *Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum* uporabljena kratica TM.

12 V slovenski strokovni literaturi se pogosteje uporablja prevod Združeni akademiki in Akademija Združenih. Oba prevoda sta ustrezna in ju lahko uporabljamo kot pomensko enakovredni različici. Vendar se zdi v kontekstu duhà in načel akademskega združenja, ki poudarjajo ne samo združenost, ampak zedinjenost članov (kar je vidno tudi na simbolni ravni z emblemom akademije – šestindvajset src, zedinjenih v eno samo veliko srce), poimenovanje Akademija Zedinjenih ustreznejši izbor. V prid takšni odločitvi govori nemško ime družbe, za katero so akademiki izbrali besedo »*vereinigten*«, ki ima prav tako poudarjeno noto zedinjenosti. Isti poudarek je izražen tudi v latinskem poimenovanju.

13 V manj formalnih primerih, na primer v zapisnikih sestankov družbe, je ime največkrat skrajšano v »plemiška družba« (»adeliche Geselschafft«).

14 Za prve akademije na Kranjskem glej: Vidmar, 2013, str. 18; Vidmar 2023; Lavrič, 2003, str. 32.

15 Treba je poudariti, da to velja za zapis imena v latinščini kot jeziku, ki ima v primerjavi z drugimi poseben položaj jezika izobražencev in privzdignjene govorice. V nemščini se v zapisih še naprej ohranja besedna zveza plemiška družba.

16 Tako, na primer, nemški naslov rokopisa z zapisniki sestankov in praznovanj družbe: *Prothocoll der Verainigten unter Anrueffung deß Heiligen Dismae…* (*Protocollum*, Nadškofijski arhiv, Ljubljana, KAL fasc. 229/2, 2r; glej tudi transkripcijo in prevod, *Spominska knjiga I*, str. 295–308). V programski knjižici združenja (*Disma-Philogia*) se svetniški zavetnik pojavi tudi kot del imena v statutu družbe: *Der Vereinigt Adelichen und Gottseeligen Geselschafft S. Dismae*. *Disma-Philogia* je bila prvič natisnjena leta 1708 ter drugič v nekoliko spremenjeni in dopolnjeni obliki v letih 1722–1723, čeprav ima tudi druga izdaja na naslovnici leto 1708. Datacija druge izdaje temelji na dejstvu, da je seznam članov družbe bistveno daljši in kot zadnjega navaja Lovrenca Danijela Wollwiza, ki je bil v družbo sprejet leta 1722. Danes so znani trije izvodi: dva sta v Narodnem muzeju Slovenije (sign. 5364 in 12791), tretjega hrani NUK (sign. 20286). V katalogu COBIB se pojavlja napačen podatek, da sta obe izdaji iz leta 1708.

17 Izraz bratovščina brez zadržkov uporabljajo predvsem zgodnji pisci, ki *Dizmovo kroniko* omenjajo v 19. stoletju. Med sodobnimi je pogost predvsem pri Francetu Dolinarju, ki pa opozarja, da v resnici ne gre za bratovščino (Dolinar, 1994, str. 35–36).

18 Ob omenjenih zadregah s poimenovanjem prve akademije na Kranjskem se v literaturi vztrajno pojavlja še težava z zapisom velikih začetnic v imenu, saj si avtorji besedil oziroma lektorji glede tega niso edini. Tako najdemo ime »Akademija Zedinjenih oziroma Združenih« tudi v različici »Akademija zedinjenih oziroma združenih« (enako se v imenu »Žlahtna in blagorodna družba Zedinjenih oziroma Združenih« besedo »zedinjeni« oziroma »združeni« piše z malo začetnico). Z jezikovnega vidika je raba male začetnice legitimna, z

O nastanku prve kranjske akademije, njenem ustroju, načelih, delu in ciljih najneposredneje govorijo zapisi, povezani z njeno ustanovitvijo in delovanjem. Poleg spominske knjige, ki je najobsežnejši primarni vir, so pomembni še zapisi družbenih sej in praznovanj (*Protocollum*) za čas 1688–1737,[19] knjižica s statutom družbe in popisom njenih članov (*Dizma-Philogia*) ter Dolničarjeva *Konceptna knjiga*.[20] Nanje se opirajo tudi pisci, ki so o Akademiji Zedinjenih pisali bodisi v povezavi z *Dizmovo kroniko* bodisi v drugem kontekstu. Pregled ključnih dejstev in oceno vloge Akademije Zedinjenih najdemo v zapisih Franceta Dolinarja (1994, str. 35–40), Marijana Smolika (2001, str. 263–266) in Ane Lavrič (2003, str. 27–30). V kontekstu pričujoče študije je dovolj povzeti bistvene zgodovinske podatke ter izpostaviti nezadostno raziskane ali spregledane vidike, ki so pomembni za razumevanje geneze in koncepta spominske knjige Zedinjenih akademikov.

Theatrum memoriae ima letnico ustanovitve akademskega združenja (1688) v različnih kontekstih zapisano kar štirikrat: v spodnjem delu uvodne miniature z apoteozo Ljubljane, na naslovnem listu, v naslovu Dolničarjevega predgovora in v življenjepisu ustanovitelja družbe Volfa Sigmunda Künpacha (TM, foll. 2r, 3r, 5r, 12v). *Protokol* v zapisu o ustanovnem sestanku navaja tudi natančen datum: 5. maj 1688 (PR, fol. 5r). Iz njega izvemo, da je devet plemenitih gospodov na čelu z upravnikom idrijskega rudnika živega srebra, Volfom Sigmundom Künpachom, ob prijateljskem srečanju v Ljubljani sprejelo odločitev o ustanovitvi plemiške družbe sv. Dizma. Na naslednjem sestanku, 3. junija 1688, je bila družba dejansko ustanovljena in izbrano njeno vodstvo: Volfa Sigmunda Künpacha so imenovali za predstojnika, Franca Jakoba Erberga za njegovega namestnika in Janeza Gregorja Dolničarja za tajnika družbe. Z vidika naše študije je posebej zanimivo, da so že takoj ob ustanovitvi sprejeli odločitev o spominski knjigi plemiške družbe: predstojnik in njegov namestnik sta se ponudila, da bosta iz lastnih sredstev priskrbela primerno izdelano knjigo, v kateri bo zapisan statut družbe in kamor se bodo vpisovali njeni člani.[21] Pomenljiv je tudi podatek, da so o knjigi od vsega začetka razmišljali velikopotezno, saj je omenjen velik format (folio), platnice pa naj bi bile vezane v žamet in okrepljene s kovinskimi vogalniki (PR, fol. 6r). V predstavitveni knjižici Dizmove družbe iz leta 1708 je kot začetek delovanja družbe naveden 5. maj 1688, saj so se člani očitno odločili, da je s simbolnega vidika to trenutek, ko se je rodilo združenje kranjskih akademikov (DP, fol. 6v). Na sestanku akademskega združenja 15. aprila 1689 je bilo sklenjeno, da naj bo število članov omejeno na 26, kot je zapisano tudi v akademskih pravilih v uvodnem delu knjige (člen 2, TM, fol. 8r). Hkrati so ustanovniki izrecno poudarili, da vsak član ob sprejemu v družbo svojo vpisno stran v spominski knjigi opremi z grbom in simbolno sličico (kot je zapisano tudi v akademskih pravilih, člen 9, TM, fol. 9r). Dodatno so opredelili zahtevo, naj

vsebinskega vidika, ki upošteva zgodovinski kontekst in takratno razumevanje akademskih imen, pa je ustreznejša raba velike začetnice. Pridevnik »zedinjen« je namreč v poimenovanju akademije nosilec alegoričnega pomena in s tem bistven element imena, ki so ga akademiki izbrali s premislekom o njegovi sporočilni vrednosti in funkciji. Zapis imena z malo začetnico bi pomenil izgubo alegorične vsebine, redukcijo na osnovno pomensko raven, kar je v nasprotju z namenom ustanoviteljev, ki so želeli (skladno z uveljavljeno prakso renesančnih akademij) z imenom ob osnovnem poudariti predvsem preneseni pomen besede. To je razvidno iz uveljavljene tradicije izbire imen italijanskih akademij, po kateri so se kranjski akademiki neposredno zgledovali. Imena italijanskih akademskih združenj so dosledno pisana z veliko začetnico (na primer *Accademia dei Gelati*, *Accademia degli Insensati*, *Accademia degli Uniti*). Enako velja za izpeljave *Accademici Gelati*, *Accademici Insensati*, *Accademici Uniti* itd. Poudarjanje prenesenega pomena, ki je bil za člane bistven, je vidno v dosledni rabi velike začetnice tudi pri zapisu imena v latinskem jeziku (na primer *Academia Gelatorum*, *Academia Unitorum*), čeprav bi bila s slovničnega vidika v latinščini bolj na mestu mala začetnica. Upoštevajoč zgodovinski kontekst poimenovanja akademij, je velika začetnica najustreznejši izbor tudi pri prevodih izvirnih imen v slovenski jezik.

19 *Protokol* tudi za omenjeno obdobje ni v celoti ohranjen, saj posamezni listi manjkajo. Glej: *Spominska knjiga I*, str. 293–308.

20 *Konceptna knjiga* je v strokovni literaturi uveljavljeno poimenovanje za Dolničarjev rokopisni zvezek, nekakšno »delovno idejno različico« spominske knjige Zedinjenih akademikov, ki poleg uvodnega dela vsebuje predvsem osnutke življenjepisov in kratke zapise ključnih biografskih podatkov članov plemiške družbe. Za razumevanje ikonografije in geneze emblemov je ključno, da rokopis vsebuje tudi idejne zasnutke emblemov članov – skice emblemskih sličic, spremljajoča gesla in akademska članska imena. *Konceptna knjiga* je verjetno nastala v letih 1688–1719. Rokopis, ki ima identičen naslov kot sama spominska knjiga, hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani (rkp. 6). Za natančnejšo predstavitev glej uvodno pojasnilo Franceta Barage (*Spominska knjiga I*, str. 235–236).

21 Podatek, da sta Künpach in Erberg oskrbela spominsko knjigo za Dizmovo družbo, navaja tudi Dolničar v Künpachovem življenjepisu (TM, fol. 12v).

se simbolna sličica vsakega člana nanaša na emblem Akademije Zedinjenih, to je srce, sestavljeno iz 26 manjših src, opremljeno z napisom *Concordiae fructus* (PR, fol. 6v).

Academia Unitorum je hitro vzbudila pozornost in med kranjskimi izobraženci pridobila tolikšen ugled, da so akademiki leta 1699 sprejeli sklep o povečanju števila članov na 51 (PR, fol. 9v). Sklep je bil leta 1708 dodatno potrjen v prenovljenem statutu družbe, objavljenem v predstavitveni knjižici *Disma-Philogia*.[22] K zanimanju za članstvo je nedvomno prispevalo stališče, da plemiški stan ni obvezni pogoj za sprejem v akademsko združenje, ampak da so lahko člani izobraženci, ki so doštudirali na kateri od evropskih univerz, ter nosilci pomembnih služb v takratni vojvodini Kranjski. Zaslužni kandidati neplemiškega rodu so z vstopom v Dizmovo družbo dobili pravico do akademskega grba, ki so ga namesto plemiškega dali naslikati v spominsko knjigo. Iz zapisnikov sej izvemo, da je bilo kljub povečanemu številu članstva kandidatov več, kot so jih bili pripravljeni sprejeti. Tako je moral Karel Jožef Wisenthal, ki je leta 1714 skupaj s tremi drugimi kandidati zaprosil za članstvo (PR, fol. 15v), počakati dobri dve leti, da se je sprostilo mesto in je lahko ponovno (tokrat uspešno) zaprosil za sprejem. Pritisk kandidatov se je v nadaljnjih letih stopnjeval; tako v zapisniku seje 22. marca 1718 beremo, da nadštevilčnih članov (*pro supernumerario*) družba ne sprejema, razen če se kdo javi za tajnika družbe (PR, fol. 16v). Leto pozneje so člani predlagali celo ukrep, ki ni bil v soglasju z ustanovnimi načeli, namreč da naj se pri izbiri kandidatov kot prednost upošteva plemiški stan. Izmed treh kandidatov za eno prosto mesto so leta 1719 dejansko izbrali grofa Janeza Adama Raspa (PR, fol. 18v). Predlog pa očitno ni zares zaživel, saj so že ob naslednjem zapolnjevanju treh izpraznjenih mest leta 1721 sprejeli dva plemiča (barona Janeza Sigfrida Apfaltrerja in barona Janeza Jožefa Antona Posarellija) ter sodnega pisarja Janeza Krstnika Prešerna, ki ni bil plemiškega stanu, medtem ko je moral baron Janez Jožef Ottheim počakati, dokler se ni sprostilo naslednje mesto (PR, fol. 21r). Člane so v spominsko knjigo redno vpisovali do leta 1765, potem postane vpisovanje v knjigo neredno, v letih 1776–1799 pa ni bil vpisan noben član (*Spominska knjiga I*, str. 329). V letih 1800–1801 so nastali zadnji trije vpisi, čeprav je bila družba tudi v tem času polnoštevilna in več kot 40 članov ni bilo vpisanih. To dokazuje seznam članov Dizmove družbe iz leta 1801, ki se je nahajal v arhivu Jožefa Kalasanca Erberga v Dolu pri Ljubljani in ga danes hrani Arhiv Republike Slovenije (AS 730, Gospostvo Dol, fasc. 127).[23]

O organiziranem delovanju Zedinjenih akademikov vemo razmeroma malo: znana so akademska pravila – *Leges Academiae Unitorum* –, zapisana na uvodnih straneh spominske knjige (TM, foll. 8r–10r),[24] ter statut (*Gefaß Der Vereinigt Adelichen und Gottseeligen Geselschafft S. Dismae*), natisnjen v predstavitveni knjižici (DP, str. 17–23).[25] Nekaj podatkov lahko najdemo v zapisnikih sej in praznovanj (PR, foll. 2r–31v), a so ti skromni ter se praviloma nanašajo na sprejemanje novih članov in načrtovanje kapele sv. Dizma. Če bi sodili zgolj po tem, bi lahko rekli, da je bil poglavitni cilj plemiške družbe skrb za dušni blagor članov in

22 Hkrati so spremenili skupni simbol družbe, ki naj ima poslej 51 src, povezanih v veliko srce (DP, fol. 7r). Glej tudi: *Spominska knjiga I*, str. 319. Razlog za razširitev družbe ni bil samo zanimanje za članstvo, temveč je sklep hkrati povezan z načrtom, da bi plemiška družba v Ljubljani postavila kapelo svojemu zavetniku sv. Dizmu. Za to bi potrebovali zadostna sredstva, ki bi jih nabrali tudi s pristopnimi članarinami, kot lahko beremo v zapisniku seje 30. 11. 1699, na kateri je bila sprejeta odločitev o širitvi plemiške družbe (PR, fol. 9v). Glej tudi: *Spominska knjiga I*, str. 298.

23 Dejansko gre za dva seznama, t. i. različico A in različico B, pri čemer je druga verjetno prepis prve. Iz seznama je razvidno, da je imela družba leta 1801 celo nadštevilčnega, 52. člana in da kar 42 članov ni bilo vpisanih v spominsko knjigo. Skupno število znanih članov Dizmove družbe od njene ustanovitve leta 1688 do 1801 se tako s 195, kolikor jih je vpisanih v spominsko knjigo, poveča na 237. Glej: Marijan Smolik, Seznam članov Ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma leta 1801. Uvodno pojasnilo, *Spominska knjiga I*, str. 329. Boris Golec domneva, da bi utegnilo biti skupno število članov ok. 250, saj imen (morebitnih) članov, ki so v Dizmovo družbo vstopili med letoma 1771 in 1800 ter so bili leta 1801 že pokojni (tako da jih ni na dolskem seznamu), ne poznamo (Golec, 2022, 27/1, str. 168). Smolik in Golec pri štetju članov ne upoštevata stanja rokopisa spominske knjige, namreč dejstva, da je zelo verjetno nekaj listov izgubljenih, s čimer se odpira vprašanje o vpisih, za katere nimamo podatkov. Vsaj za Lovrenca Krištofa Flachenfelda lahko dokažemo, da je bil vpisan v *Dizmovo kroniko*, njegov vpisni list pa je pogrešan (glej poglavje: *Provenienca in današnje stanje rokopisa*). Trenutno je torej dokumentiranih 238 članov Dizmove družbe. Za članstvo v zadnjem obdobju njenega delovanja glej: Golec, 2022, 27/2, str. 81–145.

24 Transkripcija in prevod pravil v: *Spominska knjiga I*, str. 16–17 in 20–21.

25 Prevod statuta v: *Spominska knjiga I*, str. 321–325.

ohranjanje spomina nanje. Vendar ne smemo spregledati sporočila uvodne iluminacije z apoteozo Ljubljane, katere alegorični pomen Dolničar natančno razloži v *Predgovoru* (TM, foll. 4r–6r) in ki jasno govori o ciljih družbe na področju znanosti, umetnosti in splošnega razvoja Ljubljane kot središča tedanje Kranjske.[26] Hkrati se že v sami ideji ohranjanja spomina pokaže, da gre za način razmišljanja, ki se zgleduje po italijanskih akademijah: oris življenjske poti članov, njihovega značaja in zaslug ter navedba hvalevrednih dosežkov delovanja na različnih področjih. V življenjepisih akademikov, ki jih je za spominsko knjigo spisal Janez Gregor Dolničar, najdemo več podatkov o delovanju članov, njihovih raznovrstnih zanimanjih in posluhu za umetnost. Nekateri akademiki so bili dejavni kot ljubitelji umetnosti ali so v vlogi naročnikov podpirali njen razvoj. Notar Janez Jožef Mugerle je bil ljubitelj slikarstva in glasbe, njegov sin, pravnik Janez Andrej, pa je dal pri ljubljanskih klarisah zgraditi kapelo, posvečeno Srcu Jezusovemu. Ljubljanski župan Gabrijel Eder je naročil postavitev stolpa za cerkev sv. Florijana na Starem trgu. Za mnoge projekte je bil zaslužen tudi ljubljanski prošt Janez Krstnik Prešeren, tajnik vicedomskega urada, baron Volf Sigmund Stroblhof pa je zgradil graščino Bokalce, v kateri je poslikave izdelal slikar »*Almanach iz Antwerpna*«. Dvorni upravitelj Janez Karl Lederer je naročil marmorni oltar sv. Nikolaja Tolentinskega v avguštinski cerkvi, trgovec Peter Anton Codelli pa je dal v stolnici urediti kapelo. Grof Franc Sigfrid Thurn-Valsassina je prenovil grad v Radovljici in »uredil najlepši vrt v deželi«, ki je bil okrašen tudi z vrtno plastiko, in še bi lahko naštevali. Izjemen posluh za urejanje vrtov v sočasnem duhu Dolničar izpostavi tudi pri Janezu Jožefu Gaionzelliju, ki je na svojem posestvu pri Ljubljani uredil vrt z obraslimi potkami, blodnjakom in skalno votlino. Precej je bilo zbiralcev umetniških del (predvsem slik) in ljubiteljev knjig, ki so ustvarili za tisti čas velike zasebne knjižnice, denimo, zdravniki Janez Gašper Corusi, Janez Krstnik Peterman, Janez Andrej Coppini in Marko Grbec, pravnika Franc Karel Schwizen in Janez Štefan Florjančič itd. Slednji je bil obenem numizmatik s pozornosti vredno zbirko antičnih novcev ter manjšim muzejem starin in različnih zanimivosti. Nekateri člani so se ukvarjali z glasbo ali pa so se vsaj intenzivno zanimali zanjo (že omenjeni Janez Jožef Mugerle, ob njem še Frančišek Viljem Zergollern in predvsem Janez Bertold Höffer, ki je bil pobudnik ustanovitve Akademije filharmonikov leta 1701) ali pa so se ukvarjali s pesništvom (na primer Jurij Andrej Gladič, Janez Rudolf Coraduzzi).[27]

Med člani Akademije Zedinjenih je za spodbujanje znanosti in umetnosti najbolj zaslužen Janez Gregor Dolničar, ki je bil eden od pobudnikov ustanovitve znamenite Akademije Delavnih (*Academia Operosorum*, 1693), hkrati pa je načrtoval ustanovitev Akademije za risarstvo (*Academia Incultorum*), Akademije treh umetnosti (*Academia trium Artium*) in Akademije za plemiške veščine (*Academia Reconditorum*). Edina, ki mu jo je skupaj s sinom Alešem Žigo Dolničarjem dejansko uspelo ustanoviti, je bila literarna *Academia Emonia*, podružnica rimske Arkadije (*Accademia Arcadia*), čeprav zaradi zgodnje smrti Aleša Žige ni zares zaživela (Vidmar, 2013, str. 18). Na področju umetnosti je največji projekt gradnja nove ljubljanske stolnice, za katero sta dala spodbudo skupaj z bratom Janezom Antonom Dolničarjem, podprla pa sta jo škof Sigismund Krištof Herberstein (1684–1701) ter njegov naslednik škof Franc Ferdinand Kuenburg (1701–1711). Pomembno vlogo je odigral tudi kot eden od pobudnikov ustanovitve prve javne znanstvene knjižnice v Ljubljani (danes Semeniška knjižnica), medtem ko načrt za prenovo ljubljanske mestne hiše ni bil realiziran. Njegovo najpomembnejše avtorsko delo je natančen popis gradnje nove ljubljanske stolnice *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis*, ki je zakladnica podatkov, hkrati pa zrcalo umetnostne klime na Kranjskem v zgodnjem 18. stoletju.[28] Neprecenljivi so tudi nekateri drugi njegovi zapisi, ki jasno odražajo živo zanimanje za umetnost in kulturo, med katerimi je posebej zanimiv idejni načrt za prenovo ljubljanske mestne hiše (*Curia Labacensis*, 1680, Semeniška knjižnica Ljubljana, rkp. 12).

Z Dolničarjevim delovanjem in projekti (pa tudi z aktivnostmi številnih drugih članov *Academiae Unitorum*) vstopamo v obdobje razvoja akademskih združenj v Ljubljani, v čas, ki ga je zaznamovala predvsem ustanovitev Akademije Delavnih. Ta se je širši

26 Za natančno razlago alegorije glej str. 41–44.

27 Glej Dolničarjeve življenjepise omenjenih članov v *Theatrum memoriae* (foll. 24r–118v; *Spominska knjiga I*, str. 33–109). Prim. Lavrič, 2003, str. 27–30.

28 Glej kritično izdajo besedila s spremno študijo: Lavrič, 2003.

javnosti predstavila na slovesnem zboru 13. decembra 1701 v škofijskem dvorcu. Ob tej priložnosti je izšla predstavitvena knjižica *Apes academicae Operosorum Labacensium* s seznamom članov, poslanstvom združenja in programom dela.[29] Akademija Delavnih je bila bolj znanstveno zasnovana kot Akademija Zedinjenih, imela je jasnejši načrt dela, predvsem pa je bila aktivnejša, zaradi česar je zasenčila prvo kranjsko akademsko združenje. Čeprav je delovala razmeroma kratek čas (zamirati je začela že po smrti Janeza Gregorja Dolničarja leta 1719, dokončno pa je ugasnila leta 1725), je razvoju znanosti in umetnosti na Slovenskem vtisnila globlji pečat kot njena predhodnica.[30] Vendar bi bilo zgrešeno tehtati njun pomen, saj sta bili tesno povezani. *Academici Uniti* so bili pobudniki ustanovitve *Academiae Operosorum* in 20 jih je bilo vanjo tudi včlanjenih, kar je zelo veliko, če pomislimo, da je akademija v začetku delovanja štela 23 članov.[31] Pomembnejše od števila je dejstvo, da je tudi v novi akademiji aktivno vlogo prevzel Janez Gregor Dolničar, idejni oče in *spiritus agens* obeh akademskih združenj.

Da bi lahko pravilno razumeli duhà Plemiške družbe sv. Dizma, moramo akademska pravila in statut, v katerih je področje znanstvenega delovanja skromno zastopano, presojati tudi s perspektive akademskih pravil Operozov, saj je Dolničar zagotovo sodeloval pri njihovi pripravi. Izkušnje, ki si jih je nabral v letih, ko je kot tajnik *de facto* vodil Akademijo Zedinjenih, in ugled, ki ga je pridobil med kolegi, so mu omogočili, da je v operativnem pogledu prevzel ključno vlogo v Akademiji Operozov, čeprav formalno ni bil v ožjem vodstvu (Simoniti, 1988, str. 79). Ob tem ne kaže pozabiti, da je bila organiziranost obeh akademij razmeroma ohlapna in da so člani na svojih strokovnih področjih delovali samostojno, tako da je njihovo delo včasih težko postavljati v neposredno korelacijo s programom ene ali druge akademije. Podobno velja za vpetost obeh akademij v spodbujanje umetnosti in naročanje umetniških del. Naročil, ki jih lahko neposredno pripišemo Akademiji Zedinjenih in Akademiji Delavnih, je razmeroma malo, veliko pogosteje so zasebna, vezana na interese in želje posameznega člana.[32] Individualnost njihovega dela ob hkratni ideji medsebojne povezanosti na simbolni ravni lepo ponazarja emblem Akademije Delavnih – čebelnjak z rojem čebel. Vsaka od njih leta naokrog in nabira med na izbranih cvetovih, vse pa plod svojega dela nosijo v skupni dom in prispevajo k njegovemu blagostanju (*Apes academicae*, foll. 3r in 4r). Isto načelo je jasno definirano tudi v prvem členu akademskih pravil (*Apes academicae*, fol. 5r). Podoben način razmišljanja in delovanja je prevladoval tudi med Zedinjenimi akademiki, čeprav ni bil zapisan v pravilih ali v katerem od ohranjenih dokumentov. Glede na prekrivanje članstva obeh akademij za kaj takega tudi ni bilo potrebe.

1.3 Nastajanje spominske knjige, zasnova in slikarski okras

Prizorišče spomina žlahtne in blagorodne Družbe Zedinjenih, kot se glasi naslov, ki so ga v značilnem baročnem duhu za svojo spominsko knjigo izbrali njeni ustanovitelji, je v številnih pogledih edinstven spomenik knjižnega slikarstva – najprej zaradi slikarske kakovosti in ikonografskega bogastva iluminacij, ki krasijo njene strani; drugič, zaradi posebnih okoliščin

29 Knjižica, ki je izšla pri Mayrju v Ljubljani, je ohranjena v štirih izvodih, ki so danes v NUK, v Semeniški knjižnici v Ljubljani, v Arhivu Republike Slovenije in v knjižnici SAZU. Dostopna je tudi v ponatisu s slovenskim prevodom in kratko spremno besedo Primoža Simonitija (*Akademske čebele ljubljanskih operozov*, SAZU, Ljubljana 1988). Glej: Simoniti, 1994, str. 54; Vidmar, 2013, str. 17.

30 Glej: Cevc, 1994, str. 111–124; Lavrič, 2003, str. 31–37; Vidmar, 2013, str. 17–22.

31 Ob tem velja omeniti, da nekateri člani Akademije Delavnih leta 1701, ko je bila natisnjena njihova predstavitvena knjižica, še niso bili člani akademije Zedinjenih in so se vanjo vpisali po letu 1701 (Lavrič, 2003, str. 31).

32 Vidmar opozarja, da v nasprotju z uveljavljenim prepričanjem starejših piscev o neposrednih zaslugah Operozov za izgradnjo baročne Ljubljane, ohranjeni viri ne izpričujejo nobenega večjega naročila Akademije Delavnih. Člani so v tem pogledu delovali kot posamezniki, akademija je praviloma dajala pobude. Kljub temu velja poudariti, da to bistveno ne spreminja pomena, ki ga je Akademija Operozov imela za kulturni in umetnostni razcvet Ljubljane v zgodnjem 18. stoletju, saj so pobude pogosto obrodile sadove, posredni vplivi njihovih idej in razmišljanj pa zagotovo niso zanemarljivi, čeprav jih je težko dokumentirano dokazovati. Kot zaključuje Vidmar: »… podatki dovoljujejo trden sklep, da je Akademija Operozov v tesnem sodelovanju z ljubljansko škofijo konec 17. stoletja pripravila idejno podlago za prenovo mesta in dežele po italijanskih zgledih, dejavno pa je sodelovala zlasti pri gradnji in opremljanju nove stolnice ter ustanavljanju in vzpostavljanju javne knjižnice v prvi polovici 18. stoletja« (2013, str. 20–22).

nastanka, saj je s presledki nastajala dobrih 113 let, iluminacije pa predstavljajo svojevrstno kroniko slogovnega razvoja miniaturnega slikarstva od izzvenevanja pozne renesanse, prek bogato zastopanega zrelega baroka in rokokoja do začetkov klasicizma; tretjič, ker imamo opravka z najobsežnejšo zbirko izvirno zasnovanih emblemov na Slovenskem, ki je pomembna tudi z vidika razvoja evropske emblematike: med 187 iluminacijami *Dizmove kronike* je 181 vpisnih listov z individualnimi emblemi članov;[33] in ne nazadnje zato, ker sta tako likovna oprema kot besedilo dragoceno pričevanje o umetnostnem okusu, razgledanosti, razmišljanjih in hotenjih kranjske intelektualne elite v 17. in 18. stoletju.

V izvorni zasnovi spominske knjige ljubljanskih akademikov, ki že s svojo velikostjo in bogato vezavo s srebrnim okovjem izpričuje željo po reprezentativnosti,[34] sta bila za vsakega člana predvidena iluminirana vpisna stran in prostor za kratek življenjepis. Praviloma sta bila za vpis namenjena dva lista, vendar se je izhodiščni koncept v osnovi obdržal nekako do smrti prvega tajnika Janeza Gregorja Dolničarja leta 1719. Ker že Dolničar v zadnjih letih življenja ni več dosledno vpisoval življenjepisov in je pisanje v letih 1717–1719, ko je bil že hudo bolan, povsem opustil, je bila pogosto realizirana samo poslikana vpisna stran z grbom, emblemom in podatki novosprejetega akademika, za njo pa je ostal prazen list za kratek oris njegovega življenja in najvidnejših zaslug. Dolničarjevi nasledniki se niso trudili s pisanjem življenjepisov in tako se v knjigi od zadnje vpisane biografije (Volf Engelbert Auersperg, TM, fol. 160r) zvrsti niz ilustriranih vpisnih strani, ob katerih so ostali prazni listi za nenapisane življenjepise. Nedolgo zatem se pojavijo celo posamezni listi, na katerih je zapisano samo ime člana – rezerviran prostor za vpis z miniaturo. Tako za vpisno stranjo Janeza Gašperja Kharschanerja (TM, fol. 199), ki mu sledi nepopisan list za njegov življenjepis, prvič naletimo na prazen list (TM, fol. 201), ki ima zaznamek za vpis Janeza Gotfrida Apfaltrerja. To kaže, da praksa vpisovanja v *Dizmovo kroniko* ni bila enotna in da se je v desetletjih nastajanja spominske knjige spreminjala predvsem časovna dinamika vpisov. Kot že omenjeno, v zadnjem obdobju družbinega delovanja 42 članov ni bilo vpisanih v spominsko knjigo in zanje ni niti zaznamka, tako da na osnovi rokopisne knjige zanje sploh ne bi vedeli, če se ne bi ohranil seznam članov iz leta 1801.

Še bolj zapleteno je vprašanje izdelave miniatur – njihova analiza, vpisane letnice in redki ohranjeni viri razkrijejo, da so bili listi z iluminacijami sprva izgotovljeni kmalu po vpisu člana v akademijo, pozneje pa so bile miniature vse pogosteje naslikane s precejšnjim časovnim zamikom, nekatere tudi po akademikovi smrti. Kot pričajo omenjeni prazni listi, označeni le z imenom člana in letnico vpisa v družbo, je v posameznih primerih izdelava načrtovane vpisne strani obtičala pri zaznamku. Polonca Vrhunc je prva argumentirano opozorila, da poslikava kronike ni tekla neprekinjeno in da so v izdelavi vpisnih strani tudi daljše prekinitve.

Vrhunčeva izdelavo miniatur razdeli v štiri glavne faze. Prvo postavi v čas od 1688 do 1689, drugo od 1690 do ok. 1740, tretjo obeležuje delo Simona Tadeja Volbenka Grahovarja, to je od ok. 1740 do njegove smrti 1774, četrto in zadnje obdobje pa od 1774 do 1801, ko se zaključijo vpisi v *Dizmovo kroniko* (1970, str. 113–115). Skladno s temo svoje študije se avtorica posveti Grahovarjevemu delu, ostala obdobja samo na kratko opiše, pri čemer je opredelitev prvih dveh obdobij precej problematična in deloma zgrešena. Zaenkrat ni nobenega dokaza, da bi prve miniature za spominsko knjigo nastale že leta 1688 in da so bili napisani tudi uvodni deli (naslovnica, predgovor tajnika, akademska pravila). Resnici na ljubo ne vemo niti tega, ali je bila knjiga tega leta sploh že izdelana, čeprav je letnica 1688 ponosno izpisana na naslovnem listu. Drži le, da so prvi vpisi članov datirani z 12. septembrom 1689. Letnica 1688 se najverjetneje nanaša na leto ustanovitve družbe in ne pomeni nujno, da je sama knjiga nastala še v istem letu. Je mogoče, da bi bila knjiga pripravljena proti koncu leta 1688 in da bi bile izdelane vsaj tri uvodne miniature? Če bi

33 Iluminiranih individualnih vpisov v spominsko knjigo je sicer 183, vendar zadnja dva (TM 387r in 389r) nimata emblemskega značaja – iluminacija se omejuje na naročnikov grb. Podatek velja za aktualno stanje rokopisa (nekaj listov je namreč izgubljenih) in upošteva dejstvo, da zadnji vpisni strani nimata emblemov. Glej poglavje *Provenienca in današnje stanje rokopisa*.

34 O tem, kakšno knjigo so si zamislili člani plemiške družbe, govori zapisnik njihove seje 6. junija 1688 (PR, fol. 4). Glej poglavje *Ljubljanska plemiška družba sv. Dizma*.

bilo tako, zakaj bi akademiki s prvimi vpisi čakali do septembra naslednjega leta?[35] Za razrešitev vprašanja, kdaj so nastale uvodne miniature, je ključen podatek, da so člani Dizmove družbe šele na zasedanju 15. aprila 1689 sprejeli sklep o natančni obliki in vsebini emblema novoustanovljene akademije (PR, fol. 6v), ki je vsebinsko jedro naslovne miniature Apoteoza Ljubljane. Tudi če dopustimo možnost, da so *Academici Uniti* o emblemu akademije razmišljali že krepko pred omenjenim sestankom, se zdi skorajda nemogoče, da bi lahko skrbno domišljena miniatura s poveličanjem Ljubljane, njen opis in ikonografska razlaga nastali samo na osnovi razmislekov, preden je bil sprejet dokončen sklep o natančni podobi akademskega emblema in številu članov, ki so v njem simbolično predstavljeni s 26 srci. Iz tega lahko zaključimo, da so bili uvodni deli s tremi miniaturami izdelani v času po aprilski seji združenja, ko je bil sprejet sklep o obliki akademskega emblema, in pred prvimi individualnimi vpisi članov 12. septembra 1689.

A tudi pri vpisih prvih članov septembra 1689 je treba opozoriti, da večina skoraj zagotovo ni nastala tega leta: nedatirani vpisni list Franca Jakoba Erberga (TM, fol. 13r) je bil izdelan po njegovi smrti 20. januarja 1690. Glede na to, da mu sledijo vpisni listi, datirani z 12. septembrom 1689, bi lahko bila Erbergova vpisna stran izdelana in vstavljena naknadno ali pa so bili foliji z letnico 1689, ki se zvrstijo za njim, v resnici poslikani šele leta 1690. Slednje se zdi veliko verjetneje. Skladno z rezultati kodikološke analize Nataše Golob (2001, str. 44) Erbergov vpisni list ne spada med tiste, ki bi bili naknadno vstavljeni oziroma prilepljeni na obstoječi list. Čeprav ni datiran, ikonografija sličice (Božja roka, ki je ugasnila plamen srca) z zapisom *Izmed vseh prvi*, ki nadomešča običajni akademski vzdevek in izbrano geslo, priča o tem, da je nastal posthumno. Hkrati je glede na dinamiko izdelave iluminiranih vpisnih strani, ki so glede na datum vpisa praviloma nastajale z določenim (neredko precejšnjim) časovnim zamikom, skoraj nemogoče verjeti, da bi Andrej Trost vse vpisne strani, ki se zvrstijo za Erbergovo in so datirane z 12. septembrom 1689,[36] naslikal v manj kot mesecu dni. Datum se, kot v večini primerov, nanaša zgolj na vstop člana v Dizmovo družbo in ne govori o tem, kdaj so bile vpisne strani v resnici poslikane. Vprašanja natančnega časa nastanka vpisnih strani z najzgodnejšim datumom avtorji študij, ki so pospremile faksimilno izdajo spominske knjige, ne problematizirajo. V kronologiji sledijo Polonci Vrhunc, ki verjame, da so bile strani z vpisi prvih članov Dizmove družbe izdelane leta 1688 (glej zgoraj). Edino Emilijan Cevc izrecno opozori, da je vpisna stran Franca Jakoba Erberga nastala po njegovi smrti (2001, str. 71), vendar se ob tem ne sprašuje, kaj to pomeni za datiranje poslikav, ki se zvrstijo neposredno za njo. Ob obstoječem stanju raziskav se zdi najverjetneje, da so leta 1689 nastale le uvodne tri miniature in članski vpis predsednika družbe Volfa Sigmunda Künpacha, prve vpisne strani članov pa so bile izdelane šele leta 1690.

Če se s te perspektive ozremo na kronološko opredelitev zgodnjih faz poslikave, kot jo predlaga Vrhunčeva, se slednja izkaže za zmotno. Proti njej govori še eno očitno dejstvo: tipologija emblemov, kompozicijska shema in slikarski slog miniatur so (z redkimi izjemami) v prvih letih enotni, zasnova vpisne strani sledi konceptu, ki ga je predvidel Dolničar, slikarska izvedba pa kaže, da je večino poslikav izdelal vodilni miniaturist zgodnjega obdobja Andrej Trost. Listi s tipološkimi in slogovnimi odmiki kažejo, da so ob Trostu že zgodaj sodelovali posamezni »gostujoči« slikarji, o katerih zaenkrat nimamo podatkov. Vendar njihova dela niso časovno omejena s prelomnico, ki jo postavlja Vrhunčeva, ampak se pojavljajo v precej daljšem intervalu. Letnica 1689 oziroma 1690 v nobenem pogledu ne pomeni opaznejše slogovne prelomnice: vse do konca 17. stoletja je levji delež miniatur izdelal Andrej Trost, ki ostaja aktiven še v prvih letih novega stoletja, čeprav drži, da je po letu 1700 med iluminacijami vse več takih, ki jih z veliko verjetnostjo pripisujemo njegovim učencem. Slogovni izraz poslikav (z izjemo miniatur anonimnih mojstrov) še naprej ostaja precej poenoten, tako da je pogosto nemogoče z zanesljivostjo reči, ali je določeno vpisno

35 Dolinar (1994, str. 35) sicer piše, da so se prvi člani vpisali že 12. marca 1689, vendar gre za očitno pomoto, na kar kaže tudi dejstvo, da ob datumu omenja praznik Marijinega imena, ki ga praznujemo 12. septembra. Da gre za napako, najneposredneje priča dejstvo, da je na prvi vpisni strani v *Dizmovi kroniki* (vpis ustanovitelja Künpacha) zabeležen datum 12. september 1689 – enako velja za niz vpisnih strani, ki sledijo.

36 Gre za 16 vpisov na foll. 27r–59r. Anton Jožef Zergollern (fol. 61r) je bil kot zadnji vpisan leta 1689, vendar z datumom 18. november, medtem ko je grof Janez Henrik Watzenberg (fol. 63r) prvi vpisani član v letu 1690.

stran poslikal Trost ali kateri od njegovih učencev (Cevc, 2001, str. 71–73).

Pravilneje je torej govoriti o dolgem zgodnjem obdobju, ki izzveni nekako v času po smrti Trostovega najbolj nadarjenega učenca Bartolomeja Ramschissla (1711) in malo pred Dolničarjevo smrtjo (1719). Trost, vodilni mojster zgodnjega obdobja, slogovno pripada baroku, mestoma pa pri njem še zasledimo poznorenesančne prvine, ki so značilne za njegova predhodna dela, nastala v umetniškem krogu Janeza Vajkarda Valvasorja. Skladno s tipologijo emblemov in strukturo vpisnih strani je največ poudarka na dekorativnih prvinah, medtem ko so narativni prizori omejeni na emblemsko sličico in praviloma precej rudimentarni. V izdelavi okrasja je Trost pravi mojster in s posebno skrbnostjo slika cvetlične girlande, vence, šopke, palmove liste in najrazličnejše sadje. V emblemskih sličicah, ujetih v razkošno okrašene ovalne okvirje, pogosto vidimo izsek pokrajine, naslikane z občutkom za svetlobno modeliranje in iluzionistično poglabljanje prostora, ki pa največkrat ne presegajo vloge krajinskega ozadja.



Andrej Trost, Vpisna stran Janeza Krstnika Petermana pl. Manfelsa, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom, 1689, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 41r.

To je razumljivo tako zaradi dimenzij kakor zaradi emblemskega značaja sličic, kjer je jasnost simbolnega sporočila na prvem mestu. Kljub temu najdemo miniature (na primer emblemske sličice Janeza Krstnika Petermana, Pavla Valerija Schwizna, Janeza Štefana Florjančiča ali Janeza Gotharda Lukančiča, *TM*, foll. 41r, 71r, 73r, 107r), kjer ima pejsaž pomembno vlogo ali v slikarskem pogledu celo prevlada, mojstru pa uspe ustvariti posebno vzdušje, »štimungo«, ki izpričuje njegov posluh za naravo. Tehnika gvaša Trostu in njegovim učencem omogoča, da v oblikovanju grbovnih ščitov in njihovih dekorativnih okvirjev skladno s heraldično tradicijo uporabljajo bolj nasičene in žive barve, ki jih mestoma dopolnijo s pozlato. V krajinskih prizorih in cvetlični dekoraciji so lahko nanosi barv prosojnejši, tako da se približajo akvarelu. V poznejših iluminacijah se začnejo pojavljati asistenčne figure, ki pridržujejo girlande oziroma heraldične ščitke ali slonijo ob napisnih kartušah. Najpogosteje najdemo igrive *putte* in angele, nekoliko redkeje poosebitve kreposti. Asistenčne figure so značilne predvsem za Trostovega učenca Bartolomeja Ramschissla, za oba pa velja, da njune *putte*, angele in alegorične like odlikujeta živahna razgibanost in čvrsta modelacija teles.

V treh desetletjih, kolikor okvirno traja prvo obdobje iluminiranja *Dizmove kronike*, opazimo nove slogovne poteze in spremembe v tipologiji emblemov. Do njih prihaja po eni strani zaradi Trostovih iskanj izvirnih slikarskih rešitev, po drugi strani zaradi svežih impulzov, ki jih s svojimi pogosto radikalno drugačnimi koncepti vnašajo različni anonimni mojstri. Med njimi je posebej izrazit in daljnosežen vpliv neznanega slikarja, ki je izdelal dve miniaturi za vpisni list barona Zaharije Gotfrida Webersperga (TM, fol. 69r–69v).[37] Prva, na kateri sta grb in napisna kartuša postavljena v veliko arhitekturno nišo, podobno klesanemu okvirju stenskega oltarja, se je izkazala za posebej navdihujočo. Trost in še v večji meri Ramschissl sta pod njenim vplivom začela v svoje kompozicije vnašati več arhitekturnih prvin in nove kompozicijske rešitve. Hkrati sta ženski figuri, ki pridržujeta Weberspergov grb, spodbudili vključevanje likovno in kompozicijsko bolj izpostavljenih asistenčnih figur. Kljub raznolikosti slikarskih pristopov in individualnih slogovnih govoric je prvo obdobje slikanja spominske knjige v prevladujočem baročnem slogu vendarle dovolj homogeno, da ga ni smiselno deliti v dva dela ali v podkategorije. V tem pogledu je stališče o enotnem slogovnem razvoju do

37 Z veliko verjetnostjo mu pripisujemo tudi izdelavo vpisnega lista Franca Benedikta Dinzla (TM, fol. 85r).



Neznani mojster, Vpisna stran Zaharije Gotfrida barona Webersperga, 1691, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 69r.

Dolničarjeve smrti, ki ga zagovarja Emilijan Cevc (2001, str. 70–74), pravilnejše kot delitev v dve fazi, kakor predlaga Polonca Vrhunc.

Kronološko zamejitev poznejših dveh obdobij Vrhunčeva argumentirano utemelji tako na osnovi slogovne analize kot zgodovinskih podatkov. Jedro tretjega obdobja so umetniško zelo kvalitetne in inventivne stvaritve Simona Tadeja Volbenka Grahovarja, nedvomno najbolj nadarjenega mojstra *Dizmove kronike*. Z njim vstopimo v obdobje rokokoja, ki ga odlikujejo bolj sproščene kompozicije, značilne rokokojske okrasne prvine in barvitost s prevladujočo paleto svetlih, nežnih pastelnih barv. V zgodnejših miniaturah, ki v osnovi ohranjajo tradicionalno strukturo emblema, kot si jo je zamislil Dolničar, se Grahovar v slikarskem pogledu prilagaja obstoječim vzorcem, povzema baročne dekorativne forme in jih razvija naprej. Posamezne miniature lahko razumemo tudi kot *hommage* vodilnemu mojstru prvega obdobja, Andreju Trostu. Drevored cipres na vpisnem listu Sigfrida Werthenthala (TM, fol. 208r) nas takoj spomni na enak motiv, ki ga je Trost vključil v naslovno miniaturo Apoteoza Ljubljane, le da je bolj monumentalen in slikovit ter posrečeno dopolnjen z lepo obrezanimi pušpani v okrasnih posodah na visokih klesanih podstavkih. Tudi težki rdeči zastori, ki jih pridržujeta krilata genija, so očiten odmev podobno oblikovane gledališke zavese na uvodnem listu.

Svež slikarski pristop se najprej pokaže v Grahovarjevih emblemskih sličicah z natančno naslikanimi panoramskimi krajinami, v katere sprva previdno umešča figuralne prizore, pozneje pa postaja pripovednost vse izrazitejša. Krajine lahko mestoma prepoznamo kot realne izseke z dvorcem ali graščino naročnika, povzeto po vedutah v Valvasorjevi *Slavi vojvodine Kranjske*. Tako že na njegovi prvi signirani miniaturi, izdelani za Janeza Adama Flödniga (TM, fol. 203r), vidimo renesančno graščino v Valburgi (danes baročno prezidani dvorec Smlednik) z ruševino starega smledniškega gradu v ozadju (posneto po bakrorezu v *Slavi*, XI, 173). Grahovarjeve slikarske zasnove kmalu postanejo razkošnejše in vsebinsko bogatejše. V prvi plan vstopijo velike, monumentalno koncipirane asistenčne figure kreposti in izbrani mitološki liki, ki v simetrični razporeditvi bodisi pridržujejo naročnikov grb bodisi preprosto stojijo ob njem ali pa elegantno posedajo v kompozicijsko uravnoteženih položajih.[38] Včasih, kot v primeru vpisnega lista grofa Antona Jožefa Auersperga (TM, fol. 259r), zasedejo levji delež vpisne strani. Dekorativne prvine – zlasti bogato ornamentirani okvirji kartuš – se razvijajo v tipičnih rokokojskih oblikah in dajejo občutek, da se organsko razraščajo. Z leti postajajo Grahovarjeve kompozicije vse bolj sproščene: grb se pogosto umakne iz središča miniature, strogo osno simetrijo nadomestijo kompleksnejše rešitve z bolj zrahljano strukturo diagonal in mehkim ritmom usločenih linij. Figure so živahnejše in življenjsko

38 Vrhunčeva v svoji analizi Grahovarjevih miniatur zapiše, da prve asistenčne figure nimajo vsebinske povezave z geslom (1970, str. 116). Na prvi pogled se mogoče res zdi tako, vendar ikonografska analiza emblemov pokaže, da figure niso izbrane naključno in da tako ali drugače dopolnjujejo emblemsko sporočilo. Prav tako ne drži, da so sličice v kartušah žanrski prizori – njihov emblemski značaj je v večini primerov nesporen.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Janeza Adama Flödniga, 1718, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 203r.

prepričljivejše, intenzivneje komunicirajo med sabo in vse pogosteje nagovarjajo tudi gledalca. Mojster vedno več pozornosti posveča slikovitosti krajinskega ozadja in perspektivičnemu poglabljanju prostora. Njegova slikarska iskanja dosežejo najpopolnejši izraz v t. i. odprtih emblemih, kjer opusti tradicionalno uokvirjeno emblemsko sličico, celotna iluminirana stran pa prevzame vlogo emblemske slike. Prvi primer odprtega emblema je vpisni list Sigmunda Jožefa Coppinija (TM, fol. 244r, glej sliko na str. 156), med najbolj posrečenimi pa lahko izpostavimo vpisni list grofa Pavla Alojzija Auersperga (TM, fol. 347r, glej sliko na str. 206), eno Grahovarjevih poznih del. Miniature so hkrati vsebinsko bogatejše in z vidika ikonografske interpretacije zahtevnejše: nosilci simbolnega sporočila (človeški liki, živali, rastline itd.) ustvarjajo kompleksno mrežo medsebojnih interakcij, pri čemer mojster včasih vključi drobne žanrske utrinke, ki nimajo simbolnih pomenov, zaradi česar je lahko analiza emblema precej težavna.

Grahovarjeva ustvarjalnost in inventivnost se ne omejujeta na posamezne slikarske in ikonografske prvine: pri izdelavi nekaterih emblemov je očitno prevzel tudi vlogo idejnega snovalca. Na to opozarja mojstrov način podpisovanja miniatur: večina je podpisana z običajnim »*Grahover pinx.*«, s čimer slikar pove, da je avtor slike, da jo je, če prevajamo dobesedno, *naslikal*. Ob tem je v *Dizmovi kroniki* kar 22 miniatur, v katerih slikar izrecno poudari, da slike ni samo naslikal, ampak si jo je tudi sam zamislil, torej idejno in kompozicijsko zasnoval: »*Grahover inv. et pinx.*«.[39] Vendar je pri interpretaciji pojma *invenit* v smislu vsebinskega avtorstva likovnega dela na mestu previdnost: razumeti ga moramo v kontekstu dobe in umetniške prakse, v kateri koncept avtorstva ni bil identičen z modernim konceptom nesporno avtorske stvaritve. Povzemanje starejših zgledov, bolj ali manj neposredno navdihovanje pri obstoječih emblemih, celo posnemanje brez večjih sprememb, je v umetnosti zgodnjega novega veka običajna praksa, v kateri vprašanje avtorstva največkrat ni bilo problematizirano. To je posebej očitno prav v emblemskih knjigah, kjer mlajši avtorji vključujejo že obstoječe embleme svojih predhodnikov, ilustratorji pa velikokrat kopirajo ali le malenkostno predelajo ilustracije. Razvoj emblematike priča o tem, da je želja po ustvarjanju novih emblemskih knjig v popolnem skladu z idejo nadaljevanja obstoječe tradicije, migracije in transformacije emblemov pa so nekaj samoumevnega. Zapis »*invenit et pinxit*« na Grahovarjevih miniaturah ne pomeni nujno, da se pri svojem snovanju (invenciji) ni posluževal obstoječih emblemskih kompozicij. Najnovejše raziskave to potrjujejo in kažejo, da imamo opravka s širokim razponom medsebojnega razmerja prototipov, ki so Grahovarju služili kot izhodišče, in emblemov, ki jih je sam »zasnoval«. Grahovarjeva kompozicija je velikokrat opazno spremenjena in dopolnjena, tako da je dobršna mera inventivnosti nedvomno prisotna. Spet drugič so spremembe razmeroma majhne in v očeh sodobnega gledalca ne opravičujejo samozavestne oznake »*invenit*«. Emblemska sličica Franca Antona Moscona (TM, fol. 272r), na primer, je skoraj povsem enaka kot bakrorez, ki krasi emblemsko knjigo *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids* nemškega polihistorja in pesnika Wolfganga Helmharda von Hohberga (Hohb., fol. 16r).[40] Resda je Grahovarjeva miniatura slikarsko bolj dovršena ter izdaja velik posluh za oblikovanje krajine in natančno slikanje živali, vendar je osnovna kompozicija komaj kaj spremenjena, tako da gre za očitno posnemanje (glej str. 177–178).

Ob slogovni analizi Grahovarjevih miniatur Vrhunčeva hkrati opozori na velik razkorak med starejšim obdobjem iluminiranja spominske knjige in časom, v katerem ustvarja Grahovar. Delo na spominski knjigi

39 Ob omenjenih dveh načinih podpisovanja je treba dodati, da je podpis včasih omejen samo na priimek z začetnicami imena, zelo redko pa se ob oznaki »*pinx.*« pojavi še okrajšava »*del.*« (*delineavit*, izrisal, ustvaril predhodno risbo), ki jo je v obstoječem kontekstu težko povsem zanesljivo opredeliti, vendar tudi nakazuje večji delež samostojnosti pri snovanju miniature kot običajni *pinxit*. Izjemoma se mojster podpiše samo z inicialama S G (na primer vpisna stran J. J. Ottheima, fol. 217r).

40 *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids* (Regensburg 1675) 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 Christopha Eimmarta. Emblemi, ki se vsebinsko povezujejo s psalmi, so na vstavljenih pergamentnih folijih zmeraj na prvi strani, medtem ko so na hrbtni strani (*verso*) botanični bakrorezi različnih rastlin. Pet let pozneje je izšel ponatis (Nürnberg 1680), sodobni faksimile s spremno besedo Grete Lesky pa je bil izdan leta 1969 (Akademische Druck und Verlagsanstalt, Gradec). Za embleme v Hohbergovi knjigi glej: Schöne, 1978, str. 30–46.

namreč ni teklo kontinuirano, ampak je za skoraj petindvajset let zastalo (Vrhunc, 1970, str. 125). Letnice vpisa in zaporedje vpisnih strani se v rokopisu tekoče vrstijo tudi po Dolničarjevi smrti in v tem pogledu prekinitve mogoče niti ne bi opazili. Vendar je iluminiranje strani očitno obtičalo v slepi ulici celo še pred smrtjo prvega tajnika: vpisni list barona Flödniga z letnico vpisa 1718 namreč nosi Grahovarjev podpis. Če imamo pred očmi dejstvo, da je mojster z delom na *Dizmovi kroniki* začel ok. 1740, je očitno, da je najprej postoril zamujeno, torej izdelal celo vrsto miniatur »za nazaj«. Žal nimamo podatkov o tem, kaj je bil razlog za prekinitev izdelave vpisnih strani v dobrih dveh desetletjih, ki so minila med zadnjimi iluminiranimi folijo z letnico vpisa 1716, izdelanimi v slogu Trostovih naslednikov, in prvimi poslikavami, ki jih je ok. 1740 ustvaril Grahovar za akademike, sprejete leta 1718 in pozneje. Očitno je tajnik družbe (kot že v Dolničarjevem času) dosledno beležil datume sprejema novih članov, dejanski vpis v knjigo pa je bil izvršen naknadno, najverjetneje z vlepljanjem listov. Takšna praksa se je v skromnejšem obsegu uveljavila že v prvih letih vpisovanja v kroniko, saj so akademiki zgodaj ugotovili, da papirni listi niso dovolj kvaliteten nosilec za celostranske miniature. Primerov zamenjave listov, vlepljanja in vstavljanja pergamentnih folijev je v poznejšem obdobju bistveno več, kar je razvidno iz neenake velikosti leg in drugih pokazateljev, ki jih je razkril kodikološki pregled spominske knjige (Golob, 2001, str. 43–44). Največ vlepljenih pergamentnih folijev je iz časa Grahovarjevega delovanja, ko je z novim miniaturistom delo na poslikavi kronike ponovno steklo in je bilo treba nadomestiti zamujeno. Nov ritem v rasti kronike se nazorno odraža tudi v pravilnem redosledu pri izmenjavi pergamentnih in papirnih folijev: vsakemu pergamentnemu foliju s poslikavo sledi papirnat list, namenjen življenjepisu.[41] Dejstvo, da se dosledna dinamika v izmenjavi materiala začenja prav v času, ko z delom nastopi Grahovar, in da zdrži vse do konca njegovega sodelovanja pri krasitvi spominske knjige, je dovolj povedno in potrjuje spoznanja Polonce Vrhunc.

Četrto fazo v iluminiranju *Dizmove kronike*, po delitvi Vrhunčeve, zamejujeta Grahovarjeva smrt leta 1774 in končni vpis v spominsko knjigo leta 1801 (1970, str. 114). Avtorica opozori na upad ustvarjalnosti in kvalitete, kar je razvidno iz iluminacij novih mojstrov, med katerimi nobeden ne dosega umetniške ravni Grahovarjevih miniatur. V zadnjem obdobju izpostavi nekaj signiranih vpisnih listov in z njimi ponazori slogovne premike ter skromnejšo slikarsko vrednost iluminacij. Pri tem prezre, da se proces začne že krepko pred Grahovarjevo smrtjo, kot opozarja Cevc (2001, str. 77). S kronološkega vidika bi bilo mogoče pozno fazo iluminiranja razdeliti na dva dela, pri čemer je Grahovarjeva smrt le delni mejnik. Prvi del se pokriva s časom, ko je Grahovar še aktiven, vendar se ob njegovih miniaturah vse pogosteje pojavljajo iluminacije mlajših mojstrov. Drugi zajema zadnja leta obstoja Dizmove družbe, čas po Grahovarjevi smrti, z vsega nekaj vpisnimi stranmi, ki so jih izdelali anonimni, manj nadarjeni slikarji in risarji.

V prvi skupini je treba ob Grahovarjevih poznih delih omeniti predvsem dva mojstra: Jožefa Leopolda Wiserja in Janeza Franca Antona Hägerja. Wiser, odličen risar, ki je v Ljubljani opravljal službo stavbnega nadzornika, je leta 1756 (skoraj dvajset let pred Grahovarjevo smrtjo) ustvaril vpisni list grofa Karla Lamberga (TM, fol. 345r). Čeprav se Wiser z igrivo obliko rokajske kartuše navezuje na nekatere Grahovarjeve kompozicije, je slikarski pristop z monokromno paleto povsem drugačen. Isti mojster je leto pozneje okrasil tudi vpisno stran Jožefa Leopolda Rasterna (TM, fol. 353r, glej sliko na str. 53), kjer je kartušo še bolj razgibal in dodal dve sličici v samostojnih ovalnih okvirjih, monokromno izhodišče pa je dopolnil z nežnimi barvnimi poudarki. Celotna kompozicija vključuje kar pet miniaturnih emblemskih sličic, v katere vstopa paleta svetlih pastelnih barv. Tradiciji pretežno monokromnih ilustracij se pridružuje vpisni list grofa Riharda Auersperga (TM, fol. 351r), ki ga je istega leta poslikal Janez Franc Anton Häger.[42] Mojster v svoji kompoziciji išče srednjo pot med tradicionalno uokvirjeno emblemsko sličico in skoraj panoramsko zasnovano krajino, sicer pa delo ne prinaša posebnih

41 Nataša Golob ugotavlja, da od 205. lista (vpis Adama Sigfrida Juriča, 1718) do konca spominske knjige enakomerna menjava papir-pergament-papir postane pravilo (2001, str. 45).

42 Cevc (2001, str. 77–78) Auerspergov vpisni list pripiše Wiserju, čeprav je v desnem spodnjem vogalu izpisano ime Janez Franc Anton Häger. Že Viktor Steska (1927, str. 108) in Polonca Vrhunc (1970, str. 115) na osnovi signature ilustracijo pripišeta Hägerju. Temu sledi tudi Kastelic v ikonografskem katalogu (2001, str. 243). Slogovno je miniatura res blizu Wiserjevima, vendar se tipologija črk v napisih, ki so vključeni v embleme, vidno razlikuje.



Jožef Leopold Wiser, Vpisna stran Karla barona Lamberga, 1755, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 345r.



Janez Franc Anton Häger, Vpisna stran Riharda grofa Auersperga, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 351r.

novosti. Kot zanimivost lahko omenimo še vpisno stran Leopolda Krištofa Radicsa (TM, fol. 343r), ki jo je ob sprejemu v akademijo leta 1754 ustvaril sam, čeprav ni bil slikar. Ilustracijo je oblikoval v popolnem nasprotju z vsem, kar je bilo do tedaj naslikanega v ljubljanski spominski knjigi: preprosta sličica v tehniki perorisbe kaže tihožitje z mrtvaško glavo, izdelana pa je na iluzionističen način, ki daje vtis, kot da je list iztrgan iz tiskane knjige in s pečatnim voskom prilepljen na folio v spominski knjigi.

V drugo skupino bi lahko uvrstili nekaj vpisnih strani s skromnejšo umetniško vrednostjo poslikave, na primer vpisni list barona Sigfrida Gusiča (TM, fol. 381r), ki ga je iluminiral neznani mojster, ali emblem Antona Medarda Wiederkherja (TM, fol. 383r), delo Jožefa Hübnerja. Slednji se likovno približuje miniaturi, ki jo je za Rasterna izdelal Jožef Wiser, le da je organsko razraščen dekorativni okvir še bolj razgiban, nežne pastelne barve pa pridobijo pomembnejšo vlogo. Zadnja vpisna lista, nastala leta 1801 za barona Vincenca Argenta (TM, fol. 387r) in grofa Marijo Jožefa Ursini-Blagaja (TM, fol. 389r), sta okrašena samo z velikim rodbinskim grbom, dopolnjenim z imenom naročnika in datumom včlanitve, brez vsakega drugega slikarskega okrasa.

1.4 Provenienca in današnje stanje rokopisa

Iz obdobja v začetku 19. stoletja, ko je plemiška družba sv. Dizma ugasnila, nimamo zanesljivih podatkov o takratnem nahajališču spominske knjige. Vladimir Žumer v kratkem predgovoru k zvezku študij ob faksimilni izdaji spominske knjige piše, da naj bi baron Jožef Kalasanc Erberg, ko se je loteval *Poskusa osnutka za literarno zgodovino Kranjske* leta 1825, kroniko

najverjetneje prejel od zadnjega tajnika družbe Friderika Vanina (Žumer, 2001, str. 15). Marijan Smolik opozarja, da je po smrti Friderika Vanina spominsko knjigo iz rok njegove vdove prejel najstarejši član Dizmove družbe Vencel Gandini, o čemer priča potrdilo, datirano s 15. januarjem 1822, ki se je ohranilo v dolskem arhivu (*Spominska knjiga I*, str. 330).[43] Zaenkrat nimamo podatka, kdaj natančno je baron Erberg, eden zadnjih živečih članov Dizmove družbe, od Gandinija dobil družbino spominsko knjigo. Vsekakor je bila leta 1825 že v knjižnici graščine Dol pri Ljubljani. Boris Golec dopušča možnost, da je spominska knjiga v dolski arhiv prišla že leta 1822 (Golec, 2022, 27/2, str. 82). Erbergu, vsestranskemu eruditu, zbiralcu in ljubitelju arhivskih dragocenosti, je spominsko knjigo pozneje uspelo odkupiti. Kdaj natančno se je to zgodilo, ni znano, vemo pa, da so leta 1878 njegovi vnuki sklenili prodati družinski arhiv in da je leta 1880 *Dizmovo kroniko* skupaj z drugim gradivom odkupil takratni Deželni muzej za Kranjsko v Ljubljani. Ko je bil leta 1945 ustanovljen Osrednji državni arhiv Slovenije, je arhivsko gradivo tedaj že Narodnega muzeja prešlo v njegovo domeno. Novoustanovljeni arhiv je sprva gostoval v prostorih Narodnega muzeja, dokler se ni leta 1953 preselil v današnje prostore na Gruberjevem nabrežju v Ljubljani (Žumer, 2001, str. 15). *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* je danes v matični stavbi Arhiva Republike Slovenije v Gruberjevi palači, rokopis pa velja za eno največjih dragocenosti arhivske zbirke.

Rokopisna knjiga je bila pred pripravo za faksimilno izdajo leta 1999 razvezana, opravljeni pa so bili potrebni konservatorski posegi (Golob, 2001, str. 42). V razvezanem stanju je bilo izvedeno tudi zadnje oštevilčenje strani.[44] Spominska knjiga, ki je na srečo dobro ohranjena, ima v knjižnem bloku 399 listov. Izvorno so bili listi iz papirja enotne kakovosti, a ker so bili razmeroma tanki, so kasneje približno 110 listov nadomestili (ali okrepili) z debelejšimi listi ali s pergamentnimi foliji (Golob, 2001, str. 44).[45] To velja zlasti za liste z iluminacijami, saj bi barve premočno presevale, list pa bi se lahko hitreje poškodoval. Naročniki so se s problemom srečali že takoj ob prvi miniaturi – celostranski Apoteozi Ljubljane. Zanjo je bilo treba vstaviti precej trdnejši papir, ki je dopuščal tudi bolj pastozne nanose barve in pozlato. Portret ustanovitelja družbe, Volfa Sigmunda Künpacha, je celo naslikan na poseben list, ki so ga nato nalepili na dvojni list v knjigi. Prvi pergamentni list (fol. 45) je bil vstavljen že leta 1689 in kar 92 od 187 iluminacij je na pergamentu, ki ima kot nosilec poslikave številne prednosti (Golob, 2001, str. 44). Že na prvi pogled je očitno, da so listi krepko obrezani, nekateri do te mere, da obreza doseže rob miniature ali v posameznih primerih celo zareže v naslikano borduro.[46] Večina iluminacij je v dobrem, mnoge celo v odličnem stanju, kar je odločilnega pomena za njihovo analizo, razumevanje in umetnostnozgodovinsko vrednotenje: pri opredelitvi slogovnih značilnosti šteje vsaka poteza in sleherni detajl je lahko pomemben za razumevanje kompleksne ikonografije.

Leta 2020 je bilo opravljeno visokoresolucijsko optično branje celotnega rokopisa, tako da je *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* danes raziskovalcem in zainteresirani javnosti na voljo tudi v digitalni obliki. Ob tem ne moremo mimo vprašanja, ali je rokopis v letih, ko je iz Erbergove zapuščine prišel v javno last, do danes utrpel morebitne izgube in kako velike bi utegnile biti. Konkreten povod za razmislek namreč daje kratka, v stroki prezrta notica Franceta Barage, ki je sodeloval pri transkripciji in prevodu besedila spominske knjige. Ob prevodu vpisnega lista predsednika Dizmove družbe Künpacha, s katerim se začenja prvo številčenje (številke zapisane s črnilom na hrbtni strani iluminiranih listov), Baraga lapidarno zapiše: »Listi 120, 132, 177, 178 manjkajo« (*Spominska knjiga I*, str. 21, op. 4). V obstoječem rokopisu listov z navedenimi zaporednimi številkami prvega številčenja

43 Klun (1852, str. 28) navaja, da je bil zadnji član, pri katerem je bila spravljena *Dizmova kronika*, Kajetan Baltazar Pettenegg, na kar v opombi opozarja tudi Smolik (2001, str. 275, op. 4).

44 Listi v spominski knjigi prvotno niso bili oštevilčeni. Prva foliacija s črnilom na hrbtni strani iluminiranih listov je z začetka 19. stoletja in je bila najbrž opravljena nedolgo potem, ko je plemiška družba v začetku 19. stoletja ugasnila. Druga, nepopolna foliacija s svinčnikom na prvi strani listov z miniaturami je nastala v poznem 19. stoletju, najbrž kmalu po letu 1880, ko je rokopis prišel v last Deželnega muzeja.

45 Za kodikološko analizo rokopisne knjige glej: Golob, 2001, str. 41–47.

46 Golobova ocenjuje, da so liste na zgornjem robu odrezali vsaj za 20 mm, na desnem vsaj za 30 mm in na spodnjem za 30 mm ali več. Danes listi niso povsem enako veliki, srednja velikost je 303 x 220 mm z odstopanji do 3 mm. Izvorno naj bi bili listi visoki med 350 mm in 400 mm ter široki med 250 mm in 300 mm (Golob, 2001, str. 43).

dejansko ni in tudi v faksimilni izdaji ter transkripciji besedila (*Spominska knjiga I*, str. 152–153, 162–163, 202–203) bi jih zaman iskali.

Kako je mogoče, da nobeden od avtorjev študij, objavljenih ob faksimilni izdaji *Dizmove kronike*, ne problematizira manjkajočih štirih listov? Nataša Golob v kodikološkem pregledu glede na naravo rokopisne knjige, v katero so desetletja vstavljali dodatne liste in jih tudi nadomeščali, omenja možnost, da kak list manjka, vendar ne navede nobenega konkretnega primera ali katerega od folijev, ki jih našteje Baraga (Golob, 2001, str. 44). V Kasteličevem ikonografskem katalogu ob vpisnem listu Janeza Benjamina Erberga (TM, fol. 264 oziroma fol. 133 številčenja iz začetka 19. stoletja ali fol. 124 številčenja iz ok. 1880) zasledimo neobičajen, pozornosti vreden zaznamek: »Številka miniature 123 manjka!« (2001, str. 204). Upoštevajoč dejstvo, da številčenje v ikonografskem katalogu preskoči folij 263 (št. 123 druge foliacije), bi lahko nekoliko nejasen zapis pomenil, da v času priprave kataloga lista z manjkajočo številko v rokopisu ni bilo. Ne glede na to, kako razumemo zapis, drži, da avtor zadeve ne poskuša razjasniti oziroma se ob njej ne ustavlja niti z vprašanjem. Drugih manjkajočih folijev, o katerih piše Baraga, Kastelic ne omenja. Marijan Smolik v skrbno sestavljenem seznamu članov z zaporednimi številkami vpisov ter sodobnim številčenjem strani in prvo foliacijo s črnilom, ki je uporabljena v starejši literaturi (od objave Avgusta Dimitza 1862 do spremnih študij 2001), manjkajoče folije preprosto preskoči. V uvodnih pojasnilih k pregledu članstva plemiške družbe sv. Dizma ne piše, da bi manjkal kak list (Smolik, 2001, str. 263–275).

V zapisu o manjših konservatorskih posegih, ki so bili izvedeni leta 1993, prav tako ni navedeno, da bi pogrešili kak folij (Vodopivec in Golob, 1996, str. 47–49). Iz obstoječe dokumentacije o posegih, ki so bili v Arhivu Republike Slovenije opravljeni v povezavi s pripravo faksimilne izdaje (kakor tudi pred tem in po zaključku projekta), po zagotovilih Lucije Planinc, vodje arhivskega Centra za restavriranje in konserviranje arhivskega gradiva, ni razvidno, da bi kak folij umanjkal oziroma da bi bil pogrešan. Ponoven strokovni pregled rokopisa, ki ga je v zvezi z zaprosilom avtorja pričujoče študije sama opravila marca 2023, ni pokazal napak pri razvezovanju in ponovni vezavi rokopisa, zato izključuje možnost, da bi se pri posegu kak folij izgubil.[47]

A uganka Baragove opombe o manjkajočih listih ostaja, saj pregled izvirnika pokaže, da se ni zmotil pri štetju: skladno s številčenjem, izpisanim s črnilom na hrbtni strani iluminiranih vpisnih listov, našteti folij manjkajo.[48] Teoretično seveda obstaja možnost, da je prišlo do napak pri samem številčenju, vendar se zdi to malo verjetno. Proti takšni domnevi govori dejstvo, da je vsaj v primeru lista 132, ki ga navaja Baraga, sleherna napaka izključena. Vse do lista 133 (TM, fol. 264) namreč v *Dizmovi kroniki* teče dvojna foliacija: številčenje s črnilom (začetek na hrbtni strani Künpachovega vpisnega lista, *TM*, fol. 11v) in številčenje s svinčnikom na sprednji strani vpisnega lista z iluminacijo (začetek s Künpachovim portretom, TM, fol. 7r). Obe foliaciji se prekineta na istem mestu – list 132 številčenja s črnilom, ki ga navaja Baraga, je hkrati številka miniature 123 številčenja s svinčnikom, ki jo omenja Kastelic. Da bi do napake prišlo na istem mestu pri obeh foliacijah, je praktično nemogoče.[49]

Baragovo ugotovitev, da list 132 (miniatura 123) manjka, potrjuje naključje, da je bil prav ta iluminirani folij izbran za objavo v enem od zvezkov znamenite

47 »*Knjigo sem sedaj temeljito pregledala in ugotovila, da si vse zaporedne številke listov knjižnega bloka pravilno sledijo tako, kot jih je restavratorka, preden je restavrirala, zapisala. Takrat so se pojavljale samo dileme povezane z vezavo in s platnicami, ker so bile zelo poškodovane, prav tako s sliko Kristusa ter še z nekaterimi drugimi listi. Menim, da s tega vidika nobena stran ne manjka in smo knjigo ohranili v prvotnem stanju, tako materialnem kot vsebinskem od dne, ko je 'prišla' v hrambo v Arhiv RS*« (elektronsko sporočilo avtorju z dne 28. 3. 2023). Vodja centra v sporočilu dodaja, da je govorila z restavratorko, ki je posege opravila, in tudi od nje dobila zagotovilo, da se noben list ni izgubil.

48 To možnost dopušča tudi vodja Centra za restavriranje in konserviranje v arhivu, ki ocenjuje, da so »*Baragove navedbe verjetno rezultat bolj poglobljenega preučevanja vsebine*«. Po njenem prepričanju so strani umanjkale, še preden je *Dizmova kronika* prišla v hrambo v Arhiv Republike Slovenije. Vodji restavratorskega centra ARS Luciji Planinc se ob tej priložnosti iskreno zahvaljujem za dragocene podatke in prijazno pomoč.

49 O nepravilnosti v številčenju je razmišljala samo Nataša Golob, ki piše, da številki 122 in 124 pripadata roki drugega pisarja kot številke 1–121. Zaradi manjkajoče številke 123 domneva, da je novi pisar naredil napako in takoj zatem opustil nadaljnje številčenje iluminiranih listov (Golob, 2001, str. 46). Baraga, nasprotno, ob transkripciji in prevodu vpisnih strani 122 in 124 ponovno izrecno zapiše, da »slika 123 očitno manjka« (*Spominska knjiga I*, str. 162–163).

zbirke *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* (zvezek *Kärnten und Krain*, 1891, str. 473) kot ilustracija v že omenjenem besedilu Janeza Flisa. Gre za vpisni list Lovrenca Krištofa Flachenfelda, ki je bil v Dizmovo družbo vpisan leta 1734, iluminacija pa je (bila) Grahovarjevo delo. Oznako folija v levem desnem vogalu bi v knjižni objavi zaman iskali, kar je razumljivo, saj v monumentalni zbirki ni reproduciran izvorni folij, temveč njegov preris, ki je bil izdelan kot predloga za ilustracijo v knjigi. Preris v tehniki lavirane perorisbe, delo anonimnega risarja, hranijo v Avstrijski narodni knjižnici na Dunaju.[50]

Na prvi pogled se zdi, da bi do izgube vpisne strani barona Flachenfelda utegnilo priti ob pripravah slikovnega gradiva za zvezek, posvečen Koroški in Kranjski ok. 1890. Vendar ni tako: Polonca Vrhunc, ki je za svoj članek natančno pregledala iluminacije v rokopisu, je še imela priložnost videti danes pogrešani list. Ne le da ga omenja, tudi opiše ga dovolj natančno, kar izključuje možnost napake (Vrhunc, 1970, str. 116 in 118).[51] Iz tega lahko sklepamo, da je Flachenfeldov vpisni list iz rokopisa umanjkal po letu 1970. Izguba ostalih treh listov iz Baragove opombe je na prvi pogled manj očitna. Pri listu št. 120 vzporedna foliacija s svinčnikom ne beleži preskoka, kar lahko pomeni samo dvoje: bodisi je v foliaciji s črnilom dejansko prišlo do napake bodisi je bil list izgubljen že v času med prvim in drugim številčenjem. Če je list umanjkal pred letom 1880, avtor druge foliacije, ki je številke s svinčnikom pisal na prvo stran vpisnih listov, tega verjetno sploh ni zaznal. Vrzel bi lahko opazil le, če bi sproti preverjal številčenje s črnilom na hrbtnih straneh, česar očitno ni počel. Odsotnost listov št. 177 in 178 bralcu tudi ne pade takoj v oči, saj sta bila oba v delu rokopisne knjige, kjer številčenje s svinčnikom ni bilo izvedeno, tako da vzporedno preverjanje ni mogoče. Tudi tu bi bilo treba natančno spremljati zaporedje številk prvega oštevilčevalca, ki je pisal s peresom. Teoretično je mogoče, da je zaradi nepozornosti prišlo do napake, vendar je glede na njegovo siceršnjo natančnost ta možnost malo verjetna.[52]

O izgubi, ki jo manjkajoči foliji pomenijo za celovito poznavanje iluminacij spominske knjige, lahko samo ugibamo. Umetnostnim zgodovinarjem utegne biti v tolažbo misel, da morda kateri od izgubljenih folijev ni bil iluminiran, da je bila – tako kot v nekaterih drugih primerih – stran samo rezervirana z zapisom članovega imena, medtem ko miniatura ni bila nikoli naslikana. Lahko pa smo bolj optimistični in upamo, da so trije pogrešani listi, o katerih nimamo nobenih podatkov, poslikani in založeni, spravljeni nekje na varnem, kjer čakajo, da jih ponovno odkrijemo.

1.5 Zgledi in vplivi

Pri iskanju odgovorov na vprašanje o evropskih zgledih za *Dizmovo kroniko* je ključno poznavanje renesančne in baročne emblematike, zlasti različnih tipov emblemskih knjig, ki so bile v zgodnjem novem veku zelo popularne. Čeprav se spominska knjiga kranjskih akademikov ne uvršča med emblemske knjige v najožjem pomenu besede, je ljubljanski rokopis zaradi števila emblemov in njihove izpostavljene vloge tudi v svetovnem merilu pomemben spomenik na področju emblematike.[53] Pregled emblemskih knjig, ki so nastale v Evropi od pionirskega dela Andree Alciatija *Emblematum liber*, ki je prvič izšlo leta 1531 v Augsburgu, do 1689, ko so nastali prvi emblemi v *Spominski knjigi plemiške družbe sv. Dizma*, pokaže, kako intenziven razcvet je v tem času doživljala emblematika.

50 Kataložni zapis risbo opredeli kot »*Zeichnung nach einer Miniatur von Simon Wolfgang Grahover*« in navaja ključne podatke: »Von unbekanntem Zeichner nach einer Miniatur von Simon Tadej Volbenk Grahovar (Simon Wolfgang Grahover 1710–1774) aus der Handschrift: Schau-Bühne der Gedächtnuß der Adelichen und Gottseeligen Gesellschaft der Vereinigten zu Stättswehrenden Andenken. Eröffnet in der uhralten Haubt-Statt Laybach 1688« (1734). Pinsel- und Federzeichnung, laviert, mit Weißhöhungen. Vorzeichnung zum 'Kronprinzenwerk' (Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien 1886–1902), Bd. 'Kärnten und Krain', 1891, S. 473.

51 Res je, da poosebitev pravičnosti zmotno opredeli kot *Fidelitas*, vendar je v kontekstu prepoznavnosti miniature bistveno, da jo pravilno opiše in navede oba atributa – meč in tehtnico. Jelena sicer pomotoma označi za srnjaka in lovskega hrta za dogo, vendar so to zanemarljivi zdrsi. Da je sleherna pomota izključena, ne nazadnje priča navedba naročnikovega članskega imena – *Der Verfolgte*. Glej: Vrhunc, 1970, str. 118.

52 Smrt Polonce Vrhunc (1940–2020) je preprečila, da bi lahko preverili, ali je pri pregledu rokopisa morda opazila, da kak list manjka, vsekakor pa česa takega v svojem članku ne omenja.

53 *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* je sicer vključena v posamezne specializirane bibliografske baze s področja emblematike, vendar je mednarodni strokovni javnosti skoraj neznana in doslej ni bila deležna resnejših raziskav tujih poznavalcev emblematike.

Publikacije, ki v takšni ali drugačni obliki negujejo umetnost emblemov, so številne in raznovrstne, saj je bila ta duhovita govorica podob in jedrnatih izrekov med tedanjimi izobraženci izjemno priljubljena. Z vidika iskanja povezav pritegne posebno pozornost knjiga, ki ima podobno funkcijo kot *Dizmova kronika*, saj gre za akademsko spominsko knjigo, v kateri emblemom pripada pomembna vloga. V mislih imamo spominsko knjigo članov bolonjske Akademije Zledenelih[54] z naslovom *Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna*, ki je leta 1672 izšla v Bologni.[55]

Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna je njen tedanji predsednik, grof Valerio Zani, spisal z namenom, da trajno ohrani spomin na člane ter njihova dela na področju znanosti in umetnosti, opozori na njihovo vlogo v družbi, na prizadevanja v razširjanju znanja ter seveda na njihovo krepost, izobraženost, kultiviranost in zanimanje za umetnost, s čimer lahko služijo za zgled prihodnjim rodovom.[56] Podobna ideja je botrovala tudi nastanku ljubljanske spominske knjige. Res je sicer, da je v *Dizmovi kroniki* močno izpostavljena skrb za dušni blagor pokojnih članov, saj je poudarjena naloga darovanja svetih maš za preminule člane, vendar je osrednji namen knjige povsem nesporno opredeljen že v uvodni besedi Janeza Gregorja Dolničarja, prvega tajnika družbe. Družba izobražencev se je, kot piše Dolničar, »*odločila, da kakor na razstavi ali v gledališču predstavi krepostno življenje vseh članov, njihove simbole in grbe, in to z namenom, da bi svoje naslednike spodbudila k posnemanju vsakovrstnih visokih kreposti in da bi se jih potem, ko bodo po smrti odtegnjeni pogledu, spominjali in o njih premišljevali*«.[57]

Člani ljubljanske plemiške družbe in bolonjski akademiki so v osnovi stremeli k istim ciljem in se naloge lotili na podoben način. Valerio Zani je za svojo knjigo izoblikoval dobro premišljen model zapisa za predstavitev članov *Accademie dei Gelati*: akademiki naj bi bili zastopani s polnim imenom, plemiškim naslovom in grbom (če so ga imeli), z izbranim članskim imenom, portretom, osebnim emblemom oziroma impreso,[58] simbolom akademije ter s kratkim življenjepisom in seznamom pomembnih znanstvenih ali umetniških del. Kot v predgovoru pojasni tajnik akademije Giambattista Capponi, so portreti dodeljeni le pokojnim članom akademije.[59] V tem primeru je lahko individualni emblem vključen v dekorativni okvir njihovega portreta. Kadar je vpis brez portreta, prevzameta osebni emblem in grb člana osrednje mesto ter zasedeta približno polovico vpisne strani, pri čemer glavna vloga pripada emblemu, grb pa je lahko vključen vanjo ali natisnjen ob njej.[60] Osebni emblem ima standardizirano strukturo: sličica, ujeta v kartušo, v heraldični ščitek ali v svobodneje zasnovan okvir, je dopolnjena z izbranim geslom in akademskim imenom člana. Geslo in akademski vzdevek sta največkrat izpisana na napisnem traku, pri čemer je geslo nad sličico, ime pa pod njo. Osebnemu emblemu člana sledita njegov življenjepis z glavnimi dosežki in seznam objavljenih del.

54 *Accademia dei Gelati*, ustanovljena v Bologni leta 1588. Temeljno delo še zmeraj: Maylender, 1926–1930, 81–86. Akademija, njeni člani in njihove imprese so predstavljene tudi v okviru projekta Britanske knjižnice *Italian Academies* z obsežno bazo podatkov: http://www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies/PersonFullDisplay.aspx?RecordId=022–000000175&searchAssoc=Assoc.

55 [Valerio Zani], *Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna*, *Raccolte nel Principato del Signor Conte Valerio Zani Il Ritardato*… Bologna, per li Manolessi, 1672. Glej: Praz, 1975, str. 245.

56 Glej predgovor tajnika akademije, G. Capponija, *Memorie, Imprese, e Ritratti*…, foll. 7r–9r.

57 TM, fol. 4v, navedeno po: *Spominska knjiga I*, str. 13.

58 Strokovna terminologija razlikuje med impreso in emblemom: impresa je načeloma sestavljena iz sličice (*pictura*, *imago*) in kratkega gesla (*inscriptio*, *motto*), ki skupaj oblikujeta sporočilo, emblem pa ima ob tem še kratko pojasnilo v verzih ali prozi (*subscriptio, epigram*). Strogo gledano imamo v akademski knjigi bolonjskih Gelatov imprese, dopolnjene z alegoričnim članskim imenom, ki vsebinsko zaokroža impreso. Enako velja za spominsko knjigo ljubljanskih Zedinjenih akademikov in večino akademskih emblemskih knjig. Zaradi različnih tipov emblemov, ki so se razvili v zgodnjem novem veku, stroka impreso obravnava kot eno od pojavnih oblik emblema, zato sta oznaki impresa in emblem velikokrat rabljeni kot soznačnici. V strokovnih zapisih o spominski knjigi Dizmove družbe se je uveljavil termin emblem, kar je toliko bolj na mestu, ker gre za poseben tip emblema, ki izhaja iz imprese, vendar je nadgrajen z alegoričnim akademskim vzdevkom, ki je njegov nezamenljivi del. Ob tem je treba imeti pred očmi, da se v italijanski zgodnjenovoveški emblematiki izraz impresa pogosto uporablja kot sinonim za emblem.

59 Za pojasnilo zastran vključevanja portretov glej predgovor tajnika akademije: *Memorie, Imprese, e Ritratti*…, foll. 7v–8v.

60 Izjemoma je lahko impresa celostranska, kot v primeru pesnikov Francesca Marie Caccianemicija in Nicolòja Coradinija (*Memorie, Imprese, e Ritratti*…, str. 150 in 336).

Idejni koncept knjige s tipsko oblikovanimi vpisi za člane, kot ga je uporabil avtor bolonjske spominske knjige, je bil ustanoviteljem ljubljanske *Academiae Unitorum* očitno blizu, saj sorodna zasnova zaznamuje tudi *Spominsko knjigo ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* in tipologijo individualnih emblemov. Seveda ni mogoče spregledati pomembnih razlik, med katerimi izstopa dejstvo, da v ljubljanskem kodeksu člani niso predstavljeni s portretom. Edina izjema je ustanovitelj družbe, Künpach, a poudariti je treba, da je ta portret posebnost, saj ni vključen v njegov članski vpis, temveč je umeščen na začetek knjige, takoj za predgovor (TM, fol. 7r). S tem mu je izkazana čast kot ustanovitelju plemiške družbe, medtem ko ima njegov vpisni list enako strukturo kot vpisi drugih članov. Druga očitna razlika med bolonjsko in ljubljansko spominsko knjigo je v tem, da v *Dizmovi kroniki* večina članov nima življenjepisa. Vendar tu ne gre za konceptualno razhajanje, ampak za večkrat omenjeno dejstvo, da vpisovanje življenjepisov ni bilo dosledno izvedeno. Ključni razliki med knjigama sta dve: medij oziroma izvedbena oblika ter specifika okoliščin nastajanja. Zanijeva knjiga je primer močno razširjenega italijanskega tiska druge polovice 17. stoletja, dopolnjenega z bakroreznimi ilustracijami, medtem ko je *Dizmova kronika* rokopis z razkošnimi barvnimi iluminacijami. Prva je zaključena enota, v katero so vključeni člani do leta 1672, ko je bilo delo natisnjeno, medtem ko je druga nastajala kontinuirano v obdobju, daljšem od 100 let, in je skladno s tem podvržena različnim kulturnozgodovinskim dejavnikom ter spremembam v slogu in okusu dobe, v kateri so nastajali vpisi. Prav tako je bilo zaradi načina, kako je nastajala ljubljanska spominska knjiga, mogoče, da je v predstavitveno stran vključen lastnoročni podpis člana in da so lahko vpisani (tj. naknadno pripisani) posamezni podatki, največkrat letnica smrti, v zgodnjih primerih pa tudi elogij. Ob tem se je že kmalu uveljavila praksa vstavljanja dodatnih listov, predvsem pergamentnih folijev za iluminirano vpisno stran. Hkrati je vse pogosteje prihajalo do časovnega razkoraka med sprejetjem člana v akademijo in njegovim vpisom v spominsko knjigo: vpisi so lahko nastali s precejšnjim časovnim zamikom ali pa je bila stran v knjigi »rezervirana« za vpisanega akademika samo z zabeležko, medtem ko vpisna stran z iluminacijo ni bila nikoli izdelana.

Pri listanju rokopisa se bralcu prvi trenutek morda zazdi, da ga težko vzporejamo s precej preprostejšo tiskano spominsko knjigo članov bolonjske Akademije Zledenelih. Vendar primerjava idejnega koncepta in strukturne zasnove pokaže, da gre za sorodna spomenika s številnimi skupnimi prvinami. Predpostavka, da so *Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna* v resnici navdihnile ljubljanski *Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum*, ima podporo tudi v zgodovinskih okoliščinah – dovolj je, da se spomnimo povezave med ljubljanskimi izobraženci in *Accademici Gelati*. Janez Gregor Dolničar, prvi tajnik ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, eden njenih najaktivnejših članov in idejni avtor spominske knjige, je bil obenem član bolonjske Akademije Zledenelih. *Academia Gelatorum* mu je odprla vrata leta 1679, verjetno na priporočilo strica Janeza


ACCADEMICI GELATI. 181

GIO. LODOVICO SCHÖNLEBEN.

SERVAT TRANSLATA VIROREM

RITIRATO

Joannes Ludouicus Schonleben SS. Theol. Doctor Leopon. Apostolicus, Inferioris Carniolia Archidiac. Pleb. Reiffnicen.

ANche fuora de' confini d'Italia hà ſteſe le radici la noſtra Selua, e nel principio della Germania ne viue oggi vna dottiſsima Pianta. Queſta è Gio: Lodouico Schönleben figliuolo di Padre dell'Ordine Senatorio nella Città di Lubiana, il quale dopo eſserui ſtato due volte Giudice, e ſette volte Conſolo, principaliſsimi

Z onori

Vpisna stran Janeza Ludvika Schönlebna v: Valerio Zani, Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna, Bologna 1672, str. 181.

Ludvika Schönlebna, ki je bil sprejet leta 1670. Ker je bil Schönleben član bolonjske akademije še pred izdajo spominske knjige leta 1672, ga najdemo v njej s polnim zapisom in impreso.[61] Gregor Dolničar zaradi poznejšega vstopa v bolonjsko akademijo seveda ni vključen v *Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna*, a jo je zanesljivo poznal. O tem priča zapis na koncu njegove *Konceptne knjige*, kjer predlaga, naj se v prihodnosti zbrani življenjepisi članov ljubljanske plemiške družbe izdajo kot javni tisk v kvartu, kot so leta 1672 storili *Accademici Gelati* iz Bologne in knjigo naslovili z: »*Memoriae Impressae e Ritratti de Signori Accademici Gelati*«.[62] Zapis je izjemno dragocen, saj ne dokazuje samo tega, da je Dolničar poznal bolonjsko spominsko knjigo, ampak potrjuje, da je mislil nanjo, kot pravi, v kontekstu »slave in časti naše plemenite družbe«, saj bi tiskana različica knjige dosegla širši krog bralcev. Da mu je bila knjiga bolonjskih akademikov domača, po svoje kaže tudi droben detajl: za svoje najpomembnejše delo *Historia Ecclesiae Cathedralis Labacensis* je Dolničar namenil portret, ki je po tipologiji soroden portretom bolonjskih Gelatov, natančneje, predsednika *Academiae Gelatorum,* kardinala Francesca Barberinija (*Memorie, Imprese, e Ritratti…*, fol. 4r), in še nekaterih najimenitnejših članov bolonjske akademije.[63] Ovalni portret je namreč v zgornjem delu pri obeh dopolnjen z grbom, akademsko impreso in članskim imenom. Kot kaže primerjava s portretno podobo kardinala Antonia Fachenettija (*Memorie, Imprese, e Ritratti…*, str. 8) ali viteza Angiola Cospija (*Memorie, Imprese, e Ritratti…*, str. 30), je celo način vključevanja grba in imprese v okvir podoben kot pri portretih bolonjskih akademikov. O tem, da so tudi drugi ljubljanski izobraženci poznali Zanijevo knjigo, še preden so ustanovili prvo akademijo, priča dejstvo, da je Janez



Vpisna stran Angiola Cospija v: Valerio Zani, Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna, Bologna 1672, str. 30.

61 Schönleben si je izbral akademski vzdevek *Retiratus* (*Umaknjeni*) in geslo *Servat translata virorem* (*Prenesen ohranja zelenje*). Sporočilo dopolnjuje emblemska sličica z izrezom zimske pokrajine, sredi katere je uta, v njej pa drevesce, posajeno v velik lonec. Drevce, najverjetneje limonovec ali oranževec, ki so ga v času zmrzali spravljali v rastlinjake ali vrtne lope, v zavetju ohranja zeleno krošnjo in čaka na pomlad. *Pictura* razjasni ime in geslo, celota pa je uglašena z osnovno idejo Akademije Zledenelih, ki se na videz nedejavni (zledeneli) pripravljajo na pomladno brstenje. Schönlebnov vpis je v *Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna* vključen na straneh 181–184. Glej: Germ, 2011, str. 33–40.

62 »*Mein Rath war, daß man künftig dise lebens Beschreibungen etwa in der zahl 120 oder mehr soll in offentlichen Drukh (zu grossen Ruhm und Afunemben unser Adelichen Geselschafft) ausgehen lassen. und zwar in 4to, als die Accademici Gelati di Bologna, intitulirt Memoriae Impressae e Ritratti de Signori Accademici Gelati, Anno 1672 gethan haben*« (KK, Semeniška knjižnica, rkp. 6, 3. del, fol. 7). Čeprav ima *Konceptna knjiga* na naslovnici letnico 1688, točen čas nastanka ni znan. Po mnenju Franceta Barage je v sedanji obliki nastala ok. leta 1711 in pozneje, vanjo pa so vloženi tudi starejši lističi. Najstarejši del je list s prvimi skicami emblemov, za katerega lahko domnevamo, da je nastal v letih 1688–1689. Zadnji vpis v knjižico je datiran z letom 1719, tj. letom Dolničarjeve smrti. Dolničarjev zapis z omembo namena, da bi življenjepise izdali v tiskani obliki, je iz leta 1718 ali iz časa malo pred tem. Notica je namreč v *Konceptni knjigi* tik pred vpisom z letnico 1718, v katerem je zabeležena smrt člana družbe, zdravnika Marka Grbca (Baraga, 2001, str. 235–236).

63 Portretno grafiko, ki kaže Dolničarja v starosti petinštiridesetih let, je leta 1700 v Ljubljani vrezal Elias Bäck. Bäck je leta 1705 izdelal še podobno portretno grafiko Marka Grbca (Lavrič, 2013, str. 21). Kot zanimivost omenimo, da je Dolničar na portretu uporabil emblem, ki ga je imel kot član Akademije Delavnih.



Elias Bäck, Portret Janeza Gregorja Dolničarja (Thalnitscherja) pl. Thalberga, 1700, grafični kabinet, Narodni muzej, Ljubljana.

Anton Dolničar, mlajši brat Janeza Gregorja, že leta 1680 prebiral življenjepise bolonjskih akademikov.[64]

Bolonjska Akademija Zledenelih z odločitvijo o knjigi z individualnimi emblemi članov sledi uveljavljeni tradiciji, ki sega v sredino 16. stoletja. Italijanske akademije, ki so v 16. in 17. stoletju rasle kot gobe po dežju, so izoblikovale prepoznaven tip akademskih knjig, v katerih je bilo zapisano njihovo poslanstvo, opredeljena pravila akademskega združenja in predstavljeni njeni člani. Tovrstne knjige načeloma vključujejo embleme, saj so akademije osnovno idejo svojega dela in poslanstva na simbolni ravni rade obeležile z izbiro emblema oziroma imprese. Zamisel, da bi imel vsak akademik tudi individualni emblem, ki naj bi bil v sozvočju s skupnimi načeli akademskega združenja, hkrati pa naj bi izražal individualno noto, verjetno izhaja iz zgledovanja po sočasnih emblemskih knjigah, ki so bile posvečene vladarjem, vplivnim aristokratom, cerkvenim dostojanstvenikom, izobražencem in umetnikom, četudi slednji niso bili plemiškega rodu. Navezava na tovrstne knjige je toliko bolj samoumevna, ker so imele imenitnejše akademije med svojimi člani številne plemiče in visoke cerkvene dostojanstvenike, ki so bili bodisi pokrovitelji, meceni, ljubitelji umetnosti in znanosti bodisi so se sami aktivno ukvarjali z znanstvenim oziroma leposlovnim pisanjem. Med zgodnjimi primeri plemiških emblemskih knjig je najslavnejša *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini illustri*, za katero je ilustracije prispeval priznani slikar Giovanni Battista Pittoni, medtem ko je tekst izpod peresa uglednega pisatelja in pesnika Ludovica Dolceja (Benetke 1562).[65] Njen uspeh je bil tolikšen, da sta avtorja že leta 1566 izdala drugo, dopolnjeno izdajo, izšlo pa je tudi več ponatisov.[66] Kmalu so zgledu sledili drugi pisci, tovrstni tip emblemskih knjig pa se je razširil tudi severno od Alp.[67]

Večina akademskih emblemskih knjig je bila tiskana, saj so bile namenjene javni predstavitvi in promociji akademij – enako kot *Apes academicae*, ki jo je izdala ljubljanska Akademija Delavnih. To velja tako za italijanska akademska združenja kot za druge evropske zgodnjenovoveške akademije. Pri umeščanju *Dizmove kronike* v evropski kontekst ne moremo mimo zanimive akademske knjige, ki je hibrid med rokopisom

64 Semeniška knjižnica v Ljubljani, rkp. 60 [b], fol. [6]; glej: Vidmar, 2013, str. 17, op. 29.

65 *Di Battista Pittoni pittore Vicentino, Imprese di diversi prencipi, dvchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri*, Benetke 1562.

66 Druga izdaja ima spremenjen format: namesto ležečega, pri katerem sta ilustracija in besedilo na ločenih straneh, je format pokončen, ilustracija in besedilo sta na isti strani – slika zgoraj in epigram pod njo. Ta tip se je izkazal za primernejšega, tako da imajo vse poznejše izdaje (1568, 1578, 1583, 1602) pokončen format.

67 Med najbolj znanimi: Girolamo Ruscelli, *Imprese illustri…* (Benetke 1566 in 1572); Camillo Camilli, *Imprese illustri di diversi…* (Benetke 1586) in zlasti Jacobus Typotius, *Symbola divina et humana…* (Praga 1601–1603). Typotiusova knjiga, v kateri so objavljene plemiške devize, ki jih je zbral Octavius de Strada, ima tri zvezke, vezane v eno knjigo. Naslov dela je obenem naslov prvega zvezka in je datiran z letom 1601, drugi in tretji zvezek imata samostojna naslova, naslovnico in leto izdaje: *Symbola varia diversorum principum sacrosanc. Ecclesiae et sacri imperii Romani…* (1602); *Symbola varia diversorum principum…* (1603).

in ilustriranim tiskom, kar kaže, da so akademije poznale zelo različne prakse. Gre za t. i. *Köthener Gesellschaftbuch*, spominsko knjigo znamenite weimarske *Fruchtbringende Gesellschaft*, v kateri so se povezali ugledni učenjaki, literarni ustvarjalci in veliki meceni umetnosti (1617–1680).[68] Za primerjavo z ljubljansko spominsko knjigo je ključen prvi zvezek z 200 vpisi (1617–1629), ki edini dosledno sledi prvotni idejni zasnovi, v kateri so rokopisni foliji vezani skupaj s tiskanimi listi (*Köthener Gesellschaftbuch*, Zgodovinski muzej, Köthen, VS 677c).[69]

Nemškim akademikom, ki so v središče svojega zanimanja postavili jezik in literaturo, je kot zgled služila *Accademia della Crusca*, ustanovljena v Firencah leta 1582, kar je razumljivo tudi v luči dejstva, da je bil prvi predsednik *Fruchtbringende Gesellschaft*, knez Ludwig I. Anhalt-Köthen, že od leta 1600 član priznane florentinske akademije. Po italijanskem vzoru je imel vsak član alegorično akademsko ime in emblemsko sličico z geslom. Individualni vpisi v köthenski akademski knjigi so natančno strukturirani: vsakemu članu pripadata dve strani, na prvi so njegovo ime, plemiški naziv, grb in datum vpisa (včasih je dodan še kratek lastnoročno zapisan izrek), na drugi pa tridelni emblem s članskim imenom. Prva stran vpisa je rokopisna z naslikanim grbom v tehniki tempere, medtem ko je sosednja stran z emblemom tiskana, sličica pa izdelana v tehniki bakroreza (v nekaterih izvodih so bakrorezi naknadno kolorirani). Skladno s pravili družbe, ki si je za osrednji emblem izbrala podobo kokosove palme z geslom *Alles zu nutzen* (*Vse je uporabno*),[70] je glavni motiv individualnih emblemskih sličic izbrana rastlina, katere koristnost za človeštvo razlaga epigram, geslo in člansko ime pa sta usklajena z vsebino epigrama in sličice.[71] Ob tem sta na vsakem grafičnem listu še letnica vpisa v akademijo in zaporedna številka člana. Emblematske rastline so v bakroreznih ilustracijah botanično natančne in postavljene v prvi plan, za njimi pa se odpira krajina, ki je v številnih primerih topografski izsek prepoznavnega mesta, manjšega kraja ali dvorca. V knjigi je z emblemi, ki jih je izdelal priznani bakrorezec Matthäus Merian Starejši, predstavljenih prvih 200 članov. Za nastajanje knjige je zanimiv podatek, da so bili naročeni bakrorezi natisnjeni kot samostojni listi, ki so jih na dvoru predsednika akademije Ludwiga I. von Anhalt-Köthen skupaj z iluminiranimi rokopisnimi listi zvezali v družbino knjigo.[72] Poznejša, v celoti tiskana izdaja družbine knjige, za katero je Merian izdelal 400 emblemov, nima vstavljenih rokopisnih folijev z ročno slikanimi grbi, njena prednost pa je v tem, da je bila kot klasični tisk široko dostopna.[73] Poznali so jo tudi na Kranjskem – izvod knjige je izpričan v knjižnici knezov Auerspergov v Ljubljani (Južnič, 2007, str. 52).

Med akademskimi knjigami, v katerih so člani predstavljeni z individualnimi emblemi, najdemo tudi v celoti rokopisne različice, ki so z vidika geneze in značaja *Dizmove kronike* posebej zanimive. Čeprav ni dvoma, da je neposredni vzor za *Dizmovo kroniko* Zanijeva knjiga *Memorie, Imprese, e Ritratti…*, se je vredno ustaviti tudi ob knjigi peruških akademikov, t. i. *Il Libro delle imprese dell' Accademia degli Insensati*. *Accademia degli Insensati*[74] je bila ustanovljena v

68 Najvplivnejša nemška akademija 17. stoletja je zaradi odličnosti svojih članov in njihovega delovanja zaslovela po vsej Evropi. Za *Fruchtbringende Gesellschaft* v kontekstu renesančnih akademij glej: Ball, 2008, vol. II, str. 389–422; Herz, 2009, str. 152–191. Posebej za imprese v kontekstu tradicije italijanskih akademij: Conermann, 1987, str. 45–70.

69 Akademska knjiga ima tri zvezke, od tega je le prvi v izvorno predvideni hibridni obliki rokopisa in tiskane knjige (VS 677c), ostala dva (VS 677a in VS 677b) pa vsebujeta rokopisne vpisne liste članov brez vloženih tiskanih strani z emblemi. Leta 1985 je izšla faksimilna izdaja s spremno besedo Klausa Conermanna: *Der Fruchtbringenden Gesellschaft Vorhaben, Namen, Gemählde und Wörter, Faksimile des ersten Bandes*, Leipzig 1985.

70 Kokosova palma je bila izbrana zato, ker je vsak del drevesa uporaben in koristen. Z mislijo na alegorično vodilo naj bi vsi člani akademije delali za vsestransko korist človeštva in njegovo dobrobit. V tem duhu so člani kot individualni akademski simbol prejeli izbrano rastlino, ki je tako ali drugače koristna človeku.

71 Delni odklon predstavljata emblem pobudnika ustanovitve akademije Casparja von Teutlebna in prvega predsednika Ludwiga I. von Anhalt-Köthen, kjer izbrana rastlina (pšenica) ni upodobljena kot žito na polju ali žitni klas, ampak kot zrnje v mlinu (embl. fol. 5r) oziroma kot hlebec kruha (embl. fol. 6r).

72 Z leti so grafični listi pošli, hkrati pa se je število članov podvojilo. Od leta 1630 naprej so beležili vpise samo v rokopisni obliki.

73 Leta 1646 je predsednik akademije naročil pripravo nove, v celoti tiskane knjige, v kateri je predstavljenih 400 članov. Knjiga je izšla v štirih delih s po 100 emblemi v vsakem, vezanimi v en zvezek (Conermann, 2017, str. 143–190).

74 Prevajanje imena akademije v slovenščino je skorajda nemogoče, saj gre v izvirniku za poigravanje z dvojnim pomenom besede *insensati*. *Insensati* običajno pomeni nespametni ali neumni, vendar ima beseda tudi prav nasproten pomen, na kar opozarja predsednik akademije Ottaviano Aureli. Hkrati namreč označuje tiste, ki se ne prepuščajo čutom in varljivim



Vpis Friedricha von Schillinga, 1619, Köthener Gesellschaftbuch, Zgodovinski muzej, Köthen, VS 677c, foll. 20v–21r.

Perugii leta 1561, nedokončan in fragmentarno ohranjen rokopis z impresami, ki ga hrani arhiv Univerze v Perugii (Archivio storico dell'Università degli Studi di Perugia, Ms P III), pa je nastajal med letoma 1575 in 1593.[75] Gre torej za rokopisno knjigo, ki je kakor ljubljanski rokopis nastajala kontinuirano in se ponaša z ročno naslikanimi ilustracijami. Podobno kot pri izdelavi ljubljanske spominske knjige je tudi tu sodelovalo več mojstrov in razlike opažamo tako v slikarski tehniki kakor v obliki in velikosti emblemov. Ilustracije so dosledno monokromne, v nekaterih primerih gre za perorisbo z rjavo tinto, v večini pa je perorisba lavirana in izdatno dopolnjena s čopičem. Knjigama je skupna težnja po čim bolj standardizirani obliki vpisne strani, pri čemer so v rokopisu peruških akademikov odstopanja od idealne sheme manjša in se nanašajo prvenstveno na obliko okvirja, v katerega je umeščena *pictura*, ter na tipologijo in bogastvo dekorativnih prvin. Raven poenotenja oziroma odstopanj od osnovne tipologije emblemov v peruškem rokopisu je primerljiva z ljubljanskimi emblemi zgodnjega obdobja, kjer individualni vpisi (z nekaj izjemami) ohranjajo Dolničarjev koncept strukture. Ob tem je pomemben podatek, da so vsi emblemi v knjigi peruških akademikov nastali v obdobju dobrih petnajstih let, kar je primerljivo z začetnim obdobjem *Dizmove*

čutnim zaznavam, ampak v nasprotju s tem dajejo prednost razumu in duhovni spoznavi. Nepoučeni bi torej lahko sklepali, da je akademija s takšnim imenom združenje nespametnih, posvečenim pa je bilo jasno, da ime pomeni ravno nasprotno (*Discorso intorno al nome, et impresa communi degli Academici Insensati*, Biblioteca Augusta, Perugia, Ms 1717, foll. 1r–6v). Italijanski akademiki so pri poimenovanju svojih združenj velikokrat iskali prav tovrstno duhovito dvoumnost (Sacchini, 2016, str. 245–246).

75 Ohranjenih je 44 nedatiranih in neoštevilčenih listov z impresami. Prvi list ima impreso akademije, ostali pa individualne imprese članov. Za celovito študijo emblemske knjige peruških akademikov z reprodukcijami vpisnih strani glej: Teza, 2018. Za delovanje Akademije Insensatov in imprese članov glej tudi: Sacchini, 2013 in Sacchini, 2016.



Vpisna stran Gianfrancesca Crispoltija, ok. 1575–1593, Archivio storico dell'Università degli studi di Perugia, Perugia, Ms P III, fol. 2.



Vpisna stran Cesara Crispoltija, ok. 1575–1593, Archivio storico dell'Università degli studi di Perugia, Perugia, Ms P III, fol. 34.

kronike, v katerem so večja odstopanja od Dolničarjevega koncepta redka.

V knjigi Akademije Insensatov ni odprtih emblemov, kar je glede na zgodnji čas nastanka razumljivo. (Spomnimo, da se odprti emblem tudi v *Dizmovi kroniki* pojavi razmeroma pozno, šele z Grahovarjem, v zgodnjih štiridesetih letih 18. stoletja.) Ostale ključne prvine vpisne strani v peruškem in ljubljanskem rokopisu so zelo podobne: alegorično akademsko ime, geslo, sličica, grb in uokvirjen prostor za zapis. Z vsebinskega vidika se vpisni listi peruških akademikov od ljubljanskih razlikujejo v enem samem segmentu: uokvirjen prostor ni namenjen vpisu stvarnih podatkov o članu kot v *Theatrum memoriae*, ampak je vanj vpisan epigram, ki razlaga alegorični pomen sličice, gesla in izbranega članskega imena. S tem peruška spominska knjiga sledi tradiciji »klasične« tridelne zgradbe emblema (*pictura*, *inscriptio*, *subscriptio*), ki ji je dodan akademski vzdevek člana. Struktura vpisnih strani v *Il Libro delle imprese dell' Accademia degli Insensati* sledi navodilom, ki jih je leta 1574 predstavil predsednik (dekan) akademije Ottaviano Aureli. Aureli natančno opiše, kako morajo biti izdelani individualni vpisi članov, razloži alegorični pomen skupne imprese akademskega združenja in poda priporočila, kako naj člani v navezavi na sporočilo skupne imprese izberejo zase primerno akademsko ime in devizo.[76] Dejstvo, da kot primere navede embleme, ki so bili potem dejansko uporabljeni v knjigi, kaže, da je vsaj idejno zasnoval nekaj emblemov, podobno kot je storil Dolničar v svoji *Konceptni knjigi*.[77]

76 *Discorso intorno al nome, et impresa communi degli Academici Insensati*, Biblioteca Augusta, Perugia, Ms 1717, foll. 1r–6v; *Lettione dello Svogliato Insensato Delle qualità che ai nomi et alle Imprese particolari de gli Academici si convengono*, Biblioteca Augusta, Perugia, Ms 1717a, foll. 48r–57v (Teza, 2018, str. 21–22).

77 Letnica 1688 na naslovnem listu *Konceptne knjige* nakazuje, da je Dolničar o zasnovi spominske knjige skoraj zanesljivo razmišljal že ob ustanovitvi Družbe sv. Dizma. Temu v prid

Ob emblemski knjigi peruških akademikov se nehote poraja vprašanje, ali obstaja možnost, da jo je Janez Gregor Dolničar poznal in ali bi lahko kakorkoli vplivala na njegovo zamisel o spominski knjigi Družbe sv. Dizma. Dolničar je ne nazadnje v Italiji preživel kar nekaj let (1679–1683), se gibal v krogih intelektualcev in postal član različnih italijanskih akademij (poleg Akademije Zledenelih v Bologni še Akademije Arkadijcev v Rimu, Akademije Okrepljenih v Folignu ter akademij v Benetkah in Forliju).[78] V nasprotju s spominsko knjigo bolonjskih Gelatov, o kateri izrecno govori v povezavi s svojimi načrti, prvi tajnik Dizmove družbe knjige Insensatov ne omenja in zaenkrat ne poznamo arhivskih virov, ki bi pričali o tem, da mu je bila znana. Mogoče je knjigo peruških akademikov poznal njegov sin Aleš Žiga Dolničar, ki je v letih 1704–1707 študiral v Perugii. Mladi Dolničar je najbrž imel priložnost spoznati člane akademije Insensatov in mogoče tudi videti njihove embleme, vendar lahko o tem samo ugibamo. Vsekakor njegovo morebitno poznavanje rokopisa ne bi moglo vplivati na zasnovo ljubljanske spominske knjige, v katero so se takrat, ko je Aleš Žiga prispel v Perugio, člani Akademije Zedinjenih vpisovali že celih 16 let.

Poleg emblemskih knjig renesančnih akademij je treba kot enega od idejnih zgledov upoštevati še drugi, v tistem času nič manj priljubljeni in razširjeni tip knjig: *alba amicorum* ali *libri amicorum*. T. i. »knjige prijateljstva« so največkrat rokopisne spominske knjige (običajno) plemiške mladine, ki je študirala na različnih evropskih univerzah ali opravljala kavalirsko potovanje po Evropi, kar je v zgodnjem novem veku spadalo k obvezni izobrazbi mladega plemiča. Pridobivanje znanja na različne formalne in neformalne načine (*peregrinatio academica*) ni bilo omejeno na pripadnike plemstva. Med študenti je bilo vse več predstavnikov meščanstva in celo fantov kmečkega rodu, ki so jih pri izobraževanju podpirale cerkvene in posvetne institucije ali zasebniki. *Alba amicorum* so bila priljubljena tudi med profesorji, literati, diplomati, popotniki, trgovci itd. Prve tovrstne spominske knjige so se malo pred sredino 16. stoletja pojavile v nemških deželah in se kmalu razširile po večjem delu Evrope.[79] Že v 16. stoletju so bile v rabi tudi na Kranjskem – nekaj dragocenih primerkov se je ohranilo do danes.[80] V povezavi z *Dizmovo kroniko* so *libri amicorum* zanimivi predvsem zato, ker imajo velikokrat emblemski značaj: poleg osebnih podatkov vpisanega, njegovega grba in posvetila lahko namreč vsebujejo tudi embleme.

Novejše raziskave s področja emblematike zgodnjenovoveške spominske knjige z emblemi uvrščajo v kategorijo emblemskih knjig in enako velja za bibliografsko klasifikacijo. Emblemi v *alba amicorum* so pogosto prevzeti iz najbolj razširjenih izdaj emblemskih knjig 16. in 17. stoletja, tesno navezanost nanje pa najneposredneje izpričuje dejstvo, da so številne spominske knjige nastale iz tiskanih emblemskih knjig, v katere so povabljeni prijatelji ob izbranem emblemu vpisali svoje podatke in dodali družinski grb. Kadar je bilo zaradi formata knjige premalo prostora za vpis, so na izbranem mestu vstavili dodaten folio, s čimer je tiskana knjiga postala hibrid z izmenjujočimi se tiskanimi in rokopisnimi stranmi. Daleč najpogosteje so lastniki za osnovo takih hibridnih spominskih knjig izbrali inkunabulo emblematike – Alciatijev *Emblematum liber*. Praksa je bila tako razširjena, da so tiskarji že sredi 16. stoletja Alciatijevo knjigo neredko tiskali z dodatnimi praznimi stranmi, na katere so se lahko vpisovali lastnikovi prijatelji.[81] Nekatere emblemske knjige so

govorijo tudi prve Dolničarjeve skice emblemov, ki se v bolj dovršeni (ali delno spremenjeni) obliki v *Dizmovi kroniki* pojavijo že pri prvih vpisih.

78 Glej Vidmar, 2013, str. 17.

79 Poznamo različne tipe *alba amicorum* – tudi družinske spominske knjige, ki so se oblikovale skozi več generacij, kot na primer znamenita spominska knjiga Paula in pozneje Josepha Jenischa (1575–1647 in 1648–1683), Württemberška Deželna knjižnica, Stuttgart, Cod. hist. qt. 298. Za *alba amicorum* glej: Seibold, 2022; Schnabel, 2003 in Taegert, 1995. Posebej za povezavo z emblematiko: Schnabel, 1997, str. 117–155.

80 V Arhivu Republike Slovenije hranijo spominske knjige Adama Wagna z Bogenšperka iz let 1591–1592 (AS 1073 453 31r), Janeza Jurija Lamberga s Kamna in Gutenberga 1600–1611 (AS 1073 454 33r), Sigmunda Galbkhoverja iz Helfenberga v zgornji Avstriji 1608–1618 (AS 1073 455 32r), barona Karla Rattmansdorfa 1630–1645 (AS 1073 456 271r) in spominsko knjigo družine Wintershoffer zum Pranckh s Pranka na avstrijskem Štajerskem 1565 (AS 1073 457 34r). Za opozorilo na spominske knjige v ARS se iskreno zahvaljujem dr. Lilijani Žnidaršič Golec. Za iluminacije v omenjenih spominskih knjigah glej: Komelj, 1979, str. 68–71.

81 Glej izdajo Alciatija, ki jo je leta 1551 natisnil M. Bonhomme v Lyonu, študent ingolstadtske univerze (uvodne strani manjkajo, zato ni podatka o imenu lastnika) pa jo je v letih 1558–1560 uporabljal kot spominsko knjigo, v kateri je ohranjenih 75 vpisov



Andrea Alciati, Emblemata, Lyon 1551; izvod, ki ga je neznani študent univerze v Ingolstadtu v letih 1558–1560 uporabljal kot spominsko knjigo (album amicorum), Stanford University Libraries, Stanford, MSS Codex 1123, str. 26 in neoštevilčen vstavljen list z vpisom Leonarda Alberta leta 1559.

bralce že z naslovom spodbujale, naj jih uporabijo tudi kot *album amicorum*.[82]

Z ljubljansko spominsko knjigo imajo *alba amicorum* dve ključni skupni lastnosti: kot odprti tip ilustrirane knjige ali vezanih rokopisnih listov so nastajala kontinuirano, v daljšem obdobju, njihove vpisne strani pa imajo neredko podobno strukturo kot iluminirani listi v *Dizmovi kroniki*.[83] Kadar knjižni format dovoljuje, se grb in emblem, dopolnjena z osebnimi podatki in datumom vpisa, skupaj pojavljata na istem foliju ter oblikujeta zaokroženo likovno in vsebinsko

(Stanford University Libraries, Stanford, MSS Codex 1123). Za povezavo knjig prijateljstva in Alciatijeve *Emblematum liber* glej: Barker, 2002 https://www.mun.ca/alciato/album.html. Poleg Alciatija in drugih emblemskih knjig so bile kot tiskana osnova za *alba amicorum* priljubljene posamezne ilustrirane izdaje klasičnih avtorjev, med katerimi prednjači Ovidij z *Metamorfozami*. Med najbolje ohranjenimi primeri je znameniti *album amicorum* Jeana le Clercqa iz Tournaija, ki je nastal v zadnji četrtini 16. stoletja (Getty Research Institute, Los Angeles, inv. št. 2015.M.37). 30 folijev z iluminiranimi vpisnimi stranmi je všitih v nepopolno izdajo ilustriranega francoskega prevoda Ovidija *La Métamorphose d'Ovide*, ki jo je natisnil Jean de Tournes (Lyon, 1564), vpisi pa so nastali v letih 1576–1589.

82 Na primer večjezična izdaja emblemov Georgette de Montenay, *Monumenta Emblematum Christianorum Virtutum… Ad Instar Albi Amicorum Exhibita*, Frankfurt am Main 1619.

83 Spominske knjige so zelo raznolike: od preprostih, v katerih sta samo grb in vpis člana, do kompleksnih in bogato ilustriranih, s celostranskimi iluminacijami in dvostranskimi vpisi (običajno slika in sentenca na eni strani, grb in vpisni podatki na drugi). Formati so praviloma zelo majhni, velikokrat ležeče oblike. Prav zaradi majhnih dimenzij folijev en vpis pogosto obsega dve strani: na eni je grb s podatki, na drugi emblemska sličica.



Vpisni list Lamorala II. grofa Egmontskega, Stammbuch Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz, 1582–1605, Univerzitetna knjižnica Heidelberg, Cod. Pal. germ. 120, fol. 42r.



Vpisni list cesarja Matije Habsburškega, Grosses Stammbuch Philipp Hainhofers, 1596–1633, Knjižnica vojvode Augusta, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 355 Noviss. 8°, str. 20.

celoto, ki je sorodna zasnovi vpisnih strani v spominski knjigi kranjskih akademikov. Vpis grofa Lamorala II. Egmontskega v spominski knjigi volilnega kneza Friderika IV. Pfalškega (*Stammbuch Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz*, 1582–1605, Univerzitetna knjižnica Heidelberg, Cod. Pal. germ. 120, str. 42) in cesarja Matije Habsburškega v znameniti spominski knjigi Philippa Hainhoferja (*Grosses Stammbuch Philipp Hainhofers*, 1596–1633, Knjižnica vojvode Avgusta, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 355 Noviss. 8°, str. 20) dobro ponazarjata sorodnost konceptov tako v vsebinskem kot kompozicijskem pogledu.[84] Ob tem je za razumevanje evropskega konteksta *Dizmove kronike* zanimivo, da se prav v iluminacijah renesančnih *alba amicorum* pojavlja tudi tip odprtega emblema, kakršne je slikal Simon Tadej Grahovar. Nekaj izjemno kvalitetnih vpisnih strani z odprtimi emblemi, ki so po zasnovi zelo blizu Grahovarjevim, najdemo v Hainhoferjevi spominski knjigi (na primer vpis Filipa II. vojvode Pomeranskega, str. 36), pa tudi v spominski knjigi Paula in pozneje Josepha Jenischa (*Stammbuch Paul, später Joseph Jenisch*, Württemberška deželna knjižnica, Stuttgart, Cod. hist. qt. 298). Med emblemskimi vpisi v spominski knjigi družine Jenisch pritegne pozornost tisti s sliko sove, ki jo napadajo manjše ptice (fol. 192r), saj isti motiv najdemo tudi v knjigi Zedinjenih akademikov (vpisni list Janeza Tomaža Garzarollija, TM, fol. 355r).

Oba temeljna vira navdiha – akademske spominske knjige z emblemi in *alba amicorum* – sta med seboj tesno povezana predvsem v smislu presečne množice knjig emblemov in spominskih knjig, ki

84 Podobne primere najdemo tudi v spominskih knjigah Cristopha von Haugwitza (Christoph von Haugwitz: *Stammbuch*, 1598, Univerzitetna knjižnica Heidelberg, Cod. Pal. germ. 621), pravnika Wilhelma Bökla Mlajšega iz poljskega Ščečina (1616–1651, zasebna last) in drugod.



Vpisni list Filipa II. vojvode Pomeranskega, Grosses Stammbuch Philipp Hainhofers, 1596–1633, Knjižnica vojvode Augusta, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 355 Noviss. 8°, str. 36.



Emblem s sovo, ki jo napadajo manjše ptice, 1585, Jenisch Stammbuch, Württemberška deželna knjižnica, Stuttgart, Cod. hist. qt. 298, fol. 192r.

jo oblikujejo zgoraj omenjeni hibridi. Zlivanje obeh tipov temelji na medsebojnem dopolnjevanju likovnih in besedilnih prvin, ki ga odlikujejo inventivnost v rabi podob in prispodob ter duhovitost in jedrnatost v izražanju. V obeh žanrih je jasno prepoznavno humanistično razumevanje izobrazbe kot dobrine, ki plemeniti duha in s tem človeka preprostega rodu postavlja ob bok plemiču. Seznami članov akademskih združenj prav kakor vpisi v *alba amicorum* nazorno ilustrirajo idejo, da so za pripadnost izbrani skupnosti pomembni plemenitost duha, znanje, ostrina uma, erudicija, širjenje znanja, javno delovanje v skupno dobro itd., manj pa vpliven družbeni položaj ali plemiški stan. Demokratična ideja znanja, ki ljudi različnih stanov povezuje v skupnost enakovrednih članov, se odraža v celi vrsti zapisov, najpogosteje v pismih. Na deklarativni in simbolni ravni je jasno izražena tudi v akademski tradiciji članskega imena oziroma akademskega vzdevka: alegorično ime se povezuje s posebnim zanimanjem člana, njegovim področjem delovanja, vrlinami itd. ne pa z njegovim družbenim položajem. Dobro je dokumentirana korespondenca članov najslavnejše nemške akademije *Fruchtbringende Gesellschaft*, v katero so bili včlanjeni tudi predstavniki najvišjega evropskega plemstva – kralji, volilni knezi, knezi, vojvode itd. V pismih so pogosto uporabljali zgolj članska imena, kar je omogočalo opuščanje plemiških nazivov.[85] Člani akademij, potujoči študentje in profesorji, diplomati, trgovci in meceni so s svojimi stiki, pisanjem in različnimi aktivnostmi v zgodnjem novem veku ustvarili mednarodno skupnost izobražencev, nekakšno

85 Kritična izdaja pisem članov *Fruchtbringende Gesellschaft* in drugih primarnih virov je pod vodstvom Klausa Conermanna in sodelavcev izšla v okviru projekta *Die Deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts Fruchtbringende Gesellschaft*. Glej: http://www.die-fruchtbringende-gesellschaft.de/19-0-Publikationen-.html?category_id=21&article_id=26.

erazmovsko republiko znanja – *respublica litteraria* (Almási, 2010, str. 91–94).[86]

Spominske knjige, akademske knjige emblemov (ki so hkrati v vlogi ohranjanja spomina) in raznovrstne emblemske knjige so pri vzpostavljanju te mednarodne intelektualne skupnosti odigrale zelo pomembno vlogo, ki še ni zadostno raziskana. Posledično je lahko vsaka od njih dragoceno pričevanje o povezanosti evropskih izobražencev v zgodnjem novem veku, razvejanosti komunikacije in bogastvu tem, ki jih obravnavajo. Ker so jim skupna ustvarjalna razmišljanja in diskurzi, ki z zapisom postajajo trajna zapuščina mlajšim rodovom, so vsestransko zanimivi dokumenti časa – zrcalo duha dobe, v kateri se je oblikovala intelektualna mreža, ki je povezala velika in majhna središča znanstvenega, umetniškega in kulturnega delovanja. To v polni meri velja tudi za *Theatrum memoriae*: razvidno ni samo iz Dolničarjevega uvoda in akademskih pravil, ampak iz samega koncepta knjige in vsakega posameznega vpisa vanjo, katerega najbolj izpostavljeni del je vpisna stran s skrbno domišljenim emblemom. Eden od neposrednih dokazov, da je ideja republike znanja živela tudi med kranjskimi akademiki, je ne nazadnje zapis Janeza Gregorja Dolničarja, na katerega opozarja Primož Simoniti: Dolničar v fragmentarno ohranjenih rokopisnih zabeležkah razprave *Dissertatio de academiis veterum ac recentium* pri opisovanju smotra oziroma cilja delovanja ljubljanskih akademikov neposredno izreče, da je njihov namen »koristiti literarni republiki« – »*Reipublicae Litterariae prodesse*«.[87]

1.6 Uvodna poglavja spominske knjige, tipologija vpisnih strani in struktura emblemov

Theatrum memoriae kranjskih akademikov otvarja celostranska uvodna miniatura, baročno navdihnjena Apoteoza Ljubljane, mesta muz pod zaščito Apolona in Minerve (fol. 2r). Dogajanje je postavljeno v odrsko zasnovan prostor – »prizorišče spomina«, ki ga s svojo knjigo simbolično odpirajo Zedinjeni akademiki. Gledališki oder uokvirja iluzionistično naslikana slavoločna arhitektura, v kateri prevladujejo renesančne slogovne prvine. Pred njo je v zgornjem delu miniature umeščeno veliko stilizirano srce, napolnjeno s 26 manjšimi srci – simbol Družbe sv. Dizma, ki je ob ustanovitvi štela 26 članov. Na obeh straneh veličastnega srca je naslikan rog izobilja (*cornucopia*), na nebu pa vidimo sijoče sonce. Emblemski motiv je ujet v lovorov venec in razkošen baročni okvir, ki se z napisnim trakom v zgornjem delu skoraj dotika roba miniature, medtem ko spodnji sega med dvignjene odrske zastore. Na vrhnjem napisnem traku je v kapitalah izpisano geslo družbe: *CONCORDIAE FRUCTUS*, na spodnjem pa skrajšano ime akademskega združenja – *UNITI*. Ideja zedinjenosti in složnosti je likovno izpostavljena s srci članov, vrisanih v veliko srce, bogate sadove sloge pa ponazarjata rogova izobilja. Na sprednji stranici lesenega odra je v dekorativno izrezljanem okviru še posvetilo z letnico ustanovitve Akademije Zedinjenih: *Famae et musis. Theatrum memoriae causa apertum ab Academicis Unitis Anno 1688.*

Na odrske deske, za katerimi se odpira pogled v pokrajino, je postavljenih pet živali: enorog, slon, lev, konj in jagnje. V središču se genij Ljubljane dviga v nebo, noseč velik pladenj, na katerem je pomanjšano mestno jedro z grajskim hribom. Nad njim sta boginja modrosti Minerva, ki z mlekom svojih prsi napaja Ljubljano, in Apolon, božanski zavetnik muz, ki naj bi v mestu našle svoj dom.[88] Uvodni miniaturi sledita naslovni list spominske knjige (fol. 3r) in slovesen predgovor, v katerem Janez Gregor Dolničar spregovori o namenu družbe in razloži pomen naslikane alegorije (fols. 4r–6r). Če je sporočilo osrednjega dela alegorije z Apolonom in Minervo povsem nedvoumno, bi lahko po drugi strani interpretacija živali na odru pomenila precejšnjo ikonografsko zagonetko. Vendar prvi tajnik Dizmove družbe bralcu brez odlašanja razloži, da enorog pomeni modrost in strah Božji, slon dober

86 Prim. tudi: Burke, 2015 (zlasti prvo poglavje *La République des Lettres redécouverte*).

87 »*Scopus itidem cum huic Academiae omnium primo praefigendus erat, omnibus arrisit, us sit Reipublicae Litterariae prodesse…*« Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 22, Drobni zapiski. Navedeno po: Simoniti, 1994, str. 48–49.

88 Apolon kot voditelj muz ni samo zavetnik umetnosti, ampak tudi z njo povezanih znanosti, na kar poleg lire v desnici namigujejo znanstveni instrumenti oziroma orodja, ki jih je avtor miniature naslikal ob Apolonovi levici. Na to v *Predgovoru* posebej opozori tudi Dolničar: »*Apollo, mit einem Lorber-Khranz gekhrönet, seine Leyer in der Handt haltendt, mit undterschidtlichen Instrumenten zur Khunst umbgegeben,…*« (TM, fol. 5v).



Andrej Trost, Apoteoza Ljubljane, 1689, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 2r.

nasvet, lev velikodušnost in pogum, konj plemenitost, medtem ko jagnje zaznamuje milino in dobrohotnost. Vse to so kreposti, ki naj odlikujejo člane plemiške družbe sv. Dizma.[89]

Z vidika naše študije je *Apoteoza Ljubljane* posebej zanimiva, saj nedvoumno izpostavi emblemski značaj knjige in poudarja vlogo živali kot nosilcev globljega sporočila, hkrati pa nakaže obe temeljni obliki emblemov, ki se pojavljata na vpisnih straneh spominske knjige. S kartušo, v kateri je naslikan simbol Dizmove družbe in jo dopolnjujeta napisna trakova, je vzpostavljen prevladujoč tip emblemov v *Dizmovi kroniki*. Struktura emblema nas takoj opozori tudi na bogato tradicijo emblemskih knjig, s katerimi jo lahko povežemo tako v formalnem kot ikonografskem pogledu. Celostranska uvodna miniatura, ki vsebuje napise in alegorične like, obenem napoveduje razvoj odprtega emblema, s katerega zrelo obliko se v spominski knjigi srečamo v drugi četrtini 18. stoletja. Naslovna ilustracija razkriva še eno značilnost emblemov, ki se zvrstijo v spominski knjigi: na prvi pogled se zdi docela izvirna stvaritev, vendar študij emblematike in zgodnjih tiskov pokaže, da so se ljubljanski akademiki pri izbiri emblemov radi naslonili na uveljavljeno tradicijo in iskali navdih v priljubljenih emblemskih knjigah. V primeru emblema Dizmove družbe, vključenega v apoteozo Ljubljane, o tem jasno govorita tako osrednji simbol srca kot izbrano geslo *Concordiae fructus*, ki ga (z različicama *Fructus concordiae* in *Dulcis concordiae fructus*) najdemo v različnih emblemskih knjigah. Srce, glavni simbol družbe, je nedvomno izbrano pod vplivom takrat intenzivnega čaščenja Srca Jezusovega, ki so ga spodbujali predvsem jezuiti. O povezanosti akademskega simbola srca z jezuitsko ikonografijo ne nazadnje priča navedek v predstavitveni knjižici družbe (*Disma-Philogia*), kjer je v drugem delu, za Litanijami sv. Dizma, v nemščini izpisana znamenita deviza jezuitov: *Alles in grösserer Ehr Gottes* (*Vse v večjo Božjo čast*).[90] Neposreden navdih so lahko Zedinjeni akademiki našli v številnih jezuitskih emblemskih knjigah, kjer se v emblemih pojavlja motiv srca v vseh ključnih oblikah, kot ga srečamo tudi v *Dizmovi kroniki*: stilizirano rdeče srce, goreče srce in krilato srce. Geslo *Concordiae fructus* je bilo med izobraženci zelo razširjeno – ne srečamo ga zgolj v renesančni emblematiki, ampak tudi v tiskarskih impresah, na medaljah in v devizah nekaterih akademij, na primer znamenite Altdorfske akademije (Stopp, 1974, str. 169).

Izrek, ki je bil s svojim aktualnim sporočilom zelo priljubljen še v 19. in 20. stoletju, korenini v antičnih rekih o pomenu sloge. Neposredno literarno izhodišče za geslo lahko najdemo med drugim v *Nagovoru Rodošanom o slogi* (*Ad Rhodienses de concordia oratio*) Elija Aristida.[91] *Motto* je v emblematiki neredko pospremljen s sliko čebeljega panja in marljivimi delavkami. V tem primeru se zdi najverjetnejši vir poglavje o čebelah v knjigi o kmetijstvu rimskega pisca Lucija Junija Kolumele (*De re rustica*, IX, 2).[92] Vprašanje, ali so ustanovni člani družbe brali našteta antična dela in navdih črpali neposredno iz njih, ostaja odprto. Verjetnejša je možnost, da so idejo za geslo dobili v znameniti, večkrat ponatisnjeni knjigi Vincenza Cartarija *Imagini de i Dei de gli antichi* (prva izdaja Benetke 1556), v kateri avtor opisuje boginjo sloge (*Concordia*), pri čemer se sklicuje na *Nagovor Rodošanom o slogi*

89 »*Das ist Schaubüne der Göttin Famae oder Ruehmbs undt denen Musen zur Gedächtnuß eröffnet, von der Verainigten Geselschafft im Jahr 1688ten, worauff erstlich 5 Sünbilder vorgestelt werden alß: ain Ainhorn, Elephandt, Lew, Pferdt und ein Lamb, durch welche sovill Tugendten, wie es khundt ist, verstanden werden, alß nemblich: durch den Ainhorn wierdet die Gottes Forcht und Weißheit, durch den Elephanten der weise Rath, durch den Lewen die Groß- und Starkhmüettigkeit, durch das Pferdt der Adl unnd durch das Lamb die Müldigkeit unnd Vortrefflichkeit*« (TM, fol. 5r).

90 Glej: Kastelic, 2001, str. 115–116.

91 Spis je bil prvič objavljen malo pred koncem 15. stoletja: *Cleomedes, De contemplatione orbium excelsorum, Aristidis oratio ad Rhodienses de concordia,* Bernardinus de Misintis, Brescia 1497, F2r–F7v.

92 Glej Henkel in Schöne, 1996, col. 926. Emblem z geslom *Dulcis Concordiae fructus* je nekdaj krasil veliko dvorano mestne hiše v Nürnbergu. Za avtorja likovne predloge velja Albrecht Dürer, ikonografsko zasnovo pa pripisujejo Wilibaldu Pirckheimerju. Emblem je predstavljen v opisu in razlagi poslikav v slavnostni dvorani nürnberške mestne hiše Georga Remusa: *Inscriptiones picturae et emblemata quae in aula magna curiae Norimbergensis publice extantquibus ob argumenti similitudinem accesserunt*, Nürnberg 1620 (Newberry Library, Vault Wing, Ms 279, fol. 167). Emblem z geslom *Dulcis Concordiae fructus* je predstavljen pod zaporedno številko 24. Kot rečeno, je bil emblem priljubljen tudi v vlogi tiskarske impresе, zlasti pri francoskih tiskarjih 17. stoletja (med drugimi so jo uporabljali znani pariški tiskarji Roberti Fouët, Nicolai Buon in Sebastiani Cramoisy).

Elija Aristida.[93] To je toliko bolj verjetno, ker Cartari hkrati izrecno omenja *cornucopia* kot atribut Sloge, kar bi lahko pojasnilo, zakaj se rog izobilja pojavlja ob simbolu ljubljanske akademske družbe. Kompozicija, v kateri rogova izobilja obdajata izbrani osrednji simbol, ki je nosilec temeljnega pomena, se v emblematiki uveljavi že z ilustracijami Alciatijeve knjige emblemov.[94] V povezavi z motivom v *Dizmovi kroniki* je zanimiva tudi impresa pariške založbe *Compagnie des Librairies du Palais*, ki ima enako strukturo, le da je med rogovoma upodobljen trdno povezan snop palic – antični simbol sloge –, uveljavljen tudi v renesančni in baročni emblematiki.[95]

Snop palic ali čebelnjak, ki skupaj z rogovoma izobilja v emblematiki ponazarjata idejo sadov sloge, je v *Prizorišču spomina* nadomeščen z izvirno simbolno sličico src, združenih v eno veliko srce. O pomenu simbola Dolničar v razlagi uvodne alegorije zapiše: »… *26 src pa kaže število članov in rogova obilja korist, ki jo lahko pričakuje družba vseh poštenih*«.[96] Gre torej za ustvarjalno interpretacijo motiva, ki ga evropska emblematika v nekoliko drugačni obliki, a z enakim temeljnim sporočilom, že dolgo pozna. Podobne vzorce predelav, nadgradenj in preobrazb uveljavljenih zgledov srečujemo pri večini emblemov v *Dizmovi kroniki*, razpon naročnikove inventivnosti in slikarjeve ustvarjalnosti pa sega od manjših prilagoditev do domiselnih rešitev, pri katerih obstoječi zgled služi le kot osnovni navdih oziroma izhodišče za izvirno emblemsko zasnovo.

Dolničarjevemu predgovoru sledi portret ustanovitelja Akademije Zedinjenih in njenega prvega predsednika Volfa Sigismunda Künpacha s kartušo, v kateri je izpisano njegovo ime (fol. 11r). Miniaturo, ki ni signirana, Cevc povezuje s slogom gostujočega nemškega slikarja in bakrorezca Eliasa Bäcka (1679–1747), avtorja bakroreznega portreta Janeza Gregorja Dolničarja iz leta 1700 (2001, str. 69–70). Dopasna portretna upodobitev v pokončnem ovalnem okvirju je prvina, ki kaže na zgledovanje po obstoječi tradiciji renesančnih tiskov. V italijanskih knjigah emblemov oziroma impres, kot so jim pogosteje rekli, se vključevanje tovrstnih portretov uveljavi v drugi polovici 16. stoletja. V spominskih knjigah akademskih združenj čast uvodnega portreta pripada ustanovitelju in/ali pokrovitelju akademije. V emblemskih knjigah, ki jih avtorji posvetijo mecenu, knezu ali vladarju, je upodobljena oseba praviloma naslovnik. Ob koncu 16. stoletja so vse pogostejše emblemske knjige, ki vključujejo portret avtorja. Snovalci *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe* so sledili zgledu italijanskih akademskih združenj, konkretno bolonjskim Gelatom: večkrat omenjena knjiga *Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati* ima na začetku portret kardinala Francesca Barberinija, predsednika in pokrovitelja Akademije Zledenelih.[97]

Za Künpachovim portretom se zvrstijo štiri z dekorativno borduro okrašene strani, na katerih so izpisana pravila akademske družbe – *Leges Academiae Unitorom* (fols. 7r–10r), sledi pa jim posvetilna miniatura s svetniškim zavetnikom družbe, »dobrim« razbojnikom Dizmom, v prvem planu, medtem ko v ozadju vidimo vrh Golgote s Kristusom na križu in križanim »slabim« razbojnikom ob njem. V kartuši na spodnjem robu slike je latinsko posvetilo družbe svetniškemu zavetniku. Slika, ki jo Cevc pripisuje Bartolomeju Ramschisslu (2001, str. 70), v umetniškem pogledu ne dosega kvalitete prvih dveh, z ikonografskega vidika pa je njena posebnost v tem, da izpostavlja močno

93 V prvi ilustrirani izdaji Cartarijeve knjige (Benetke 1571) opis Sloge najdemo na strani 317.

94 Emblem z rogovoma izobilja, ki objemata kaducej, in geslom *Virtuti Fortuna comes* najdemo v prvi izdaji Alciatijeve *Emblematum liber* (Augsburg 1531, B1v), le da sta tam upodobljena kot rogova koze Amalateje (njeni rogovi so po eni od mitoloških predaj postali rogovi izobilja). V Pariški izdaji iz leta 1534 (*Emblematum libellus,* embl. B3v) in poznejših izdajah sta rogova izobilja upodobljena v klasični obliki. Enak motiv z geslom *Fructus concordiae* je kot svojo impreso uporabljal znani antwerpenski tiskar Peter Bellerus.

95 Založba je sredi 17. stoletja združevala več pariških založnikov. Za impreso glej naslovni list knjige Roberta Triquela *Instructions pour les arbres fruictiers*, Pariz 1664, fol. 1r. Snop povezanih palic se kot simbol sloge, prijateljstva, moči in dobrobiti, ki izvira iz nje, pojavlja v različnih kontekstih, za emblemsko tradicijo pa je ključnega pomena znana Ezopova basen o starcu in njegovih sinovih: prepirljivim sinovom ostareli oče pokaže, da snopa palic ni mogoče prelomiti, medtem ko vsako palico posebej zlahka zlomimo. V emblematiki se motiv prvič pojavi v knjigi Gillesa Corrozeta *Hecatomgraphie* (Pariz 1540, E8v).

96 »*Dann so ist an diesem Theatro zu oberst das Sünbildt oder Symbolum diser Geselschaftt Unitorum oder der Verainigten zubetrachten, welches da ist ein grosses, von 26 anderen zusamben gefüegtes Herz. An Seithen siht mann zwoy Horn des Uberflusses oder cornu copiae; ob allen disen erscheint die sonne, als von welcher alle Ordnung herrüehert. Die 26 Herzen aber deuten an die Zahl der Einverleibten unnd der Horn des Überflusses den Nuzen, welcher aus aller Ehrlichen Verainigung zugewartten*« (TM, fol. 6r; prim. *Spominska knjiga I*, str. 14–15).

97 Glej poglavje *Zgledi in vplivi*.

zavezanost svetniškemu zavetniku Dizmove družbe. Kot je razvidno iz napisa »*Bogu, Najboljšemu, Najvišjemu. Sv. Dizmu, priprošnjiku v zadnji uri, svojemu varuhu, dali naslikati Zedinjeni ljubljanski akademiki*«,[98] gre za izraz pobožnosti in priprošnjo, ki govori o enem od ključnih imperativov takratne družbe: življenju v veri in upanju na zveličanje. Razloga, da se ob celostranski naslovni alegoriji in portretu predsednika akademskega združenja pojavi še slika s sakralno vsebino, sta torej dva: prvi je počastitev svetniškega zavetnika, drugi je skrb za blagor duše, ki je v akademskih pravilih posebej izpostavljena. Čeprav je bila ljubljanska plemiška družba nedvoumno opredeljena kot posvetna organizacija, je bila globoko zakoreninjena v duhovnem svetu protireformacijskega krščanstva poznega 17. stoletja, zato izpostavljanje svetniškega zavetništva v spominski knjigi ne preseneča.

Uvodnemu delu ljubljanskega *Prizorišča spomina* sledijo iluminirane vpisne strani članov z ustanoviteljem na čelu, z njimi pa se začenja spominska knjiga v ožjem pomenu besede. Vsak član je bil skladno s pravili družbe dolžan vpisno stran opremiti s svojim imenom, grbom, datumom včlanitve in emblemom, ki poleg sličice vsebuje *motto* in izbrano akademsko ime.[99] Ime je vedno alegoričnega značaja in se vsebinsko ujema z geslom ter motivom emblemske sličice. Je torej pomemben del samega emblema, navezuje pa se lahko na družinsko tradicijo člana, na njegove vrline, značajske lastnosti, delo, zanimanja itd. Tudi grb je posredno vključen v emblemsko sporočilo, in sicer na dva načina. V plemiških grbih so simbolne prvine grba (največkrat gre za heraldične živali) velikokrat neposredno povezane z ikonografijo emblemske sličice ali so celo ključni nosilci njene simbolne vsebine. Heraldični tur grofov in knezov Auerspergov, lev grofov Barbo in orel baronov Erbergov nastopajo tudi v emblemskih sličicah naročnikov. Obratno sliko kažejo t. i. akademski grbi, to so heraldični ščitki izobražencev, ki niso bili plemenitega rodu, a so zaradi svojih zaslug ob včlanitvi v Dizmovo družbo dobili pravico, da sami oblikujejo grb kot znamenje duhovne odličnosti. Zasnova tovrstnih grbovnih znamenj je načeloma ikonografsko usklajena z izbranim emblemom,[100] razen v primerih, ko je glavni motiv emblemske sličice katera od različic srca kot skupnega simbola Dizmove družbe.

Vpisni list je lahko bolj ali manj razkošno iluminiran – poleg emblemske sličice z geslom in akademskim imenom neredko vključuje alegorične like, mitološke ali (redkeje) biblijske osebe ter scenske prvine, kot so krajinski izrez z miniaturnimi narativnimi prizori, idealizirana bukolična krajina in realni panoramski pogled z dvorcem naročnika. Glede na dolgo razdobje, v katerem so nastajale iluminirane vpisne strani, je razumljivo, da se emblemi med seboj ne razlikujejo samo v slikarski izvedbi in slogu, ampak tudi po tipologiji in konceptualni zasnovi. Dolničar si je kot prvi tajnik družbe, ki je bdel nad vpisi v spominsko knjigo, prizadeval oblikovati čim bolj poenoten tip vpisne strani. Še več: želel si je, da bi vsi emblemi vključevali akademski simbol – stilizirano rdeče srce, ki je lahko dopolnjeno s krilci (krilato srce) ali ognjenimi zublji (goreče srce). Kot je razvidno iz Dolničarjeve *Konceptne knjige*,[101] je celo sam izdelal koncepte emblemov in skiciral osnovne kompozicije emblemskih sličic za številne člane Dizmove družbe. To je posebej zanimivo, saj pomeni, da je zasnoval tudi simbolno sporočilo emblemov ali vsaj njihovo ikonografsko izhodišče. Dolničarjevi osnutki so kompozicijsko gledano docela tipski: sličica je ujeta v položno kartušo ovalne oblike, nad njo se vije napisni trak z osebnim geslom člana, pod kartušo pa je krajši napisni trak z izbranim akademskim imenom. Ovalna kartuša je v poznorenesančni in zlasti baročni umetnosti zelo priljubljen okvir za različne tipe slik, reliefov, napisnih plošč ipd., pogosta pa je tudi v emblemskih knjigah. Očitno je,

98 »*Deo, Optimo, Maximo./ S. Dismae, agonizatium patrono, tutelari suo,/ Academici Uniti Labacensis fieri fecunt*« (TM, fol. 10v).

99 Idealna vsebinska struktura vpisnega lista, kot si jo je zamislil Dolničar, je v *Dizmovi kroniki* včasih okrnjena ali spremenjena, zlasti po smrti prvega tajnika pa so vse pogostejši primeri, ko kateri od naštetih elementov umanjka.

100 V akademskem grbu zdravnika Janeza Jurija Krišnarja je sidro, ki je obenem glavni motiv njegovega emblema (TM, fol. 91r), medtem ko je teolog in župnik Janez Jakob Schilling (TM, fol. 191r) za osrednji motiv svojega grba izbral jagnje, kar se povezuje z emblemsko sličico, v kateri pastir vabi k sebi svoje ovčice.

101 Dolničarjeva *Konceptna knjiga* vsebuje 83 oštevilčenih osnutkov za embleme članov družbe (v številčenju je prišlo do napake, številko 22 je avtor pomotoma preskočil, zato ima zadnji oštevilčen osnutek zaporedno številko 84). Izmed oštevilčenih kartuš jih je šest ostalo praznih, v eni pa je samo osnutek srca, kot izhodišče za kompozicijo, ki ni bila dokončana. Dejanskih risarskih predlog za emblemske sličice je torej 76. Na posebnem vloženem listu, ki je najstarejši del *Konceptne knjige*, je 32 prvotnih skic emblemov, ki so bili samo deloma sprejeti (*Spominska knjiga I*, 2001, str. 235).

da Dolničar sledi uveljavljeni tradiciji, hkrati pa v njegovi želji po strogi tipizaciji vidimo odmev tiskanih emblemskih knjig, kjer imajo vsi emblemi v knjigi načeloma enako strukturo. Dolničarjevo sledenje italijanskim zgledom se kaže tudi v standardizirani postavitvi gesla nad emblemsko sličico in akademikovega imena pod njo. Vzorec se vzpostavi prav v italijanskih akademskih spominskih knjigah, in sicer z razlago, da gre za izraz ponižnosti akademikov, saj je ideja vedno pomembnejša od posameznika.[102]

Zgodnji vpisi v *Theatrum memoriae* kažejo, da so člani sprejeli Dolničarjev koncept emblemov, velika večina pa je očitno odprtih rok prevzela tudi ponujene ikonografske rešitve. Tipična iluminirana stran zgodnejših vpisov ima strogo simetrično kompozicijo z osrednjo vertikalno osjo, ki jo oblikujejo trije ključni poudarki:

- v središče folija je umeščen razkošno okrašen grb naročnika,
- v spodnjem delu je pod grbom v baročno razgibanem okvirju napisne kartuše[103] prostor, v katerega so vpisani podatki o članu,[104]
- v zgornjem delu iluminacije je ovalna kartuša z emblemsko sličico, dopolnjena z bogatim (pretežno vegetabilnim) okrasom ter opremljena z napisnima trakovoma. Na zgornjem traku je izpisano naročnikovo geslo, na spodnjem njegov akademski vzdevek.

Zgodnje vpisne strani, nastale v letih 1689 in 1690, sledijo opisanemu tipu, razlike so le v količini in izboru dekorativnih prvin, v manjših kompozicijskih spremembah in barvni lestvici. V ikonografskem pogledu je vsem iluminacijam skupno, da okrasni elementi niso nosilci simbolnega sporočila. Za emblemske sličice je značilno, da so kompozicije preproste in pregledne, da izhajajo iz idejnih osnutkov, ki jih je zasnoval Dolničar, in da skladno s tem (z redkimi izjemami) vključujejo motiv srca, simbola Dizmove družbe.

Andrej Trost je iz Dolničarjevih skic ustvaril mojstrske emblemske sličice in jih spretno umestil v dekorativno shemo vpisnih strani. Ob tem velja spomniti, da je bil Trost vešč oblikovanja emblemskih sličic še preden je začel s poslikavo spominske knjige. V letih, ko je delal za Janeza Vajkarda Valvasorja,[105] je izdelal tudi nekaj emblemov, hkrati pa je imel priložnost v njegovi knjižnici na Bogenšperku prebirati emblemske knjige različnih avtorjev, zaradi česar je imel dober vpogled v svet renesančne in baročne emblematike.[106] Njegov posluh za harmonično stapljanje likovne vrednosti in sporočilnosti emblemske sličice se najlepše pokaže v primerih, ko je smiselno dopolnil ali celo predrugačil Dolničarjeve osnutke. To je najočitneje v emblemih Janeza Henrika Watzenberga (TM, fol. 63r),[107] Janeza

102 Glej razlago predsednika peruške akademije Insensatov Ottavia Aurelija, ki v pravilih, kako oblikovati individualne embleme članov akademije, pravi, da se akademikovo ime vedno piše pod sličico kot izraz skromnosti: »…*si scriva di sotto par modestia; et non di sopra allo scudo della impresa, che ciò mostrerebbe superbia*.« Iz istega razloga, nadaljuje Aureli, mora biti tudi plemiški grb postavljen pod emblemsko sličico oziroma pod napisni trak (*Lettione dello Svogliato Insensato Delle qualità che ai nomi et alle Imprese particolari de gli Academici si convengono*, Biblioteca Augusta, Perugia, Ms 1717a, fol. 57v., navedeno po: Teza, 2018, str. 28).

103 Kadar v kompoziciji miniature prevladujejo arhitekturne prvine, lahko kartušo zamenja dekorativni kamniti podstavek ali napisna tabla.

104 Plemiški naslov člana (če ga je imel), podatki o rojstvu, njegovem položaju oziroma poklicu, morebitni akademski izobrazbi ali častnem nazivu in datum včlanitve v Dizmovo družbo. Za pokojne člane so sprva dopisali še letnico smrti.

105 Andrej Trost, vodilni bakrorezec na Kranjskem v zadnji četrtini 17. stoletja, je vodil Valvasorjevo grafično delavnico od njene ustanovitve leta 1678 do 1688.

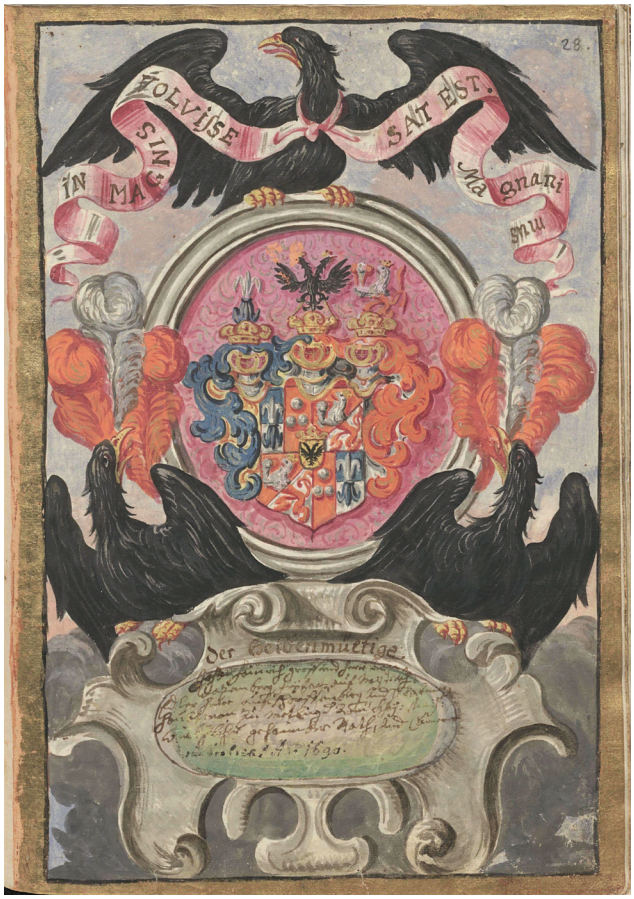
106 Valvasor je imel v svoji knjižnici številne emblemske knjige – poleg treh izdaj Andree Alciatija (BV, 50, 51, 52) še: *Symbolicarum quaestionium de universo genere* Achilleja Bocchija (BV, 282), *Emblematum liber* Jeana Jacquesa Boissarda (BV, 324), *Moralia Bornitiana. Hoc est*: *Symbola et Emblemata* Jacoba Bornitia (BV, 382), *Emblemata* Hadriana Juniusa (BV, 1204), *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica* Jacoba Maseniusa (BV, 1545), *Sciographia cosmica* Daniela Meisnerja (BV, 1562), *Homo microcosmus, hoc est: Parvus mundus* Martina Meyerja (BV, 1610), *Symbola Heroica* Clauda Paradina (BV 1749; latinski prevod francoskega izvirnika, izdan skupaj z istoimenskim delom Gabrieleja Simeonija), *Nucleus Emblematum Selectissimorum* Gabriela Rollenhagna (BV 1204), *Emblemata* Joannesa Sambucusa (BV, 2058), *Symbola Heroica* Gabrieleja Simeonija (BV, 1749; latinski prevod, izdan skupaj z istoimenskim delom Clauda Paradina) in *Emblemata Psycho-ethica* Nicolausa Taurellusa (BV, 2308).

107 Emilijan Cevc zagovarja mnenje, da Watzenbergovega emblema ne moremo pripisati Andreju Trostu, pri čemer se sklicuje na »monumentalno, težko kompozicijo volutne kartuše z orloma«, ki se mu ne zdi značilna zanj. Opozarja sicer, da orli spominjajo na podobnega orla, ki ga je Trost izdelal za naslovni list programske knjižice ljubljanske Akademije Delavnih (*Apes academicae*, Ljubljana 1701), vendar zapiše, da »pojmovanje celote ni trostovsko«. Verjetnega avtorja vidi v Trostovem učencu Ramschisslu (2001, str. 72–73). Cevčeva argumentacija se zdi prešibka, saj enako monumentalne kartuše in kompozicijske zasnove najdemo tudi v iluminacijah, ki so nedvomno Trostove (na primer emblem S. Raigersfelda,

Štefana Florjančiča (TM, fol. 73r) in Lovrenca Wollwiza (TM, fol. 113r), kjer si je dovolil celo izpustiti ali radikalno zmanjšati skupni simbol družbe. Rešitve, ki jih vpelje Trost, so v vseh omenjenih primerih veliko bolj posrečene od osnutka in očitno so se z njimi strinjali tako Dolničar kot naročniki emblemov.

Vpisna stran grofa Janeza Henrika Watzenberga hkrati pomeni prvi odmik od tipske zasnove, ki jo je oblikoval Dolničar. V zgornjem delu namreč ni emblemske sličice, namesto tega vidimo mogočnega orla z razprtimi krili, ki sedi na družinskem grbu. Okrog vratu ima zavezan trak z geslom *In magnis voluisse sat est* (*V velikih rečeh je sama volja dovolj*)[108] in članskim imenom *Magnanimus* (*Visokomiselni*). Nad kartušo z vpisnimi podatki, ki jo pridržujeta enako velika orla, je izpisano še drugo izbrano ime *Der Heldenmütige* (*Junaški).* Dvoje akademskih vzdevkov je v emblemih *Dizmove kronike* izjema, toliko bolj, ker je v Dolničarjevi skici za Watzenberga predvideno samo eno ime – *Der Grossmütige* (KK, skica 27). Vendar je to z vidika strukture emblema manj pomembno kot to, da imamo opravka z zgodnjo obliko, pravilneje, predstopnjo odprtega emblema, v katerem celotna miniatura dobi značaj emblemske slike. Iluminacija sledi tipu, ki se je izoblikoval v ročno slikanih spominskih knjigah 16. in 17. stoletja, kjer so ključne prvine iluminirane strani kartuša z osebnimi podatki vpisanega, njegov grb in izbrana sentenca ali verz. Na Watzenbergovem vpisnem listu orel z geslom in akademskim vzdevkom simbolično predstavlja naročnika, kar potrjujeta tudi Dolničarjev zapis ob grofovi smrti (TM, fol. 64v) in njegova študijska skica. Heraldična žival torej prevzame vlogo emblemske živali, skupaj z geslom in članskim imenom pa nadomešča običajno emblemsko sličico in miniaturo približa odprtemu emblemu.

Drugačen, a nič manj zanimiv odklon od kanonske sheme kaže emblem barona Zaharije Gotfrida Webersperga (TM, fol. 69r–69v). To je edini vpisni list, ki je poslikan na obeh straneh in ima dve vsebinsko povezani iluminaciji. Na prvi strani sta grb in napisna



Andrej Trost, Vpisna stran Janeza Henrika grofa Watzenberga, 1690, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 63r.

kartuša, vkomponirana v veliko arhitekturno nišo, ki spominja na kamnit okvir stenskega oltarja ali nagrobnega spomenika. Grb je postavljen v osrednji del niše, pridržujeta ga ženski figuri, ki sta najverjetneje poosebitvi stare in nove zaveze (glej sliko na str. 22).[109] Leva žena je zavita v vijoličast plašč z oglavnico, desna

TM, fol. 65r). V prid tezi, da je Watzenbergovo vpisno stran naslikal Trost, govori prav suveren pristop iluminatorja v odnosu do Dolničarjeve skice, ki jo je svobodno predelal tako v likovnem kot ikonografskem pogledu. Le uveljavljen mojster, ki je bil dovolj »domač« z naročniki, s spominsko knjigo in glavnim tajnikom Dizmove družbe, bi tako radikalno posegel v predlogo, ki jo je pripravil glavni tajnik.

108 Geslo je povzeto po Properciju (*Elegije*, II, 10, 6): »*In magnis et voluisse sat est*« (*V velikih stvareh je že hoteti dovolj*).

109 Cevc ženski figuri označi kot »personifikaciji dveh neugotovljivih krepostí« (2001, str. 72); tudi Kastelic v ikonografskem katalogu ne ponudi nobene razlage (2001, str. 138). Zaradi odsotnosti atributov, napisov ali kakršnihkoli povezanih simbolnih prvin na sliki je ženski dejansko težko zanesljivo opredeliti. Glede na to, da Webersperov emblem na drugi strani lista izpostavlja starozavezne motive, ki govorijo o odrešitvi, Božji milosti in zavezi, ki jo je Bog sklenil z izbranim ljudstvom, je precej verjetno, da v plašč zavita figura, ki gledalcu kaže hrbet, predstavlja staro zavezo, barviteje oblečena, ki je obrnjena h gledalcu, pa novo zavezo. Drža obeh žensk, njuna oblačila (zlasti plašč z oglavnico in pokrita glava za staro zavezo) in ikonografija barv takšno razlago podpirajo. Hkrati je dvojica personifikacij stare in nove zaveze v sorodno oblikovanih oblačilih uveljavljen motiv, ki se pojavlja tudi v ilustracijah renesančnih in baročnih tiskanih biblij.

pa je oblečena v razkošno krojeno barvito obleko. Miniatura nima običajne kartuše z emblemsko sličico in napisi, saj je ta preseljena na naslednjo stran (fol. 69v) in naslikana povsem drugače kot v predhodnih emblemih (glej sliko na str. 95). Ujeta je v pokončen ovalni venec, obogaten z razkošnim vitičastim ornamentom. Poslikava vpisne strani vključuje skrinjo zaveze, ki jo pridržujeta levita, ter kovane svetilke in ogenj v zlati posodi, ob katerem sta krilata genija.[110] Starozavezni motivi, ki obdajajo sličico z motivom Noetove barke, so vpeti v emblemsko sporočilo, ki govori o Božji milosti, spravi in zavezi izbranega ljudstva z Bogom, s čimer se miniatura približa tipu odprtega emblema. Zanimivo je, da je razvoj v smeri odprtega emblema povsem drugačen kot pri grofu Watzenbergu, saj tokrat *pictura* ne umanjka, ampak je likovno in ikonografsko dopolnjena. Avtor neobičajne poslikave ni Andrej Trost, temveč neznani slikar, čigar imena ne poznamo. Prav tako ne vemo, zakaj je tako radikalno prelomil z uveljavljeno tradicijo.

Naslednjih šest emblemov (TM, foll. 71r–81r) lahko ponovno pripišemo Andreju Trostu, njihova zasnova pa sledi Dolničarjevemu »kanonskemu« tipu. Vendar je neznani mojster Weberspergovega emblema z idejo arhitekturne niše, ki ponuja nove kompozicijske možnosti in daje vtis večje monumentalnosti, očitno navdušil nekatere naročnike: do začetka 18. stoletja se podobno oblikovane niše ali oltarni okvirji na vpisnih straneh *Dizmove kronike* pojavijo še nekajkrat.[111] Njegov vpliv je viden v vključevanju novih arhitekturnih prvin, kot so kamniti podstavki in klesani okvirji, ter figur (personifikacije, antična božanstva, *putti*, kerubi) v kompozicijo. Iskanje izvirnih pristopov je opazno tudi na vpisnem listu Janeza Rudolfa Coraduzzija (TM, fol. 97r) in Janeza Krištofa Ottheima (TM, fol. 99r). Pri Coraduzziju monumentalno koncipirana krilata dečka v vlogi atlantov pridržujeta naročnikov grb, kompozicija, oblikovanje *puttov* in njuna izpostavljenost so izrazito italijansko navdihnjeni. Ottheimov družinski grb je domiselno umeščen pred dekorativno draperijo, razpeto med dvema palmama. Omenjeni kompoziciji nista neposredno vplivali na likovne rešitve, ki sta jih za naslednje vpise zasnovala Andrej Trost in Bartolomej Ramschissl, pri čemer je očitno, da sta mojstra z naklonjenostjo sprejela le idejo arhitekturne niše in jo svobodno variirala. Ne glede na novosti, ki jih vpeljeta pod vtisom anonimnega slikarja Weberspergovega emblema, je treba poudariti, da njune rešitve spoštujejo izvorni Dolničarjev koncept z vertikalno osno hierarhijo vseh ključnih prvin in da imajo z redkimi izjemami tipične ležeče ovalne kartuše z emblemskimi sličicami, kot jih je predvidel prvi tajnik Dizmove družbe.

Na vpisnem listu župnika Urbana Cavaliera (TM, fol. 127r) ponovno zasledimo opaznejši odmik od Dolničarjevega kanona. Naslikan je priljubljen tip baročnega stenskega nagrobnika s sarkofagom v slavoločni niši in kipom ženske nad njim. Emilijan Cevc ugotavlja, da miniatura posnema Berninijev nagrobni spomenik grofice Matilde Toskanske v baziliki sv. Petra v Rimu (2001, str. 155). Avtor iluminacije (verjetno slikar Weberspergovega vpisnega lista) je oba atributa, ki ju na Berninijevem nagrobniku grofica Matilda drži v rokah (žezlo v desnici in papeško tiaro v levici), smiselno zamenjal z velikima stiliziranima srcema. S tem je figuro, ki je postavljena v arhitekturno nišo, opredelil kot poosebitev ljubezni (*Caritas*), hkrati pa opozoril na povezanost z Dizmovo družbo, katere simbol je srce. Z vidika tipologije emblemov je to še ena od zgodnjih oblik odprtega emblema, v katerem celotna iluminirana stran prevzame vlogo emblemske sličice z vpisanim geslom in izbranim članskim imenom, dodana pa sta tudi obvezni grb in polje z naročnikovimi podatki.[112] Na podstavku

110 Skrinja zaveze je osrednji in najpogosteje uporabljen simbol zaveze med Bogom in izbranim ljudstvom, s čimer logično dopolnjuje sporočilo emblemske sličice. Plameni v kovani zlati posodi predstavljajo ogenj na oltarju Salomonovega templja, v katerem so hranili skrinjo zaveze. Oltar v najsvetejšem delu templja, ki je v *Svetem pismu* opisan kot zlat oltar, je bil namenjen daritvam, s katerimi se v obredju vedno znova izražajo zvestoba sklenjeni zavezi in prošnje za Božjo milost. Genija, ki imata v miniaturi pomembno kompozicijsko in dekorativno vlogo, lahko v tem kontekstu povežemo s parom kerubov, ki sta bila prav tako postavljena v prostor s skrinjo zaveze in oltarjem (1 Kr 6). Oba motiva – skrinja zaveze in oltarni ogenj – se torej povezujeta s Salomonovim templjem, katerega gradnja je sama po sebi razumljena kot obnova zaveze Boga z Izraelovim ljudstvom. Za simboliko Salomonovega templja glej: Bloch-Smith, 1994, str. 18–31.

111 Embleme z motivom arhitekturne niše najdemo na TM, foll. 83r, 85r, 101r in 127r. Vloga arhitekturnega okvirja je v miniaturi F. B. Dinzla (TM, fol. 85) stopnjevana do te mere, da emblemska sličica ni več v samostojni ovalni kartuši, ampak je preseljena v luneto kamnite niše.

112 Zrela oblika odprtega emblema se v *Dizmovi kroniki* pojavi šele na vpisnem listu Sigmunda Jožefa Coppinija (TM, fol. 244r). Zanjo je značilno, da vključuje pripovedne prvine, ki ilustrirajo vsebino gesla in izbranega članskega imena (glej spodaj).



Neznani mojster, Vpisna stran Urbana Cavaliera, 1701, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 127r.

sarkofaga je izpisano člansko ime – *Der Geneigte* (*Naklonjeni*), medtem ko čelna stranica sarkofaga služi kot napisna plošča, na kateri so Cavalierovi vpisni podatki. Na kamniti krsti *putta* pridržujeta kartušo, v katero je vpisana naročnikova deviza: *Cor CorDIs MeI* (*Srce mojega srca*), ki je hkrati kronogram za letnico 1701, ko je bil Cavalier sprejet v Dizmovo družbo. Poosebitev ljubezni, geslo in izbrano člansko ime se smiselno povežejo v emblemsko sporočilo, čeprav so vse tri ključne prvine (slika, geslo in člansko ime) združene v kompozicijsko sproščeni obliki, ki ne sledi Dolničarjevemu konceptu in odstopa tudi od klasične strukture v tradicionalno zasnovanih emblemskih knjigah.

Nov tip emblema, pri katerem se celotna iluminacija spremeni v emblemsko sliko, je bil za večino naročnikov očitno preveč radikalna novost: naslednjih 23 emblemov, ki so nastali v letih 1701–1710, ohranja osnovno shemo z emblemsko sličico v kartuši, pri poslikavi vpisnega lista pa vse pogosteje sledi zamisli miniature kot uokvirjene slike z bogato baročno dekoracijo. Avtorstvo iluminacij je težko z zanesljivostjo določiti, saj poleg Trosta (ki je umrl leta 1708) v zgodnjem 18. stoletju intenzivneje sodelujejo njegovi učenci, med katerimi izstopa Bartolomej Ramschissl. Miniature niso podpisane in očitno je, da so posamezni emblemi delo anonimnih mojstrov, ki ne pripadajo krogu Trostovih učencev. Enemu od njih dolgujemo zanimivo iluminacijo, ki pomeni izviren, lahko bi rekli »mehki« prehod od Dolničarjevega kanona v smer odprtega emblema. Gre za vpisni list Janeza Danijela Gallenfelsa (TM, fol. 175r), ki sledi zamisli celostranske emblemske slike, s katero se srečamo pri Urbanu Cavalieru. Na prvi pogled bi miniaturo označili za pravi odprti emblem, toliko bolj, ker je zasnovana kot tabelna slika, prizor je postavljen v naravo, vključuje panoramski pogled v idealizirano krajino, v ospredju pa so trije protagonisti v dejavnem medsebojnem razmerju. V prvem planu sedita ženi na klopci pred klesanim marmornim blokom, ki spominja na nagrobno stelo ali spomenik. Njuna drža izraža prisrčno medsebojno naklonjenost: leva ima v eni roki stilizirano srce, z drugo pa objema svojo družico. Gre za alegorični figuri, ki v kontekstu emblemskega sporočila najverjetneje poosebljata ljubezen in zvestobo.[113] Na desni strani pred njima stoji krilat genij, ki jima kaže poslikan ovalni ščit. V sredini ščita je strma gora z velikim rdečim srcem, proti kateremu pleza majhen *putto*. Sličico obrobljа trak z geslom *Vere aManti nIhIL DIffICILe* (*Kdor resnično ljubi, mu ni nič težko*). Geslo je kronogram, ki sporoča letnico vpisa 1711. Genij v levi roki drži razprt svitek z baronovim članskim imenom: *Der Treusuchende* (*Zvestobo iščoči*). Na sprednji stranici spomenika, pred katerim sedita ženi, so v obliki vklesanega napisa podatki o naročniku, v vrhnjem delu kamnitega bloka pa družinski grb baronov Gallenfelsov.

113 Takšna interpretacija je skladna z baročno ikonografijo dvojice ljubezni in zvestobe (*Caritas* in *Fidelitas*), ki sta praviloma upodobljeni kot lepi mladi ženi v ljubeči drži ali v objemu, pri čemer poosebitev ljubezni v rokah drži srce. Glej sliko, pripisano Dirku de Quade van Ravesteynu *Alegorija Ljubezni in Zvestobe ter druge kreposti in pregrehe*, po 1612, zasebna last, ali sliko Charlesa Mellina, *Alegorija Božje ljubezni in zvestobe*, ok. 1635–1640, zasebna zbirka.



Delavniški krog Andreja Trosta, Vpisna stran Janeza Danijela barona Gallenfelsa, 1711, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 175r.

Miniatura ima torej vse značilnosti odprtega emblema,[114] vendar ne smemo spregledati, da je ščit, ki ga drži krilati genij, izvirna različica emblemske sličice. Simbolna podoba, geslo in člansko ime so vsebinsko usklajeni in tudi v oblikovnem pogledu tesno povezani, kot je običajno v večini starejših iluminacij. Obroba ščita z napisom prevzame vlogo okvirja in napisnega traku. Izbrano akademsko ime je umeščeno tik pod emblemsko sličico, le da je običajni napisni trak preoblikovan v odprt popisan svitek. Bistvena sprememba v zasnovi iluminacije je aktivnejša povezanost emblemske sličice z alegoričnimi figurami. V zgodnejših primerih imajo slednje pasivnejšo vlogo – personifikacije praviloma stojijo ob grbu ali ga pridržujejo. Izjemoma v vlogi akolitov držijo kartušo oziroma dekorativno draperijo z vpisnimi podatki člana (na primer emblem Janeza Adama Erberga, TM, fol. 109r) ali emblemsko sličico (na primer emblem Avguština Karla Sebastijana Rüssensteina, TM, fol. 149r). Na vpisni strani Janeza Danijela Gallenfelsa so protagonisti v dejavnem medsebojnem razmerju in celota ima naglašen pripovedni značaj. Krilati genij velikega ščita z emblemsko sličico namreč ne kaže samo gledalcu, temveč tudi obema ženskima personifikacijama, ki z držo in gestami izražata zanimanje za poslikano orožje: lahko si predstavljamo, da se pogovarjata prav o vsebini podobe na njem. Dodatno vez med emblemsko sličico in alegoričnimi figurami izpostavlja motiv stiliziranega srca: rdeče srce na vrhu gore, upodobljene na ščitku, vidimo tudi v rokah poosebitve ljubezni. Prav tako ne moremo mimo dejstva, da krilati genij hkrati nastopi v sami emblemski sličici – vidimo ga na ščitu, kako se odločno vzpenja po strmi skali proti srcu. Gre torej za sliko v sliki, pri čemer z vidika zasnove emblema navdušita izvirnost avtorjeve domislice in dobra kompozicijska rešitev.[115]

Od Gallenfelsove vpisne strani do miniature grofa Sigmunda Jožefa Coppinija (TM, fol. 244r), ko se srečamo z zrelo obliko odprtega emblema, kot ga izoblikuje Simon Tadej Grahovar, so se naročniki odločali za v osnovi »tradicionalno« zasnovane vpisne strani. V tem obdobju je edini odklon od uveljavljene sheme neobičajna iluminacija, ki jo je naročil kranjski jurist Janez Krstnik Prešeren (TM, fol. 215r). Njena posebnost je v tem, da jo v resnici težko postavimo v vrsto z ostalimi emblemi, saj nima običajne emblemske sličice s simbolnim značajem, prav tako pa ne moremo govoriti o odprtem emblemu, kakršne poznamo v ljubljanski spominski knjigi.[116] Gola, v verige vklenjena Turka, sklonjena pod težo naročnikovega grba, sta naslikana zelo naturalistično in ne sodita v svet alegorij, pač pa skupaj z zaplenjenim orožjem in vojaškimi prapori kot *pars pro toto* predstavljata poraženo turško vojsko. Verjetno res aludirata na poraz turških sil in podpis mirovne pogodbe v Požarevcu,[117] kot piše Kastelic (2001, str. 184), čeprav tega ni mogoče zanesljivo dokazati. Z vidika homogenosti emblemske zasnove bode v oči, da motiv premaganih Turkov težko neposredno povežemo z naročnikom, ki ni bil vojak ali vojaški poveljnik, temveč doktor prava, »zapriseženi sodniški odvetnik kranjskih ustanov«, kot beremo v *Dizmovi kroniki* (TM, fol. 215v). Enako problematična se zdi povezava turških ujetnikov z načeli Dizmove družbe.

Kot rečeno, zrelo obliko odprtega emblema najdemo šele na Coppinijevem vpisnem listu, kjer je iluminacija zasnovana v obliki celostranske tabelne slike in deluje kot realni izsek iz krajine, v katero avtor postavi do zob oboroženega častnika (glej sliko na str. 156). Prepričljivost upodobitve je toliko večja, ker je Grahovar v ozadju namesto arhitekturne kulise naslikal resnično obstoječo stavbo – Coppinijev dvorec Lisičje pri Škofljici, ki ga je posnel po ilustraciji v Valvasorjevi *Slavi vojvodine Kranjske* (XI, 173). Kljub temu je hkrati takoj jasno, da ima prizor alegorično vrednost, saj se vojščak, ki stoji pred umetelnim kamnitim podstavkom z naročnikovim grbom, spopada z levom, obenem pa z desno nogo tepta mitskega baziliska. Pomaknjena nekoliko globlje v prostor sta še zmaj in kača, ki bežita, da bi si rešila kožo. Štiri živali, ki nastopajo v dobro znanem ikonografskem

114 Kastelic jo v katalogu dejansko označi kot odprti emblem, kar pa ni povsem točno (2001, str. 170).

115 Idejno izhodišče za takšno strukturo emblema bi utegnila biti uvodna miniatura z apoteozo Ljubljane, kjer sta na podoben način združena uokvirjena emblemska sličica z napisi in alegorični prizor, ki se z njo povezuje.

116 Kastelic celo zapiše, da je to »miniatura brez emblema« (2001, str. 184).

117 Požarevski mir je bil podpisan 21. 7. 1718 med Otomanskim cesarstvom na eni strani ter Habsburško monarhijo in Beneško republiko na drugi, potem ko so avstrijske čete s princem Evgenom Savojskim na čelu porazile turško vojsko v bitki pri Petrovaradinu leta 1716 in naslednje leto zavzele še Beograd. S tem je bila zaustavljena turška ekspanzija v Srednjo Evropo in tudi Kranjska si je lahko oddahnila od neposredne vojne nevarnosti.

motivu Zmagoslavnega Kristusa, kažejo, da gre za svobodno reinterpretacijo tega kristološkega motiva, v kateri vojščak nastopa kot utelešenje ideala krščanskega viteza – *miles christianus*.[118] Umestitev naročnikovega gesla na napisni trak, ki ga drži krilati genij, in akademski vzdevek, izpisan na notranji strani genijevega ščita, ne puščata dvoma, da gre za emblemsko sliko. Dodatno potrditev najdemo v domiselni vključitvi simbola Dizmove družbe, ki se ponovi kar trikrat: veliko rdeče srce je pripeto na častnikovo kučmo, z njim pa sta okrašeni tudi njegova vojaška suknja in torba.

Kombinacija emblemskih prvin v kompoziciji, ki vključuje odprto krajino, je v Grahovarjevih miniaturah pogosto dopolnjena s prepoznavnimi topografskimi in arhitekturnimi prvinami, pri čemer gre največkrat za realni izsek iz krajine z naročnikovim dvorcem, gradom ali graščino. Pri tem se je Grahovar zgledoval po upodobitvah grajskih arhitektur v *Slavi vojvodine Kranjske*. Mojstrov posluh za krajino je izkazan tako v emblemih klasičnega tipa s sličico, ki je ujeta v dekorativno kartušo, kot v odprtih emblemih, ki ponujajo več možnosti za panoramsko zasnovane krajine. Zrel tip odprtega emblema je z vidika ikonografske interpretacije posebej zanimiv: simbolni elementi so povezani tako, da je pripovednost bolj razvita, hkrati pa so mestoma vključeni liki, ki jih lahko razumemo kot slikarsko dopolnilo brez alegorične vrednosti – drobni žanrsko obarvani prizori ali štafažne figure. Včasih v prizorih nastopajo personifikacije, za katere se na prvi pogled zdi, da niso neposredno povezane z emblemskim sporočilom, a se izkaže, da avtor z njimi spretno dopolni alegorično vsebino emblema. Ker so personifikacije velikokrat brez atributov in njihova vpetost v kompozicijo sama po sebi ne opredeljuje alegoričnega značaja, so lahko posamezni emblemi precej trd ikonografski oreh.[119]

Grahovarju je bil tip odprtega emblema pri srcu in ga je večkrat uporabil. Pri tem je treba posebej izpostaviti, da njegova inovativnost in ustvarjalen pristop neredko krepko presegata slikarski delež v oblikovanju emblema, kar naznači tudi sam: precejšnje število njegovih miniatur poleg običajnega podpisa *Grahover pinxit* dopolnjuje podatek, da je sliko tudi idejno zasnoval (*Grahover invenit*). Z Grahovarjem in njegovimi učenci – nekaj emblemov naj bi naslikala tudi njegova hči Marija Nikolaja Grahovar (Cevc, 2001, str. 77) – se ustali tipologija vpisnih strani v spominski knjigi: prevladujejo emblemi, ki se naslanjajo na tradicionalno tridelno strukturo z izhodiščem v Dolničarjevi idejni zasnovi, mednje pa so posejani primeri odprtih emblemov. Očitno je bila odločitev za eno ali drugo obliko pogojena predvsem z željami naročnika.

Ob prevladujočih dveh tipih emblemov sredi 18. stoletja najdemo nekaj vpisnih strani, za katere je značilno, da tako v tipološki zasnovi kot likovnem izrazu radikalno odstopajo od obstoječe tradicije. Prvi primer je že omenjeni emblem Leopolda Krištofa Radicsa (TM, fol. 343r) iz leta 1754. Vpisni list je likovno precej skromen: v zgornjem delu miniature vidimo listič z emblemsko sličico in geslom, iluzionistično naslikan tako, kot da je z voskom pritrjen na list v knjigi. Motiv s tihožitjem tipa *memento mori* je izdelan v perorisbi, s tipologijo črk pa je dodatno poudarjen vtis, da je list izrezan iz tiskane emblemske knjige in prilepljen v kroniko. V spodnjem delu vpisnega lista je Radicsov grb. Podatki o naročniku so preprosto izpisani na dnu lista, podpis v spodnjem levem kotu pa pove, da je naročnik hkrati avtor emblema. Navdih za tako zastavljeno vpisno stran najverjetneje prihaja iz *alba amicorum*, kjer lahko ob grbu in krajšem zapisu dejansko najdemo vlepljene sličice – največkrat izrezke iz emblemskih knjig.

Povsem drugačen odmik kaže vpisna stran Jožefa Leopolda Rasterna (TM, fol. 353), kot si jo je leta 1757 zamislil in izdelal Jožef Leopold Wiser. Njena posebnost je kopičenje elementov v svobodni kompozicijski shemi: vsebuje kar pet emblemskih sličic, namesto običajnega gesla pa ima tri latinske napise, ki se seštejejo v misel o minljivosti človeškega življenja.[120] Ob tem ima še dva dodatna napisna trakova z nemškimi verzi, ubranimi na isto temo.[121] V središče iluminacije

118 Za ikonografsko razlago emblema glej str. 155–157.

119 Omenjene značilnosti srečamo tudi pri emblemih, kjer je *pictura* ujeta v kartušo. Ker v teh primerih personifikacije niso neposredno vključene v emblemsko sporočilo, temveč ga samo dopolnjujejo, je z vidika ikonografske analize razbiranje njihove vloge manj problematično.

120 *Nasci poena/ Labor vita/ Necesse mori/ Unde superbit homo, cuius concepto culpa est?* (*Rojstvo je kazen,/ življenje napor,/ umreti bo treba./ Na kaj naj bo človek ponosen, če je že njegovo spočetje krivda?)*

121 *Ich lauft und raste nicht,/ Verharr auch sogestalten;/ Und wann der Faden bricht,/ muss ich den Rast-Tag halten*. (*Hitim, počijem ne,/ in vztrajam na tej poti;/ ko pa se strga nit,/ počitka dan napoči*.)



Jožef Leopold Wiser, Vpisna stran Jožefa Leopolda pl. Rasterna, 1757, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 353r.

je postavljena kartuša, ki ima obliko školjkastega četverolista – razgiban rokokojski okvir –, v katerega so vstavljene tri emblemske sličice in naročnikov grb. Vrhnja sličica kaže zibko z dojenčkom, leva mladega orača na polju, desna pa krsto s truplom na nosilih. Nad osrednjo četverolistno kartušo sta v zgornjih vogalih lista še emblemski sličici v pokončnih ovalnih okvirjih. Tista v levem vogalu prikazuje izsek idilične pokrajine, po kateri stopa mladenič s palico v roki, medtem ko druga kaže stensko uro z utežmi in smrt s koso v roki.

Združevanje tolikšnega števila emblemskih sličic in izvirna poznorokokojska dekorativna shema sta novost, ki je očitno navdahnila tudi avtorja vpisne strani Antona Medarda Wiederkherja (TM, fol. 383r). Signatura pove, da je iluminacijo izdelal Jožef Hübner, mojster, ki je v slikovitosti rokokojskega okrasja šel še korak naprej od Wiserja. Rokajski okvir, v katerega so organsko vpete emblemske sličice, se zdaj razraste v fantazijsko obliko, podobno koralam. Emilijan Cevc ugotavlja, da Hübnerjeva ornamentika spominja na rezljan okvir glavnega oltarja v graški cerkvi Mariahilf iz leta 1769 (2001, str. 78). V okvir je vpetih sedem sličic, vendar eno od njih (v desnem spodnjem vogalu) v celoti zakriva iluzionistično naslikana tabla z naročnikovim grbom. Večji tematizirata svetopisemski motiv izgubljenega sina: »obubožani sin berači pred zaprtimi mestnimi vrati« in »vrnitev v očetno hišo«. Štiri manjše sličice kažejo feniksa, ki gleda v sonce, zgodbo Joba na gomili gnoja ter vesoljni potop in Noetovo barko, h kateri leti golob z oljčno vejico v kljunu. (Slednji tvorita vsebinsko celoto, kar je poudarjeno tudi s tem, da je napis vključen samo v sliko Noetove barke z golobom.) Nepričakovan odklon, za katerega ne poznamo razlage, je dejstvo, da emblem nima osebnega gesla, namesto tega pa se ponaša s kar petimi vzdevki, ki se navezujejo na vsebino sličice. Poglavitni akademski



Jožef Hübner, Vpisna stran Antona Medarda Wiederkherja, 1770, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1 fol. 383r.

vzdevek *Der Wiederkherende* (*Vračajoči se*) je očitna aluzija na naročnikov priimek Wiederkher (nem. vrnitev ali povratek). Izpisan je na ščitku, umeščenem v osrednjo in največjo emblemsko sličico, v katerem vidimo vrnitev izgubljenega sina. Štirje drugi – *Der Verachtete* (*Zaničevani*), *Der Geplagte* (*Trpeči*), *Der Freiedliebende* (*Miroljubni*) in *Der sich Erneuerende* (*Obnavljajoči se*) – se nanašajo na zgodbo izgubljenega sina. Podobo sina, ki berači, spremlja vzdevek *Zaničevani*, ob Jobu na gomili gnoja piše *Trpeči*, ob Noetovi barki *Miroljubni* in ob feniksu *Obnavljajoči se*. Očitno je torej, da ne gre samo za odmik od temeljne strukture vpisne strani v oblikovnem smislu, temveč tudi za razpad strukture emblema in neupoštevanje določila Dizmove družbe, da si mora vsak član izbrati (en) akademski vzdevek in geslo.

Pri poznih vpisih v spominsko knjigo so spremembe v strukturi vpisnega lista vse očitnejše. Najbolj drastična primera sta vpisa barona Vincenca Argenta (TM, fol. 387r) in grofa Marije Jožefa Ursini-Blagaja (TM, fol. 389r), s katerima se leta 1801 zaključijo vpisi v *Spominsko knjigo ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*. Oba folija premoreta le velik rodbinski grb, dopolnjen z imenom naročnika in datumom včlanitve. Ne samo, da umanjka emblemska sličica, pogrešamo tudi članske ime in geslo. Pri baronu Argentu na zgornjem robu lista sicer lahko preberemo psalmistove besede *Dominus pars haereditatis meae et calicis mei; tu es qui restitues haereditatem meam mihi*,[122] ki bi jih lahko razumeli kot različico akademske devize, vendar navedek brez konteksta emblemske sličice in članskega imena obvisi v zraku. Na listu grofa Ursini-Blagaja ni nobenega emblemskega napisa – pod grbom sta le naročnikovo ime in podatek, da je bil v Dizmovo družbo sprejet 12. junija 1801. Vpisa barona Argenta in grofa Ursini-Blagaja sta zadnji ilustrirani strani v *Prizorišču spomina*, serija emblemov pa se konča že leta 1800 z vpisnim listom barona Franca Ksaverja Lichtenberg-Janežiča (TM, fol. 385r), saj zadnja vpisna lista nimata ikonografskih prvin, ki bi presegale okvir heraldike.

122 *Gospod, delež moje dediščine in mojega keliha, ti si, ki mi boš vrnil dediščino*. Slovenski standardni prevod verzov je nekoliko drugačen: *Gospod, delež moje dediščine in moja čaša,/ ti imaš v rokah mojo* usodo (Ps 16,5–6).

2 Živali v emblematiki in njihova vloga v miniaturah *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*

2.1 Živali v emblematiki – poglavitni viri in preplet tradicij

Hiter pregled najpopularnejših emblemskih knjig 16. in 17. stoletja pokaže, da so živalski motivi v njih zelo pogosti in da v številnih zbirkah emblemov krepko prekašajo ostale.[123] Kar nekaj je tudi emblemskih knjig, v katerih se pojavljajo samo živali. Med njimi so daleč najvplivnejše tri knjige iz serije emblemov *Symbolorum et emblematorum*, ki jo je zasnoval nürnberški zdravnik, naravoslovec in vsestranski izobraženec Joachim Camerarius Mlajši (1534–1598), sin velikega nemškega humanista istega imena. V vsaki je po 100 emblemov, ki jih je avtor v naravoslovnem duhu uredil skladno s takrat uveljavljeno zoološko razdelitvijo: štirinožne živali (*Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus*), ptice in žuželke (*Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis*) ter plazilci in ribe (*Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus*).[124] S tem je ustvaril najobsežnejši korpus emblemov z živalskimi motivi, pomen njegovega dela za pojavljanje živali v emblematiki in za razvoj zgodnjenovoveške ikonografije živali pa je neprecenljiv.

Camerariusov opus je v vseh pogledih izjemen, vendar ga je treba razumeti kot rezultat več kot 100 let dolgega razvoja emblemskih knjig, v katerih avtorji posebno pozornost posvečajo prav živalim. Že Andrea Alciati je pokazal, da je lahko simbolika živali neizčrpen vir navdiha za oblikovanje emblemov: v prvi izdaji *Emblematum liber* (Augsburg 1531), v kateri so objavljeni 104 emblemi, se živali pojavijo v več kot polovici in so v večini primerov ključni nosilci emblemskega sporočila. Tudi v poznejših izdajah, v katerih je objavljenih več emblemov, se razmerje ohranja in živali praviloma nastopajo v dobri polovici emblemov.[125] Če imamo pred očmi popularnost Alciatijeve knjige – v 16. in 17. stoletju je doživela kar 170 izdaj in bila prevedena v 30 jezikov –, je razumljivo, zakaj je vloga živali v emblematiki tako velika (Ennenkel in Smith, 2017, str. 2). Navdušenost nad živalsko simboliko se nazorno kaže v zgodnjih emblemskih knjigah, ki so nastale v Franciji, na primer v knjigi Guillauma de La Perrièra *Theatre des bons engins* (Pariz 1540, vendar napisana že v letih 1535–1536)[126] in v *Hecatomgraphie* Gillesa Corrozeta (Pariz 1540).[127] Sredi 16. stoletja v Franciji izideta prvi dve knjigi, ki sta v celoti posvečeni živalim: *Décades de la description, forme, et vertu naturelle des Animaulx* Barthélemyja Aneauja (Lyon 1549)[128] in

123 Ko govorimo o živalih v emblemih, je treba imeti pred očmi, da skladno z uveljavljeno ikonografsko tradicijo mednje sodijo tudi mitske živali, kot so zmaj, bazilisk, grifon, feniks, enorog itd., ter hibridna mitološka bitja, kot so sirene, tritoni, harpije, kentavri, sfinge itd.

124 Serijo emblemov sestavljajo tri knjige z živalskimi in ena z rastlinskimi emblemi. Camerarius jih je v 90. letih 16. stoletja izdal v Nürnbergu, četrta pa je izšla posthumno leta 1604 v redakciji njegovega sina Ludwiga Camerariusa. V vsaki knjigi je po 100 emblemov: *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una collecta a Joachimo Camerario* (1590), *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera collecta a Joachimo Camerario* (1595), *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta a Joachimo Camerario* (1596) in *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta* (1604). V poznejših izdajah so vse štiri knjige največkrat združene v celoto (prvič leta 1605 v nürnberški izdaji, ki jo je uredil avtorjev sin Ludwig Camerarius: *Symbolorum et Emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera collecta …*). Leta 1671 so bile vse štiri knjige prevedene v nemščino (Joachim Camerarius, *Vier Hundert Wahl-Sprüche und Sinnenbilder durch welche beygebracht und aussgelegt werden, die angeborne Eigenschaffen, wie auch lustige Historien*, Mainz 1671). Na voljo je tudi moderna izdaja vseh štirih del z uvodom in registrom: Joachim Camerarius, *Symbola et Emblemata (Nürnberg 1590 bis 1604)*. Mit Einführung und Registern hrsg. von Wolfgang Harms und Ulla-Britta Kuechen. Teil 1: Centuria I, II, III. Teil 2: Centuria IV, Einführung und Register; Akademische Druck, Graz 1986–1988. Leta 2009 je bil prvič objavljen nekoliko manj znan rokopis Camerariusovih emblemov *Symbola et emblemata tam moralia quam sacra*, ki ga hrani Mestna knjižnica v Mainzu (Handschrift II/366): Joachim Camerarius, *Symbola et emblemata tam moralia quam sacra. Die handschriftlichen Embleme von 1587* hg. und kommentiert von Wolfgang Harms und Gilbert Hess, Tübingen 2009.

125 Za Alciatija in vlogo živali v njegovih emblemih glej zlasti: Andenmatten, 2017.

126 Od 100 emblemov je 45 takšnih, v katerih nastopajo živali.

127 Knjiga vsebuje 100 emblemov, v 40 so nosilci sporočila živali.

128 Tudi v *Picta poesis* Barthélemyja Aneauja (Lyon 1552) nastopa veliko živali – kar polovica od 100 emblemov je živalskih.

Le livre de la description des animaux, contenant blason des oyseaux Guillauma Guéroulta (Lyon 1550), v kateri najdemo samo ptice. V drugi polovici 16. stoletja se moda razširi po vsej Evropi: Nicolaus Reusner celotno knjigo svoje zbirke *Emblemata partim ethica et physica, partim vero historica et hieroglyphica* (Frankfurt na Majni 1581) posveti živalim. Zvezek *Emblemata physica* vsebuje 40 emblemov, pri čemer je zanimivo, da se Reusner omejuje na dejansko obstoječe živalske vrste in ne vključuje mitoloških bitij kot večina predhodnikov. Veliko živali najdemo tudi v knjigah *Emblemata* Joannesa Sambucusa (Antwerpen 1564) in *Emblemata* Hadriana Juniusa (Antwerpen 1565).

O izdatnem pojavljanju živali v emblemih govori tudi podatek, da Filippo Picinelli v monumentalni enciklopediji emblemov *Mundus Symbolicus*, ki obsega področja od zgradbe univerzuma, nebesnih teles, elementov in naravnih pojavov do simbolno pomembnih dragih kamnov, rastlin, živali, raznoterih orodij, glasbenih instrumentov itd., od človeka, delov njegovega telesa in notranjih organov do popisa svetopisemskih oseb, herojev klasične mitologije idr., daleč največ pozornosti posveti prav živalim. Picinellijev korpus emblemov je razdeljen v 25 knjig in ima malo več kot 1000 strani, pri čemer je vsako véliko poglavje (tematski sklop) zaokroženo znotraj ene knjige: prva knjiga, na primer, obsega nebesna telesa, kozmološke pojme, zodiakalna znamenja itd., druga je posvečena ikonografiji štirih elementov (ogenj, zrak, voda, zemlja) in z njimi povezanim pojmom (plamen, dim, pepel, oblaki, megla, dež, morje, reke, vodnjaki, gore, doline, polja itd.), tretja zaobjema različna področja, povezana s človekom itd. Le rastlinam in živalim je namenjenih po več knjig: rastline so obravnavane v treh knjigah (IX–XI), živali pa kar v petih (IV–VIII). Če razmerje izrazimo še v številu strani: vseh 25 knjig skupaj obsega 1014 strani, od tega je kar 274 strani namenjenih svetu živali, pri čemer hibridna mitološka bitja, ki so običajno všteta v živalski svet, v tem primeru niso vključena in so obravnavana v tretji knjigi, ki je posvečena človeku.[129]

Glede virov, ki so jih za oblikovanje živalskih emblemov uporabljali Alciati in zgodnji pisci emblemskih knjig, navedbe samih avtorjev in analiza besedil kažejo, da so najraje posegali po antičnih delih. Največkrat gre za naravoslovne zapise, predvsem za Aristotelov *Nauk o živalih* (*Historia animalium*)[130] in *Naravoslovje* Plinija Starejšega (*Naturalis historia*).[131] Skoraj enako pomemben vir so avtorji literarnih del s temami iz klasične mitologije in mitoloških kompendijev – na prvem mestu je Ovidij, ob njem pa Homer in Vergilij. Izmed avtorjev enciklopedično zasnovanih mitoloških besedil izstopajo Psevdo-Apolodor, Fulgencij Mitograf in Higinij Mitograf. Izjemno priljubljen vir navdiha so ezopovske basni (Ezop, Fedrus, Barbij), ki so v renesansi doživele pravi prerod.[132] Zelo cenjeni so tudi epigrami, zbrani v kompendiju *Grška antologija* (*Anthologia Graeca*), ter najrazličnejši pregovori in reki, v katerih pogosto nastopajo živali.[133] Te so avtorji emblemov v glavnem poznali v redakciji Erazma Rotterdamskega, čigar *Adagia* so najobsežnejša in daleč najodmevnejša renesančna zbirka antičnih pregovorov, izrekov in duhovitih domislic, ki jim je Erazem dodal številne nove.[134] Že Alciati je večkrat posegel po Erazmovih *Adagia,* njegovemu zgledu pa so sledili

129 Navedeni obseg strani velja za latinsko izdajo: *Mundus symbolicus: in emblematum universitate formatus... Latinum traductus a R. D. Augustino Erath*, Köln 1681 (in poznejše izdaje). Picinelijeva enciklopedija emblemov je prvič izšla v italijanskem jeziku: *Mondo simbolico: o sia universita d'imprese scelte, spiegate, ed' illvstrate con sentenze…*, Milano 1653.

130 Dela, napisana v grščini, kot je Aristotelovo *Tŏn perí tá zóia istoríon*, so skladno z uveljavljeno tradicijo praviloma navedena v latinščini, saj so tako v srednjem kot zgodnjem novem veku daleč najpogosteje uporabljali latinske prevode, tako da se tudi sklici avtorjev nanašajo na zapis v latinščini.

131 Med pogosteje navajanimi avtorji, ki pišejo o živalih in njihovih značilnostih, so še Plutarh (*Moralia*, XII), Ajlijan (*De natura animalium*) in Solin (*Collectanea rerum memorabilium*). Ker se v študiji pojavlja le Plinij Starejši, je skladno z uveljavljeno tradicijo v nadaljnjih zapisih ime okrajšano na Plinij. Glej: *Bibliografija*.

132 Glej poglavje: *Emblemske knjige in tradicija ezopovskih basni*.

133 Alciati se je močno naslanjal prav na Planudesovo redakcijo *Grške antologije*, ki jo je v času, ko je nastajala njegova knjiga emblemov, tudi sam prevajal v latinščino (prevedeni deli so bili objavljeni kot *Selecta epigrammata graeca latine versa, ex septem epigrammatum Graecorum libris* (Basel 1529)). Kar 31 emblemov v prvi izdaji *Emblematum liber* izhaja iz epigramov, ki jih je Alciati prevedel iz grške zbirke (Daly, 1998, str. 9–12).

134 Zbirka izrekov je nastajala več let: prva izdaja z naslovom *Collectanea Adagiorum*, v kateri je bilo 820 izrekov, je izšla v Parizu leta 1500; druga, *Adagiorum chiliades tres ac centuriae fere totidem*, s 3260 izreki v Benetkah leta 1508, v izdaji iz leta 1533 (Benetke) pa jih je kar 4151. Sodobna latinsko-nemška izdaja je objavljena v Erazmovih izbranih delih (Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, vol. 7, Darmstadt 1972).

številni poznejši avtorji.[135] Med viri, specializiranimi za živalsko alegoriko, je ključen *Fiziolog*, predvsem grška redakcija, po tradiciji pripisana škofu Epifaniju iz Konstancije, ki je bila v renesansi široko dostopna.[136] Izjemnega pomena so tudi besedila cerkvenih očetov, ki se ukvarjajo z živalsko alegoriko, pri čemer so nekateri zgodnji očetje vplivali na *Fiziologa*, drugi spet so se pri njem navdihovali ali z njim polemizirali. Uporaba srednjeveških naravoslovnih spisov, enciklopedičnih del, bestiarijev, različnih teoloških in moralno-didaktičnih spisov ter priročnikov za pridige (t. i. *exempla*) je pogostejša šele proti koncu 16. stoletja in v zgodnjem 17. stoletju. V tem času se stopnjuje tudi vpliv renesančnega naravoslovja, v prvi vrsti velikih zooloških kompendijev, ki sta jih ustvarila Conrad Gesner in Ulisse Aldrovandi (glej poglavje *Emblemi in renesančno naravoslovje*).

Ob naštetih pisnih virih ne smemo pozabiti, da je pojavnosti in pomenu živali v emblematiki od vsega začetka pomemben pečat vtisnila poznosrednjeveška heraldika, ki je po nekaterih teorijah celo ključna za njen razvoj. Razcvet emblemov in impres naj bi bil tesno povezan s plemiškimi devizami in grbi. Že Paolo Giovio piše, da so se italijanske imprese razvile iz francoskih heraldičnih deviz, v katerih sta združena grbovno znamenje plemiča in njegov *motto* (*Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Rim 1555, str. 6–7). Danes vemo, da geneza emblemov ni bila tako preprosta, kot jo je orisal Giovio, in da so številni drugi dejavniki (zlasti navdušenje nad antično epigramatiko) odigrali pomembno vlogo.[137] Nedvomno pa drži, da so se avtorji emblemov velikokrat navdihovali pri grbih in devizah evropskega plemstva ter heraldične živali z njihovim simbolnim pomenom vred neposredno prenašali v emblem naročnika ali osebe, ki ji je posvečen. O tem se lahko prepričamo ob primerjavi grbov in deviz plemičev ter njihovih emblemov v emblemskih knjigah, pa tudi sami avtorji emblemskih knjig neredko opozorijo na povezanost heraldike in emblemov v predgovorih ali uvodnih pojasnilih.[138] Tesna prepletenost emblemov in heraldike se morda najneposredneje zrcali v znameniti emblemski knjigi Jacoba Typotiusa, za katero avtor že v naslovu pove, da je uporabil plemiške devize, ki jih je zbral Octavio de Strada, dvorni starinoslovec in skrbnik muzejske zbirke cesarja Rudolfa II. v Pragi. Naslov *Symbola divina & humana pontificum imperatorum regum: ex musaeo Octavii de Strada, civis Romani. Accessit brevis & facilis isagoge Jacobi Typotii*, ne skriva, od kod material za knjigo; avtor skromno doda, da je samo dopisal razlage k sličicam z gesli. Njegov prispevek z vidika razvoja emblematike v resnici ni majhen: s tem je namreč iz plemiških deviz ustvaril tridelne embleme, njegovo delo pa je (tudi po zaslugi kvalitetnih bakrorezov Aegidija Sadelerja Starejšega) postalo ena najvplivnejših emblemskih knjig v Srednji Evropi. Čeprav plemiške devize niso istovetne z grbi, se geslo, še pogosteje pa likovni elementi, pojavljajo tudi v grbu lastnika, kar vzpostavi neposredno vez s heraldiko v ožjem pomenu besede. Tako rekoč organska povezanost heraldike in emblematike je posebej značilna za dežele pod habsburško oblastjo, ker so Habsburžani v zgodnjem novem veku embleme intenzivno vključevali v politično in družinsko ikonografijo. Enega od vrhuncev je ta proces doživel prav na dvoru cesarja Rudolfa II., na katerem je deloval tudi Typotius.

Plemiški grbi in devize so za pojavnost in razumevanje živali v emblematiki pomemben vir tudi v likovnem pogledu, saj vključujejo bogat imaginarij živalskih podob. Heraldične živali z uveljavljeno simboliko in razmeroma standardiziranimi vzorci upodabljanja, pri katerih so ključni kriteriji vizualna prepoznavnost, izčiščenost kompozicije, lapidarnost likovne naracije

135 Za Alciatija in Erazma glej: Woods Callahan, 1979, str. 183–196.

136 Grška redakcija *Fiziologa*, t. i. *Fiziolog sv. Epifanija* z latinskim prevodom in komentarjem Gonzala Ponce de Leon (*Sancti Patris Nostri Epiphanii ad Physiologum*, Rim 1587), je doživela več izdaj (Antwerpen 1588, Rim 1601 in 1612, Pariz 1621), vključena pa je tudi v izdaje Epifanijevih zbranih del.

137 Giovio se ne nazadnje moti tudi v tem, da se devize v Italiji pojavijo šele z vojaškim vdorom francoskega kralja Karla VIII. leta 1494. Na različnih koncih Apeninskega polotoka jih namreč zasledimo vsaj že v poznem 14. stoletju, v 15. stoletju pa so že precej razširjene in vstopijo tudi v likovno umetnost. Posebno lep primer s področja drobne plastike so Pisanellove medalje, ki imajo pogosto alegorične živalske motive, dopolnjene s kratkim izrekom. Glej: Pastoureau, 1983, III, str. 702–705.

138 Med avtorji 17. stoletja se je temu posebej posvetil francoski teoretik simbolnih podob in priznan heraldik Claude-François Menestrier v uvodih v svoji knjigi emblemov *L'Art des emblèmes* (Pariz 1662) in *L'art des emblèmes, où s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire, & de la nature* (Pariz 1684) ter v nekaterih drugih delih, na primer *La veritable art du blason* (Lyon 1659), *La philosophie des images* (Pariz 1682) in *La philosophie des images enigmatiques*, (Lyon 1694).

ter nedvoumnost sporočila, so bile za oblikovalce emblemskih sličic priročno izhodišče. Med likovnimi zgledi, po katerih so pogosto posegli, so poleg heraldičnih motivov še antični novci, vladarski medaljoni in rimska gliptika, pa tudi renesančne medalje in spominski kovanci, ki se v veliki meri navdihujejo prav v grško-rimski tradiciji. Umetniška dela s področja monumentalnega kiparstva in slikarstva so bila zaradi kompleksnejše strukture, kompozicije in ne nazadnje velikosti bistveno redkeje neposreden vir za upodobitve živali v emblemih. V emblematiki je njihov vpliv največkrat posreden: gre za opise znamenitih antičnih del, ki so omenjena v besedilnem delu emblema, ilustrator pa jih poskuša poustvariti skladno s svojim razumevanjem in predstavami. Pri tem lahko pride do napačnih interpretacij, s čimer se srečamo že v inkunabuli renesančne emblematike – v strokovni literaturi je največkrat naveden primer Alciatijevega emblema z Venero, ki z eno nogo stoji na želvi (Alc. 1531, F1v). Alciati govori o Fidijevem kipu v Venerinem templju v Elidi, ki ga omenjata Pavzanias (*Opis Grčije*, VI, 25, 1) ter Plutarh v *Nasvetih ženinu in nevesti* (*Moralia*, II, 142).[139] Pavzanias kip samo opiše in ne ponudi razlage, Plutarh pa ga razloži kot podobo idealne zakonske žene, ki skrbi za dom in kot želva ostaja doma, hkrati pa je molčeča in pušča možu glavno besedo. Alciati sporočilo emblema izpelje iz Plutarhove interpretacije in ga jedrnato izrazi v geslu: *Mulieris famam, non formam vulgatam esse oportere* (*Ženski krepost pristoji bolj kot lepota*). Lesorezec je besedilo epigrama, ki izrecno omenja želvo, slabo razumel in namesto želve upodobil polža, s čimer je ponevedoma potvoril predstavo o Fidijevem kipu ter skvaril vsebinsko skladnost med slikovnim in besedilnim delom emblema.[140]

Z nekoliko poenostavljanja lahko rečemo, da so za pojavnost, vlogo in pomen živali v emblematiki ključna tri obsežna, med seboj povezana področja:

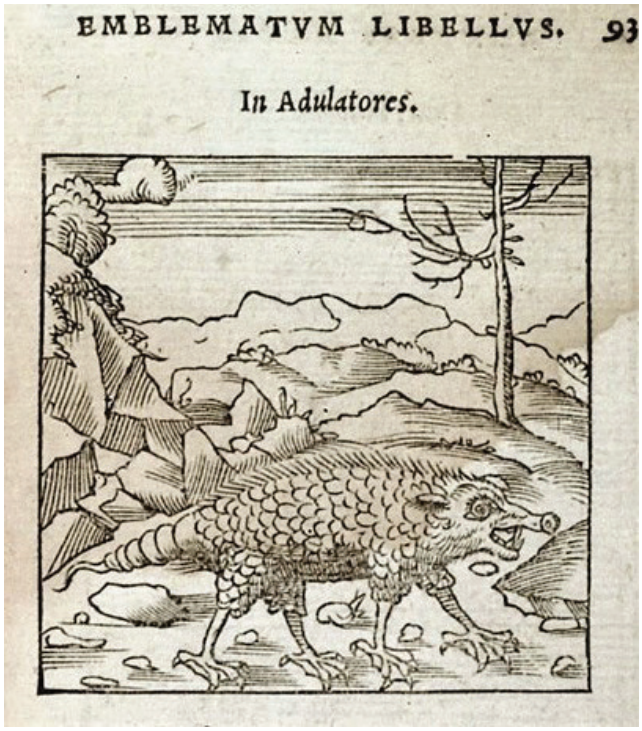
- renesančna zoologija z bogato antično dediščino, različni naravoslovni zapisi v najširšem pomenu besede (z vključevanjem zanimivosti o živalih in raznoterih kulturoloških opažanj, z navajanjem alegoričnih pomenov in uveljavljenih simbolnih vsebin), priljubljenost menažerij in vzpostavljanje zgodnjih živalskih vrtov, prirodoslovne zbirke v okviru t. i. kabinetov čudes, renesančna zoološka ilustracija in realistično upodabljanje živali v drugih likovnih medijih, povezanih z renesančno zoologijo;
- literarna tradicija – različni žanri in vsebinski sklopi, v katerih se živali pojavljajo v alegorični vlogi, pri čemer daleč najpomembnejša vloga pripada ezopovskim basnim z živo predajo od antike do vključno zgodnjega novega veka;
- srednjeveška in zgodnjenovoveška heraldika (skupaj s plemiškimi devizami, novci, spominskimi kovanci, medaljami ter drobno plastiko, ki vsebujejo heraldične elemente in simbolične upodobitve živali).

Nabor virov je seveda bistveno širši: pisni viri poleg tistih, v katerih živali igrajo pomembno vlogo, vključujejo vse zapise, ki v različnih kontekstih omenjajo živali, na primer pregovore, izreke, fragmente različnih slavnostnih nagovorov, pridig ipd. Ne smemo pozabiti niti na področje bogate govorne predaje (živali v ljudskem pesništvu in pripovedništvu, karnevalski tradiciji, otroških igrah itd.), ki je z vidika emblematike skoraj povsem neraziskana. Vizualni zgledi so povezani predvsem s knjižno ilustracijo, pri čemer je treba ob upodobitvah v bestiarijih in naravoslovnih knjigah izpostaviti še vpliv ilustriranih zbirk ezopovskih basni in priljubljenih literarnih del, kot so Ovidijeve *Metamorfoze*. Poleg knjižne ilustracije so kot vir navdiha služila posamezna kiparska dela (zlasti reliefi) z živalskimi motivi, medtem ko je vpliv tabelnega in stenskega slikarstva skromen.

Za emblemske sličice lahko rečemo, da avtorji verizmu v upodabljanju živali vse do poznega 16. stoletja ne posvečajo posebne pozornosti: upodobitve so precej rudimentarne in stilizirane, bistveno je, da gledalec prepozna žival. Z upodabljanjem evropskih in najbolj poznanih eksotičnih živalskih vrst, kot so lev, gepard, opica, slon, kamela, krokodil in noj, izdelovalci emblemskih sličic niso imeli večjih težav. Zaplete se pri

139 Spis je preveden v slovenščino: Plutarh, *Nasveti ženinu in nevesti*, Ljubljana 2004, str. 15–32.

140 V pariški izdaji iz leta 1534 in v poznejših izdajah je napaka v ilustraciji popravljena. Drugačen problem v interpretaciji ilustratorja, ki sledi opisu umetnine, predstavlja emblem z motivom nagrobnika slovite kurtizane Laide iz Korinta, na katerem je vklesana levinja, ki s šapo sega po kozlu oziroma kozorogu. V nekaterih izdajah (na primer Chrestien Wechel, Pariz 1534, str. 29, in poznejše izdaje istega založnika) si ilustrator (verjetno Mercure Jollat) ni znal pravilno predstavljati reliefa na kamnitem sarkofagu, zato je levinjo in kozoroga upodobil, kot da sta živa in stojita pred kamnito menzo, na kateri leži okostje kurtizane.

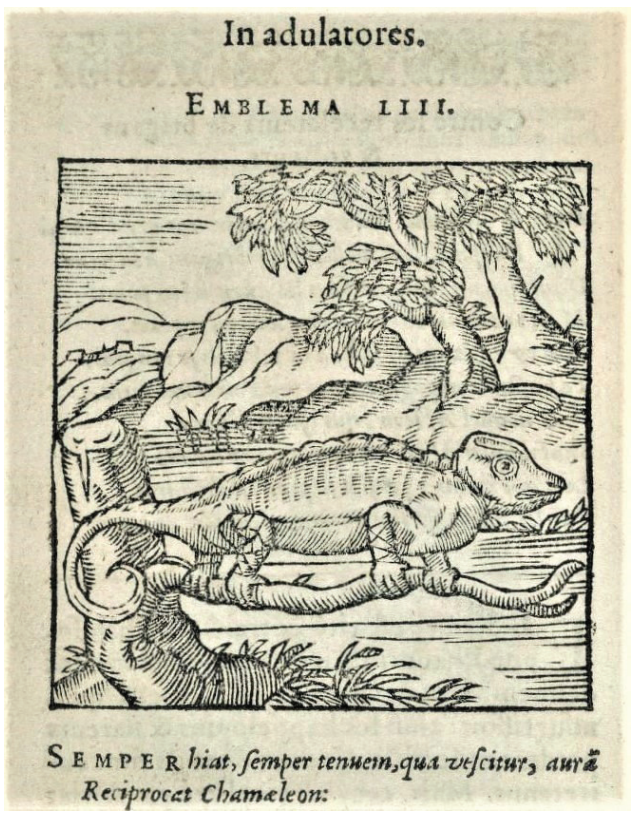


Emblem s kameleonom (detajl), Andrea Alciati, Emblematum libellus, Pariz 1534, str. 93.



Emblem s kameleonom (detajl), Andrea Alciati, Liber emblematum/Kunstbuch, Frankfurt na Majni 1567, str. 106.

manj znanih vrstah (na primer povodni konj, hijena ali kameleon), kjer se srečamo z zelo neobičajnimi upodobitvami, ki včasih z resničnim videzom živali nimajo veliko skupnega. Ilustrativen primer je lesorez kameleona v zgodnjih izdajah Alciatijevih emblemov, kjer je upodobljeno nenavadno bitje, ki spominja na domišljijskega križanca med kuščarjem in ježem (na primer *Emblematum libellus*, Pariz 1534, F7r; *Livret des emblemes*, Pariz 1536, M7v; *Emblematum libellus*, Pariz 1542, N2v; *Los emblemas*, Lyon 1549, H3v). Šele v dvojezični izdaji (*Emblemata/Les Emblemes*, Pariz 1584, embl. 53) fantazijsko sličico nadomesti bolj realistična podoba kameleona, ki kaže, da je lesorezec poznal ilustracijo v Gesnerjevi *Historiae animalium*.[141] Spremenjen pristop v upodabljanju živali, za katerega je značilen večji verizem, se v zreli obliki uveljavi z Joachimom Camerariusom, ki vzpostavi nove standarde pri upodabljanju živali v emblemskih knjigah. Prepričljiv realizem njegovih ilustracij je razumljiv v luči dejstva, da je bil dober prijatelj Conrada Gesnerja, ki mu je priskrbel natančne opise in v večini primerov tudi slike izbranih živalskih vrst.



Emblem s kameleonom (detajl), Andrea Alciati, Emblemata/Les Emblemes, Pariz 1584, emblem 53.

141 Za upodobitve kameleona v emblemskih knjigah glej: Enenkel, 2018, str. 29–38.


De Chamæl. A.B. Lib. II. 3

Kameleon, Conrad Gesner, Historiae animalium, Zürich 1554, Lib. II, str. 3.

V okviru ikonografske analize živalskih motivov v emblemih *Dizmove kronike* se izkaže, da so (tako kot za emblematiko v celoti) bistvenega pomena omenjena tri velika področja, pri čemer je vpliv renesančnega naravoslovja in basni v večini primerov posreden – prevzet po najbolj razširjenih emblemskih knjigah –, kar je glede na pozen nastanek ljubljanske spominske knjige razumljivo. V več kot 150 letih, ki ločijo zgodnje emblemske knjige od prvih emblemov v *Dizmovi kroniki*, je emblematika že vsrkala vplive z navedenih področij, saj je proces recepcije najintenzivnejši v poznem 16. stoletju. Konec 16. in v začetku 17. stoletja tako v emblemskih knjigah kot v ilustriranih zbirkah basni (do preloma pride z izjemno kvalitetnimi jedkanicami, ki jih je za knjigo *De warachtighe fabulen der dieren* izdelal Marcus Gheeraerts starejši)[142] tudi že prevlada realistično upodabljanje živali, značilno za miniature v ljubljanskem rokopisu. Drugače je s heraldiko: zaradi specifike spominske knjige, kjer vpisi vključujejo in celo močno izpostavljajo grb člana, je interakcija med grbom in emblemom neposredna in ikonografsko tvorna. Grbovna znamenja naročnikov imajo konstitutivno vlogo pri oblikovanju emblemov; gledano z vidika kronologije vpisov pa se njihova vloga skozi desetletja stopnjuje. Velik pomen, ki v miniaturah ljubljanskega *Prizorišča spomina* pripada heraldiki, se odraža tudi v obravnavi živali v emblemskih sličicah. V zgodnjem obdobju, ki ga zaznamujejo Andrej Trost in njegovi učenci, je vpliv heraldičnih vzorcev v slikanju živali dokaj izrazit, z Grahovarjem pa pride do vidnega preobrata: živali v emblemih se povsem osvobodijo heraldične togosti, upodobljene so bistveno bolj naravno in živo. Opazimo lahko, da pride hkrati do obratnega procesa: mojster celo v slikanje grbovnih živali vnaša vse več svežega realizma.

2.1.1 Emblemi in renesančno naravoslovje

Za razumevanje vloge in pomena živali v emblematiki je izmed naravoslovnih virov ključnega pomena renesančna zoologija, ki se v zgodnjem novem veku začne uveljavljati kot znanstvena disciplina. Ker zaradi navezanosti na tradicijo antičnega in srednjeveškega naravoslovja vključuje številne kulturološke in antropološke vidike, je bila zanimiva za širok krog izobražencev, seveda tudi za ustvarjalce emblemov. Pregled zgodnjenovoveških emblemskih knjig pokaže, da so njihovi avtorji v glavnem dobro poznali najbolj razširjena dela s tega področja, zlasti velike zoološke preglede Conrada Gesnerja in Ulisseja Aldrovandija. Renesančni zoologi izkazujejo občudovanja vredno poznavanje starejših zapisov o živalih, ki po svoji naravi niso nujno naravoslovni, vsebujejo pa pomembne podatke o razumevanju živali v različnih kulturnih okoljih in o njihovi alegorični vrednosti. Hkrati novoveški avtorji stara védenja dopolnjujejo z novimi znanji, ki temeljijo na njihovih raziskavah in opazovanjih, ter dodajajo poglavja o živalih, ki jih antični in srednjeveški pisci niso poznali. Z velikimi pomorskimi odkritji ob koncu 15. in v 16. stoletju (predvsem Amerike in Oceanije) so se namreč Evropejci srečali z množico novih živalskih vrst. Ne glede na znanstveno naravnanost

142 Glej poglavje *Emblemske knjige in tradicija ezopovskih basni*.

v smislu moderne zoologije renesančni naravoslovci skoraj brez izjeme veliko pozornosti posvečajo kulturološkim vsebinam, tudi tistim, ki so se razvile šele nedavno. Vodilna zgodnjenovoveška zoologa, Gesner in Aldrovandi, dobro poznata Alciatija in nekatere druge avtorje emblemskih knjig ter navajata alegorične pomene živali, ki so se oblikovali prav v okviru emblematike.

Avtorji zgodnejših raziskav renesančne emblematike pri razlagah simbolnih pomenov živali izpostavljajo antične in srednjeveške vire, na katere se pisci emblemskih knjig največkrat sklicujejo.[143] Novejše študije opozarjajo na pomen publikacij s področja renesančne zoologije, katerih vloga se v drugi polovici 16. stoletja naglo krepi.[144] Razlogi za to so pogosto povsem pragmatični: avtorji emblemskih knjig so si lahko z uporabo renesančnih pregledov zoologije prihranili ogromno dela in časa. Ob iskanju simbolnih pomenov izbrane živali jim namreč ni bilo treba brskati po debelih zvezkih Aristotela, Plutarha ali Plinija oziroma po spisih cerkvenih očetov in srednjeveških učenjakov, ampak so njihovo znanje, mnenja in razlage našli v modernem naravoslovnem priročniku, največkrat skrbno opremljene z navedbo avtorja, knjige in poglavja. V Gesnerjevi *Historiae animalium* (1551–1587),[145] prvem vélikem kompendiju novoveške zoologije, so živali sistematično razdeljene po vrstah, natančno opisane in predstavljene s kvalitetnimi lesoreznimi ilustracijami. Ob tem je dodan pregled vseh relevantnih zapisov od antike do moderne dobe, vključno z alegoričnimi pomeni živali, mitološkim kontekstom, krščansko interpretacijo, ljudskimi prepričanji itd. S takšnim pristopom so renesančni zoologi ustvarili obsežne zbirke znanja o živalih in prave zakladnice ikonografskih podatkov, ki so bili za avtorje emblemskih knjig naravnost neprecenljivi. A tudi slike, objavljene v sodobnih zooloških publikacijah, so vidno zaznamovale emblematiko: ustvarjalci emblemskih sličic so se pogosto navdihovali pri odličnih ilustracijah in jih marsikdaj skoraj dobesedno kopirali. Visoka kvaliteta lesorezov v Gesnerjevem pregledu živali, na primer, je dokazano prispevala k njegovi popularizaciji, o čemer priča tudi dejstvo, da je Gesner leta 1560 izdal dva, s prodajnega vidika zelo uspešna albuma ilustracij (*Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum* in *Icones avium omnium*, oboje Christopher Forschauer, Zürich).[146] Bogato ilustrirane so tudi skrajšane izdaje njegovih knjig o pticah, sesalcih in ribah v nemškem jeziku: *Vogelbuch* (1557), *Thierbuch* (1563) in *Fischbuch* (1563), ki jih je izdal isti založnik. Lesorezne podobe živali so kmalu postale tako rekoč ikonične, tako da njihove posnetke najdemo v ilustriranih tiskih z najrazličnejših področij.

O vsestranskem vplivu Gesnerjevega dela na emblematiko ni treba izgubljati veliko besed, dovolj je spomniti, da je bil Joachim Camerarius, ki je ustvaril največji opus živalskih emblemov, dober prijatelj Conrada Gesnerja in da je temeljito poznal njegovo delo. Ne le, da je številne simbolne pomene živali, ki jih je vključil v svoje embleme, našel v Gesnerjevih knjigah, tudi živalske podobe v emblemskih sličicah, ki jih je zanj vrezal Johann Siebmacher, se zgledujejo po ilustracijah v *Historiae animalium*. Hkrati je treba poudariti, da se je Gesner živo zanimal za emblematiko in je

143 Alciati in mnogi zgodnji pisci emblemskih knjig ne navajajo svojih virov, to se začne uveljavljati šele v drugi polovici 16. stoletja, a tudi takrat gre največkrat za splošni sklic na avtorja, ne pa za natančno navedbo. Natančnejše navajanje virov postane bolj ustaljena praksa v poznem 16. in v 17. stoletju, na primer v velikem kompendiju emblemov *Mundus Symbolicus* Filippa Picinellija. Kako zavajajoče je lahko sklicevanje renesančnih avtorjev za razumevanje virov, po katerih so posegali, je lepo vidno pri Camerariusu: v svojih razlagah emblemov se sklicuje na ugledne antične avtorje, Conrada Gesnerja, po katerem je dejansko povzel največ informacij, pa omeni le tu in tam (Enenkel, 2018, str. 333–334, 341–342).

144 Zlasti študije, objavljene v dveh knjigah, ki sta ju uredila Karl A. E. Enenkel in Paul J. Smith: *Zoology in Early Modern Culture*, Brill, Leiden 2014; *Emblems in the Natural World*, Brill, Leiden 2017. Ikonografija živali v emblematiki in pomen renesančnega naravoslovja za njen razvoj sta vse pogostejša tema tudi v specializiranih znanstvenih revijah, na primer *Emblematica: An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, in v prispevkih na spletnih straneh, posvečenih raziskovanju emblemov (glej bibliografijo).

145 Delo je izšlo v petih zvezkih v Zürichu, v založbi Christopherja Forschauerja: *Liber I. De Quadrupedibus viviparis* (1551), *Liber II. Quadrupedibus oviparis* (1554), *Liber III. qui est de avium natura* (1555), *De piscibus et aquatilibus omnibus libelli* (1556). Nedokončani zvezek o kačah in škorpijonih (*Liber V. qui est de serpentium natura*) je izšel posthumno leta 1587. Ilustracije so delo različnih mojstrov, eden od poglavitnih slikarjev (in edini, ki ga Gesner poimensko navaja) je Lukas Schan iz Strassburga. Gesner je hkrati uporabljal že obstoječe ilustracije, kadar je presodil, da so dovolj kvalitetne, številne risbe pa je izdelal tudi sam.

146 Za pregled vseh izdaj Gesnerjeve *Historia animalium* glej: Wellisch, 1975, str. 151–247. Za ilustracije v Gesnerjevih knjigah: Fischel, 2010, str. 147–164; Kusukawa, 2010, str. 303–328.

naravnost zapisal, da lahko zapisi o značilnostih živali služijo ljudem za zgled in v poduk (Gesner, *Historia piscium*, 1558, fol. a3v), kar je eden od pomembnih ciljev emblemskih knjig (Hendrikx, 2017, str. 184–226). Monumentalna zbirka *Historiae animalium* je imela neizmeren vpliv na nadaljnji razvoj novoveškega naravoslovja, bila je zelo priljubljena med izobraženci različnih strok in poznali so jo tudi kranjski *Academici Uniti*.[147]

Gesnerjevo enciklopedično zastavljeno delo na področju zoologije je nadaljeval in nadgradil bolonjski naravoslovec Ulisse Aldrovandi, ki je v devetih zajetnih knjigah popisal vse takratno znanje o živalih.[148] Njegovi opisi so marsikdaj natančnejši in obsežnejši, avtor vključuje nove živalske vrste, ki jih pri Gesnerju ne najdemo, ilustracije so številnejše in kvalitetnejše, več poudarka je na opazovanju v naravi in anatomiji.[149] Z vidika vpliva njegovih del na ikonografijo živali je pomembno, da je Aldrovandi, ki izdatno črpa iz Gesnerja, še bolj sistematičen pri navajanju antičnih in srednjeveških zapisov, alegoričnim vsebinam namenja več pozornosti ter intenzivneje vključuje renesančno hieroglifiko in emblematiko. Poglavja o ikonografsko pomembnejših živalih so strukturirana tako, da obravnavi naravoslovnih vidikov sledijo pregledno organizirana podpoglavja o njihovih simbolnih in alegoričnih pomenih, vsebinah, ki se pojavljajo v zgodovinskih zapisih, mitologiji, literaturi (predvsem basni), likovni umetnosti, emblematiki in hieroglifiki, krščanski simboliki ipd.[150] Tudi za Aldrovandija velja, da je slovel po vsej Evropi in da so njegova dela dovolj dobro poznali vsaj nekateri kranjski izobraženci: zoološke

147 Že Valvasor je imel v svoji knjižnici vse štiri Gesnerjeve knjige o živalih tako v izvirni latinski kot v poznejši nemški izdaji (BV, 847 in 850).

148 Aldrovandi se naslanja na Gesnerja, vendar dodaja nova spoznanja, njegove knjige pa imajo tudi več ilustracij in odlične anatomske študije. Štiri knjige o živalih je izdal za življenja, pet pa jih je izšlo posthumno: *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII* (Bologna 1599), *Ornithologiae tomus alter cum indice copiosissimo* (Bologna 1600), *De animalibus insectis libri septem, cum singulorum iconibus ad vivum expressis* (Bologna 1602), *Ornithologiae tomus tertius, ac postremus* (Bologna 1603), *De reliquis animalibus exanguibus libri quatuor* (Bologna 1606), *De piscibus libri V* (Bologna 1613), *Quadrupedum omnium bisulcorum historia* (Bologna 1621), *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres, et de quadrupedibus digitatis oviparis libri duo*, (Bologna 1637), *Serpentum, et draconum historiae libri duo* (Bologna 1640), *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium* (Bologna 1642); glej bibliografijo.

149 Za Gesnerja in Aldrovandija zlasti z vidika zooloških ilustracij glej: Fischel, 2009.

150 Tako avtor v poglavju o konju, potem ko obdela vse naravoslovne vidike, doda podpoglavje o simpatiji oziroma antipatiji konj do drugih živalskih vrst (*Sympathia. Antiphatia*), v katerem že navaja kulturološke zanimivosti. Zatem naniza še vrsto drugih podpoglavij, katerih naslovi nazorno govorijo o vsebinah, ki so lahko zanimive z ikonografskega vidika: konj kot preroško znamenje, kot prikazen v sanjah in v žrtvenih daritvah (*Omina. Somnia. Ostenta. Prodigia),* zanimivosti o konjih v zgodovinskih zapisih (*Historica*) s posebnim oddelkom za zapise o konjih, ki so bili tako ali drugače vključeni v smrt znanih osebnosti (*Ab equis occisi*), in razmislek o temperamentu konjev, ki jih (enako kot ljudi) razdeli v štiri skupine – kolerike, sangvinike, melanholike in flegmatike (*Temperamentum*). Sledi nekaj pretežno naravoslovnih poglavij o boleznih in zdravljenju konj, v katerih pa najdemo tudi zgodovinske zanimivosti (*Morbi equorumque cura*) in etimološko obarvano poglavje o imenih, v katerih se pojavlja beseda konj (*Cognominata. Denominata*). Zatem se zvrstijo poglavja o simbolnih pomenih v krščanski tradiciji (*Mystica*), o konju v hieroglifiki, simboliki in mitologiji s posebnim poudarkom na povezavi s posameznimi antičnimi bogovi (*Hieroglyphica. Symbolica. Mithologica, Quibus diis sacri*). Sledi učeno poglavje o znamenitih konjih v mitološkem svetu in svetu zgodovinskih osebnosti z natančno navedbo njihovih imen (*Equorum diis, principibusque attributorum propria nomina*) ter zapisa o poganskih žrtvovanjih konj (*Usus in vanis ethnicorum sacrificiis*) in o mitoloških preobrazbah bogov v konja (*Metamorphoses*). V poglavju *Fabulosa* sta predstavljena mitska konja Pegaz in Belerofont, sledijo daljše poglavje o kentavrih (*Centavri sive Hippocentavri*), kratek zapis o pravljičnih konjih (*Apologa*) in obsežnejše poglavje o konju v pregovorih (*Proverbia*). Nekaj naslednjih poglavij govori o pomenu konja v prehrani (*Usus in cibis)*, medicini (*Usus in medicina*), vojskovanju (*Usus in bello*), pri lovu (*Usus in venatione*), v prometu in hitri pošti (*Usus in itinere faciendo*) ter v triumfalnih sprevodih (*Usus in triumphis*). Sledi poglavje o konju v vladarskih insignijah in neobičajna kurioziteta: vloga konja pri ustoličevanju koroških vojvod (*Usus in electione principis Charinthiae*), v katerem Aldrovandi povzema zapis papeža Pija II. (Enej Silvij Piccolomini) v delu *De Europa* (1458). Učeni humanist je obred označil za »slavnost, o kateri se ne sliši nikjer drugje« (*Enee Silvii Piccolominei postea Pii PP. II De Evropa*, XX/64 (glej: Štih, 2012, str. 310)). Sledi pregled upodobitev konja v monumentalni plastiki (*Picturae statuae*) in na starih novcih (*Numismata*). Aldrovandi spregovori še o vlogi konja v zapregah (*Usus in vectione)* z naštevanjem imenitnih vpreg iz mitološkega sveta (Faetonova četverovprega) ter vpreg velikih vojskovodij in vladarjev, nakar v poglavju *Emblemata* pokaže svoje poznavanje renesančnih emblemov z motivom konja. Kratkemu zapisu o konju v nagrobnih epitafih (*Epitaphium*) se pridružita pogled na vlogo konja v poljedelstvu (*Usus in agris*) in igrah (*Usus in ludis*). Od 290 strani, ki jih Aldrovandi v svoji knjigi o štirinožcih (*De quadrupedibus Lib. I*) posveti konju, jih je 120 namenjenih naravoslovnim opažanjem, kar 170 pa kulturološko obarvanim vsebinam, med katerimi so mnoge neposredno povezane s simboličnimi in alegoričnimi pomeni konja v evropski civilizaciji.

knjige bolonjskega znanstvenika so arhivsko izpričane v knjižnici grofa Volfa Engelberta Auersperga (Južnič, 2007, 306),[151] prav tako je imel glavnino Aldrovandijevih del v svoji knjižnici Janez Vajkard Valvasor (BV 53–57).

Ob obeh velikanih renesančne zoologije, ki sta ustvarila celovite preglede takrat znane favne, je treba vsaj omeniti nekaj najvidnejših eruditov, ki so se posvetili posameznim področjem in s svojimi knjigami prav tako vplivali na pojavnost živali v emblematiki. Gesnerjev strokovni kolega in prijatelj Pierre Belon (1517–1564) se je posebej posvečal pticam in morski favni. Njegova najpomembnejša dela *L'histoire naturelle des estranges poissons marins* (Pariz 1551), *La Nature et diversité des poissons* (Pariz 1555), *Histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions et naïfs portraicts retirez du naturel* (Pariz 1555) in *Portraicts d'oyseaux…* (Pariz 1557) pomenijo začetek modernega proučevanja morskih živali in sveta ptic. Dragocena so tako zaradi novih dognanj, izhajajočih iz lastnega raziskovalnega dela, kot zaradi kvalitetnih ilustracij.[152] S proučevanjem ptic se je ukvarjal tudi angleški naravoslovec in zdravnik William Turner (ok. 1509–1568), ki je že dobrih deset let pred Belonom izdal knjigo *Avium praecipuarum, quarum apud Plinium et Aristotelem mentio est…* (Köln 1544), v kateri predstavi izbrane ptice, pri čemer Aristotelovo in Plinijevo znanje nadgradi z lastnimi opazovanji. Francoski naravoslovec in zdravnik Guillaume Rondelet (1507–1566) je raziskoval svet vodnih živali, ki jim je posvetil svoje najpomembnejše delo *Libri de piscibus marinis in quibus verae piscium effigies expressae sunt* (Lyon 1554). Rondelet je v smislu modernega razvoja znanosti naprednejši od Belona, saj se omejuje na naravoslovne vidike in ne dodaja za tisti čas običajnih kulturoloških vsebin. Vodne živali je raziskoval tudi italijanski zdravnik in naravoslovec Ippolito Salviani, čigar delo *Aquatilium animalium historiae* (Rim 1554) je posebej znamenito zaradi vrhunskih ilustracij, izdelanih v tehniki bakroreza, ki omogoča bolj detajlno upodabljanje. Avtor sledi Rondeletovemu pristopu, a je v novem znanstvenem duhu še strožji: v knjigo vključi samo tiste vrste, ki jih je spoznal v lastnem raziskovalnem delu. Ob stopnjevanem empirizmu v renesančnem naravoslovju ostaja še dolgo živo tudi srednjeveško krščansko prepričanje, da je proučevanje narave pot k razumevanju sveta in Boga ter k odrešenju človeka. Aldrovandijev mlajši sodobnik Edward Topsell (1572–1625) je to idejo v uvodu knjige *Historie of Foure-Footed Beasts* neposredno apliciral na živali. Tako med drugim zapiše, da naj bi Bog živali rešil pred vesoljnim potopom, da bi lahko človek z njihovim proučevanjem spoznaval božansko modrost.[153]

Revolucija na področju naravoslovja gre z roko v roki z novimi prevodi in prvimi tiskanimi izdajami del najpomembnejših antičnih naravoslovcev: v prvi vrsti Aristotela v novem prevodu Teodorja Gaze (*De animalibus*, Johannes de Colonia in Johannes Manthen, Benetke 1476), Plinija (*Naturalis historia*, Johannes de Spira, Benetke 1469), Pedanija Dioskurida, ki v drugi knjigi svojega farmakološkega kompendija govori tudi o živalih (gr. orig. *Peri hulēs iatrikēs*, Aldus Manutius, Benetke 1499; lat. prev. *De materia medica* s komentarji Andree Mattiolija, Niccolò Bascarini, Benetke 1544), in številnih drugih piscev. Podobno velja za dela izbranih srednjeveških avtorjev, med katerimi so se z živalmi posebej zavzeto ukvarjali Tomaž iz Cantimpréja (*De natura rerum*, prva zaključena redakcija ok. 1237–1244),[154] Bartolomej Anglež (*De proprietatibus rerum*, ok. 1240–1247, prva tiskana izdaja: Berthold Ruppel, Basel ok. 1470), Albert Veliki (*De animalibus libri* XXVI, ok. 1256–1263, prva izdaja Simon Nicolai Cardella de Luca, Rim 1478) in Konrad iz Megenberga (*Buch der Natur*, prva izdaja Johann Bämler, Augsburg 1475).[155] Tudi *Fiziolog*, ključno delo za ikonografijo živali v pozni antiki in srednjem

151 Za novejše izsledke o fondu knjižnice Auerspergov glej tudi Ručigaj, 2019, str. 123–149.

152 Druga Belonova knjiga je zastavljena kot album, ki naj bi bil zanimiv za širšo publiko: vsebuje ilustracije ptic s kratkim opisom, dodanih je tudi nekaj lesorezov sesalcev, plazilcev, morskih živali in celo zmaja. V zadnjem delu knjige se zvrsti še nekaj rastlin, slike s predstavniki ljudstev tujih dežel v njihovih nošah ter zemljevidi.

153 »*Surely, it was for that a man might gaine out of them much knowledge, such as is imprinted in them by nature, as a spark of that great wisdome whereby they were created*« (Topsell, 1607, fol. A4r).

154 Delo v renesansi sicer ni bilo natisnjeno, bilo pa je pomemben vir za renesančne pisce, in kot priča zgodovina rokopisa, so prepisi nastajali še vse do konca 15. stoletja. Vplivno je bilo tudi prek nizozemske različice *Der Naturen Bloeme* Jacoba van Maerlanta (ok. 1270) in nemške redakcije Konrada iz Megenberga (ok. 1350). Glej: yle, 1996, str. 265–321.

155 Za kratek pregled najvplivnejših srednjeveških avtorjev in izdaje njihovih del v zgodnjem novem veku glej: Enenkel in Smith, 2017, str. 28–30.

veku, je bil med renesančniki deležen precejšnje pozornosti, zlasti v grški redakciji t. i. *Fiziolog sv. Epifanija* z latinskim prevodom in komentarjem Gonzala Ponce de Leon (*Sancti Patris nostri Epiphanii, episcopi Constantiae Cypri, Ad Physiologum*, Christopher Plantin, Antwerpen 1588).

Poleg renesančnih zooloških publikacij so za ikonografijo živali v emblemih pomembna dela z drugih področij, v katerih najdemo opise živali in zanimivosti, ki so pritegnile pozornost avtorjev emblemskih knjig. Gre za zgodnjenovoveške opise daljnih dežel in njihovih zanimivosti, predstavitve čudes, neobičajnih živali in pošasti, različne zgodovinske zapise, kronike itd. Med kronikami je posebej slavna *Svetovna kronika* Hartmanna Schedla (sočasna latinska in nemška izdaja, *Liber chronicarum/Weltchronik*, Nürnberg 1493), okrašena s številnimi lesoreznimi ilustracijami. Čeprav gre v prvi vrsti za zgodovinsko delo, avtor pri popisovanju značilnosti in znamenitosti dežel takrat znanega sveta kar nekaj pozornosti nameni eksotičnim živalim, pošastim in fantastičnim hibridnim bitjem.[156] Malo pred sredo 16. stoletja izide *Kozmografija* Sebastiana Münstra (*Cosmographia universalis,* Basel 1544), z opisi evropskih in azijskih dežel, na kratko pa so vključeni tudi predeli Afrike (*Liber VI. Africa*) in pred približno pol stoletja odkritega Novega sveta (*Liber V. Nova India. De novis Insulis*). Münster v opisih izpričuje živo zanimanje za živali in pošasti, ki jim nameni precej več prostora kot Hartmann Schedel, pa tudi posamezne ilustracije so kvalitetnejše.[157] Nosorogu, na primer, ki je posnet po znameniti grafiki Albrechta Dürerja iz leta 1515, je v nekaterih izdajah namenjena celostranska ilustracija. Med ameriškimi živalmi, o katerih ima avtor manj znanja, je s sliko predstavljen samo oposum. Münstrova *Kozmografija* je doživela nepredstavljiv uspeh: s 46 izdajami do sredine 17. stoletja ter prevodi v latinščino (Basel 1550), francoščino (Basel 1552), italijanščino (Basel 1558) in češčino (Praga 1554) je postala eden najbolj razširjenih ilustriranih tiskov renesančne dobe.[158]

Zgodovina severnih ljudstev švedskega diplomata in vsestranskega izobraženca Olafa Manssona (Olaus Magnus, *Historia de Gentibus Septentrionalibus*, Rim 1555) je zanimiv primer uspešne predstavitve takrat razmeroma slabo poznanega skrajnega severa Evrope. V osnovi geografsko delo s predstavitvijo dežel, ljudi, njihovih posebnosti itd. je v resnici najbolj zaslovelo zaradi slikovitih opisov in ilustracij morskih pošasti v 21. knjigi, ki nosi naslov *De piscibus monstrosis*. Pošastna bitja, kot so velikanska morska kača, ki napada ladjo, zobati kit, ki lahko pregrizne barko, bradati kit, gromozanski raki itd., so nazorno upodobljena že na Manssonovi pomorski karti severnih dežel (*Carta marina terrarum septentrionalium*), natisnjeni v Benetkah leta 1539.[159] Knjiga, v kateri so pošasti natančno popisane, je postala mednarodna uspešnica: bila je prevedena v angleščino (1658), francoščino (1561), italijanščino (1565), nemščino (1567) in nizozemščino (1665), opisi fantastičnih morskih bitij pa so spodbudili intenzivno zanimanje za favno severnih morij. Njihove podobe so naselile številne renesančne publikacije in pomorske zemljevide, v svoje preglede vodnih živali pa sta jih vključila tudi Conrad Gesner in Ulisse Aldrovandi.[160] Pri ilustracijah Manssonovih morskih živali lahko dokažemo vpliv na emblematiko, saj Joachim Camerarius v četrto knjigo svoje zbirke emblemov vključi kar štiri upodobitve kita, ki jih je navdihnila pomorska karta Olafa Manssona, na

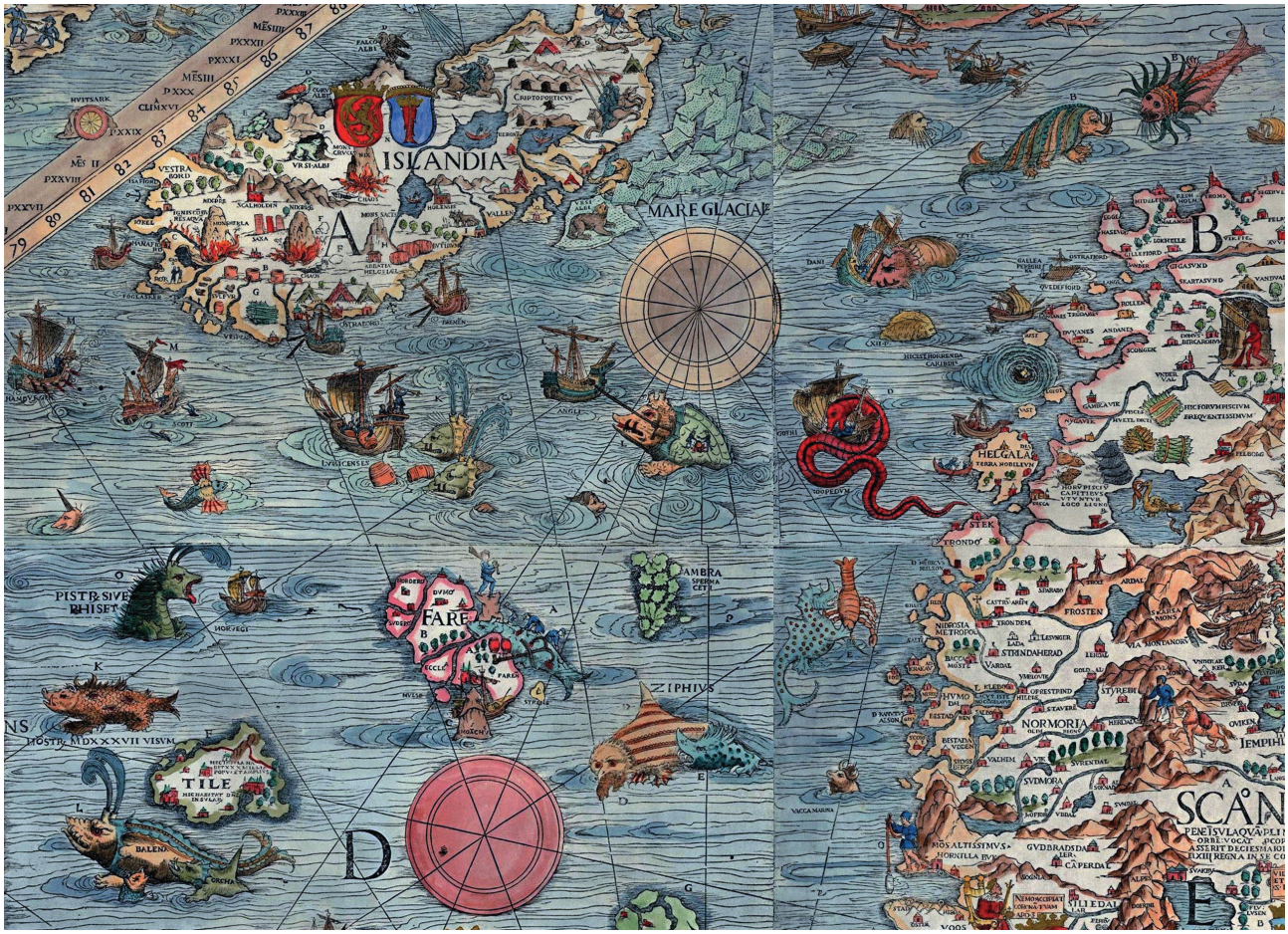
156 Med novejšimi monografskimi študijami Schedlove *Svetovne kronike* glej: Posselt, 2015.

157 Velika je tudi razlika med prvo izdajo, kjer je ilustracij manj in so skromnejše, ter izdajami po letu 1548, ko jih je več, nove lesoreze pa je izdelal mojster Hans Rudolf Manuel Deutsch.

158 Okrajšana izdaja je bila prevedena tudi v angleščino (London 1557). NUK hrani več izdaj *Kozmografije*, kar priča o njeni priljubljenosti na Kranjskem. Baselska izdaja iz leta 1598 je še danes ohranjena tudi v Semeniški knjižnici v Ljubljani. Prav tako je knjiga izpričana v Valvasorjevi zbirki in v knjižnici Auerspergov v Ljubljani. Za izdaje Münstrove *Kozmografije* ostaja temeljno delo: Hantzsch, 1898. Posebej za analizo *Kozmografije*: McLean, 2016.

159 Sebastiana Münstra je fantastična favna Manssonove pomorske karte tako navdušila, da je izdelal ilustracijo kopenskih in morskih pošasti (*Meerwunder und seltsame thier/wie die in Mitnächtigen Ländern im Meer und auff dem Landt gefunden werden*), s katero je dopolnil svojo *Kozmografijo* (Basel 1550, str. 852–853). Morske pošasti (ki pri Münstru krepko prevladujejo) so povzete oziroma v veliki meri prekopirane po Manssonovi pomorski karti.

160 Gesner je bil navdušen nad slikovitimi pošastmi in je večino vključil v četrto knjigo svojega kompendija, posvečeno vodnim živalim (*Historiae animalium liber* IV. *Qui est de piscium & aquatilium animantium natura*, Zurich 1558, str. 118, 137–139, 246–249, 433, 438, 941, 1040). Aldrovandi je bil do njih bolj zadržan, kljub temu pa jih kar nekaj najdemo v knjigah, posvečenih morskim živalim, *De piscibus libri V et De cetis liber Unus* (Bologna 1613, str. 343–344, 446–448, 699) in znameniti *Liber Monstrorum* (Bologna 1642, str. 353). Za morske pošasti, ki jih opisuje Olaf Mansson, glej: Nigg, 2013 in Starkey, 2017, str. 31–62.



Olaf Mansson, Carta marina terrarum septentrionalium, Benetke 1539.

katerega se avtor tudi neposredno sklicuje (Cam. IV, 1605, embl. 1–4).

Zanimanje za novo, neznano in eksotično se je še posebej razživelo po odkritju Novega sveta (obeh Amerik) in Oceanije, kar je vzpodbudilo nastanek ilustriranih potopisnih knjig z opisi pokrajine, naravnih značilnosti, avtohtonih prebivalcev in pisanega živalskega sveta. Najobsežnejša in najbolj znana je bogato ilustrirana serija Theodorja de Bryja *Velika potovanja* (*Collectiones peregrinatiorum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem*),[161] v kateri je kar 13 od skupno 25 knjig posvečenih Novemu svetu. Gre za kompilacijo del različnih avtorjev, med katerimi je tudi prevod knjige razgledanega španskega jezuita Joséja de Acosta *Historia natural y moral de las Indias* (Juan de Léon, 1590, Sevilla), ki je doživela več izdaj in bila še pred koncem stoletja prevedena v italijanščino, francoščino in nizozemščino, v začetku 17. stoletja pa še v angleščino in nemščino.[162]

161 Serija je monumentalen založniški projekt Theodorja de Bryja in njegovih sinov, ki je v letih 1590–1634 vzporedno izhajala v nemščini in latinščini: *Collectiones peregrinatiorum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem…, a Theodoro, Joan-Theodoro de Bry, et a Matheo Merian publicatae,* Frankfurt na Majni/Oppenheim 1590–1634. Skupaj je imela serija 25 zvezkov: 13 jih je bilo posvečenih Zahodni Indiji (Ameriki), 12 pa Vzhodni Indiji (natančneje Afriki, Indiji, jugovzhodni Aziji in Oceaniji). Večjo pozornost bralcev je pritegnil del, v katerem je predstavljen Novi svet: zvezke I–VI je izdal in ilustriral Theodor de Bry, zvezke VII–IX njegova sinova Johann Theodor in Johann Israel de Bry, zvezke X–XII sin Johann Theodor, zadnji, XIII. zvezek pa Matthäus Merian Starejši. Glej: Bouyer in Duviols, 1992. Posebej za živali v De Bryjevi zbirki glej: Groesen, 2008, str. 149–150.

162 Italijanski prevod 1596 (Benetke), francoski 1598 (Pariz), nizozemski 1598 (Enkhuizen/Haarlem), angleški 1604 (London), nemški 1605 (Ursel). Urselska izdaja je prva samostojna objava Acostove knjige v nemščini, prvi prevod je nastal že leta 1601 in je bil pod naslovom »*Neundter und letzter Theil Americae… von der Gelegenheit der Elementen, Natur, Art und Eigenschaft der Neuen Welt*« objavljen v knjigi *Amerika*, ki je

Prva mednarodno odmevna knjiga o Ameriki, ki se posebej ukvarja z naravo in natančno opisuje nove živalske vrste, je *Sumario de la natural historia de las Indias* španskega kronista Gonzala Fernándeza de Oviedo (Toledo 1526). Delo je bilo zaradi avtorjevih tesnih stikov z beneškimi humanisti in tiskarji kmalu prevedeno v italijanščino in latinščino (oboje je leta 1534 izdal vsestranski beneški izobraženec in založnik Giovanni Battista Ramusio, ki se je specializiral prav za opise potovanj).[163] Sledila sta prevoda v francoščino (Pariz 1545) in angleščino (London 1555). Gonzalo Fernández de Oviedo je po naročilu cesarja Karla V. (ki je z zanimanjem spremljal njegovo delo in ga je leta 1530 imenoval za dvornega kronista) zasnoval obsežno vsestransko predstavitev Novega sveta *La historia general de las Indias*, ki je nastala v letih 1535–1557. Od 50 knjig, razdeljenih v tri dele, sta bila objavljena le prvi del (19 knjig, Sevilla 1535) in prva knjiga drugega dela (Valladolid 1557), ostali zvezki pa so morali počakati na natis vse do 19. stoletja.[164] De Oviedovo monumentalno delo je bilo pomemben vir za Ulisseja Aldrovandija, s čimer je njegov prispevek k poznavanju ameriške favne posredno dobil še večjo odmevnost (Markey, 2017, str. 229).[165]

Ob vse številčnejših naravoslovnih publikacijah, ki kažejo velik strokovni in ljubiteljski interes za svet živali, se vsestransko zanimanje za eksotične živali odraža v dogajanjih, povezanih z geografskimi odkritji in hitrim razvojem čezoceanske trgovine. Prišlo je namreč do pravega razcveta trgovanja z eksotičnimi živalskimi vrstami, po katerih je bilo v Evropi veliko povpraševanje. Zaradi redkosti so bile najpogosteje v funkciji dragocenih diplomatskih daril in kmalu so spodbudile pravo evforijo zbirateljstva med evropskimi vladarji in premožnimi knezi. To se najneposredneje odraža v porastu aristokratskih menažerij in aviarijev, iz katerih so se razvili prvi zasebni živalski vrtovi. Preparirane živali in njihovi deli so postali cenjeni eksponati v t. i. kabinetih čudes (nem. *Wunderkammer*), zametkih prvih prirodoslovnih muzejev, ki so postali popularni prav v tem času. Tako menažerije kot kabineti kuriozitet so bili znamenje družbenega ugleda, prestiža in bogastva, tekmovalnost evropskih knezov pa je dodatno spodbujala njihovo širitev. Manjše menažerije, v katerih so bile predvsem afriške in azijske zveri (levi, leopardi, gepardi), so v Evropi vzdrževali že srednjeveški vladarji, njihovemu zgledu pa so sledili renesančni knezi. Z odkritjem Amerike in pomorske poti v Indijo konec 15. stoletja je sledila hitra vzpostavitev novih trgovskih poti, s čimer se je povečal dotok neevropskih živali. Živali na evropskih dvorih niso bile namenjene samo ogledu, uporabljali so jih tudi za lov (zlasti geparde), uprizarjanje živalskih bojev, sodelovanje v slavnostnih sprevodih, predstavah ipd. Zaradi redkosti, prestiža in visoke cene so eksotične živali intenzivneje kot kdajkoli prej vstopile v evropsko diplomacijo in politiko, posledično pa tudi v umetnost.

Pri uvozu tujerodnih živalskih vrst so sprva prednjačili Portugalci, ki so imeli monopol nad pomorsko trgovino z Indijo, saj je bilo povpraševanje po velikih živalih, ki so jih v Evropi sicer poznali, a so bile izjemno redke, daleč največje.[166] Kralj Manuel I., ki se je navduševal nad

izšla v seriji »Velika potovanja« v izdaji Johanna Theodorja de Bryja v Frankfurtu na Majni. Leta 1602 je pri istem založniku izšla tudi latinska izdaja. Za izdaje Acostove knjige glej: *Index-catalogue of the Library of the Surgeon General's Office,* 1939, str. 13–14.

163 Ramusio je ilustrirane potopise vzpostavil kot pomemben žanr zgodnjega novega veka ter oblikoval visoke uredniške in založniške standarde. Zbirka potopisov v treh zvezkih *Delle navigationi et viaggi* (Benetke 1550–1559) je postala zgled podobnim projektom drugod v Evropi. Glej: Van Groesen, 2008, str. 37–49.

164 Celotno delo je šele v letih 1851–1855 natisnila Kraljeva akademija za zgodovino (Real Academia de la Historia) v redakciji zgodovinarja in arheologa Joséja Amadorja de los Ríos y Serrano. Za zgodnja poročila o živalih Novega sveta in predvsem za prispevek Gonzala Fernándeza de Oviedo glej: Gerbi, 1985.

165 Gesner je bil do novih odkritij očitno bolj zadržan, saj je v svojo knjigo vključil le sedem ameriških sesalcev: lamo, mravljinčarja, pasavca, oposuma, morskega prašička, lenivca in tamarinko, ter glodalca, ki ga ni mogoče z zanesljivostjo identificirati (Enenkel, 2018, str. 352–360).

166 V srednjem veku in pred odkritjem pomorske poti v Indijo so sloni, levi in tigri v Evropo prihajali predvsem kot redka in dragocena darila turških sultanov in arabskih vladarjev, portugalski kralji pa so v 16. stoletju z načrtnim uvozom poskrbeli, da so indijske živali postale veliko bolj dostopne. Zlasti Manuel I. (1495–1521) jih je rad uporabljal kot diplomatska darila – leta 1514 je papežu Leonu X. ob nastopu pontifikata poslal celo menažerijo eksotičnih živali, med katerimi je kot kronski dragulj izstopal beli slon Hano. Hano je postal pravi ljubljenec papeža Leona X. in Rimljanov, sodeloval je pri vseh pomembnejših procesijah in večkrat se pojavi v sočasnem slikarstvu (Bedini, 2000, str. 14–15). Naslednje leto je Manuel papežu poslal še eno neprecenljivo darilo: indijskega nosoroga, ki ga je podaril sultan Muzafar II., vladar indijskega kraljestva Gujarat. Vendar je ladja doživela brodolom, tako da se je kraljev namen izjalovil. Kako dragocen je bil nosorog, najneposredneje govori dejstvo, da so poginulo žival rešili iz

eksotično favno, je v začetku 16. stoletja ob novi kraljevi palači Paço de Ribeira pri Lizboni ustanovil takrat največjo in najbolj raznoliko menažerijo v Evropi ter aviarij, ki mu ni bilo para. Hkrati je ob dvorcu Estãos vzpostavil posebno menažerijo za slone in druge velike živali (Kisling, 2000, str. 29),[167] s čimer je neposredno spodbudil oblikovanje menažerij in zgodnjih živalskih vrtov po vsej Evropi.[168] Največjo menažerijo zunaj Portugalske je v času svojega pontifikata vzpostavil (prav s pomočjo diplomatskih daril kralja Manuela I.) papež Leon X., ki se je navduševal nad eksotično favno. Že njegov oče, Lorenzo Veličastni, je imel zbirko eksotičnih živali, med katerimi je bila najimenitnejša žirafa, ki je skupaj z drugimi živalmi leta 1487 prispela v Firence kot darilo egiptovskega sultana. V drugi polovici 16. stoletja so za posebno prestižne veljale menažerije habsburških vladarjev: Filipa II. Španskega v Madridu in Escorialu, Maksimilijana II. Habsburškega na Dunaju in njegovega sina Rudolfa II. v Pragi. Rudolfova menažerija je bila sodobno zasnovana kot živalski vrt z ogrevanimi prostori za eksotične vrste, z odprtimi ogradami, kletkami za ptice, ribniki in jezeri. Za gledalce so bile postavljene posebne galerije, da so lahko bolje opazovali živali.[169] V drugi polovici 16. stoletja se z nekoliko zamude v evropskih menažerijah in živalskih vrtovih pojavijo novoodkrite vrste iz obeh Amerik, vendar so pri evropskih naročnikih ostale najbolj priljubljene azijske in afriške živali (Kisling, 2000, str. 33).

Kot rečeno, se zanimanje za eksotično favno kaže tudi v kabinetih čudes, v katerih so bili zelo zaželeni prirodoslovni eksponati, t. i. »naturalia«. Med njimi so bile preparirane živali, njihovi skeleti ali posebno privlačni deli (lobanje, rogovi, zobje, krzno itd.), živali z neobičajnimi deformacijami (mutirane oblike z nepravilnim številom okončin, dvema glavama itd.), človeški spački in (ponarejeni) hibridi, kot na primer morske deklice. Prav tako ni manjkalo eksponatov, kot so velike tihooceanske školjke, redki biseri, nagačene neevropske ptice, ptičja jajca in najraznovrstnejše žuželke.[170] Tudi lastniki kabinetov čudes so močno pridobili z uvozom eksotičnih vrst iz neevropskih dežel, ker so mnoge živali, ki so bile namenjene za menažerije, na poti poginile. Da ne bi v celoti izgubili dragocenega tovora, so trgovci ohranili vsaj skelet, manjše živali pa so včasih sproti preparirali. Enake usode so bile redke živali deležne potem, ko so v živalskih vrtovih poginile od starosti ali bolezni: lastniki so jih preparirali in preselili v kabinetno zbirko. Ob tem so lastniki kabinetov čudes zbirali raznovrstne upodobitve živali, slike, risbe, grafike ipd., s čimer se vzpostavlja še eno od priljubljenih zbiralskih področij, ki zrcali novoveško navdušenost nad živalskim svetom.

Med prvimi in posebno znamenitimi zbirkami kuriozitet je bila *Wunderkammer* (*Kunstkammer*) bavarskega vojvode Albrehta V., strastnega zbiralca umetnin, dragocenosti in čudes narave. Število eksponatov je bilo tolikšno, da je dal vojvoda v okviru svoje rezidence v Münchnu zgraditi posebno stavbo.[171] Za naše védenje

vode, preparirali in kljub vsemu dostavili v Vatikan, kjer je bil nagačeni nosorog postavljen na ogled kot ena največjih atrakcij (Bedini, 1997, str. 125–131). Nosorog kralja Manuela je zaslovel predvsem z Dürerjevim lesorezom, ki so ga ničkolikokrat kopirali v naravoslovnih publikacijah in umetniških delih, hiter odmev pa zasledimo tudi v emblematiki: že Paolo Giovio Dürerjevega nosoroga vključi v impreso Aleksandra Medičejskega z geslom: *Non vuelvo sin vencer* (*Dialogo dell' imprese militari et amorose*, Rim 1559, str. 49). Giovio emblem nosoroga z zgodbo o njegovi nesrečni poti v Rim opiše že v rokopisni različici *Dialoga* leta 1551.

167 Glej tudi: Groom, 2018, str. 13–15.

168 Njegovemu zgledu so sledili poznejši portugalski vladarji, med katerimi je bila posebej darežljiva kraljica Katarina Avstrijska, soproga Ivana III. in v letih 1557–1562 regentinja za mladoletnega sina Sebastiana Portugalskega. Na njen račun je do velikega števila eksotičnih živali prišlo predvsem njeno habsburško sorodstvo. S poroko Filipa II. in Izabele Portugalske leta 1580 ter priključitvijo Portugalske Španiji so Habsburžani za več desetletij dobili vodilni položaj pri dostopanju do neevropskih živalskih vrst.

169 Omenimo, da je imel cesar Rudolf II. v svojem živalskem vrtu takšne redkosti, kot je izumrli ptič dodo, ki je bil posebej dragocen, saj sta konec 16. stoletja v Evropi izpričana samo dva primerka. Še izjemnejši je bil avstralski kazuar, prvi primerek svoje vrste v Evropi, ki so ga leta 1597 pripeljali v Amsterdam, kjer ga je lastnik prodal zbiratelju živali, grofu Georgu Eberhardu von Solms. Cesar je vložil velike diplomatske napore, da je od grofa pridobil kazuarja za svojo zbirko. Eksotični ptič je bil takšna atrakcija, da je v živalskem vrtu Rudolfa II. dobil lasten umetelno izdelan paviljon, okrašen s poslikavami. Ko je poginil, so ga skrbno preparirali in preselili v cesarjevo *Wunderkammer* (Belozerskaya, 2007, str. 66–68). Glej tudi: Geschwend, 2018, str. 76–103.

170 O bogastvu zbirk pričajo ohranjeni inventarji, v primeru kabineta čudes neapeljskega farmacevta in naravoslovca Ferranteja Imperata pa se je ohranila tudi upodobitev postavitve eksponatov v prostoru. Grafika z nedvoumnim napisom: *Ritratto di museo del Ferrante Imperato*, je bila objavljena v njegovi knjigi *Dell'Historia Naturale* (Neapelj 1599).

171 Zbirka je dobila prostore (*Kunstkammer*) v prvem nadstropju novozgrajene stavbe, ki je imela v pritličju dvorno konjušnico (1563–1567).

o zbirki je neprecenljivo, da se je ohranil inventar dvornega pravnika in vzgojitelja vojvodovih otrok Johanna Baptista Ficklerja iz leta 1598, v katerem je 3407 vpisov za nekaj več kot 6000 eksponatov.[172] Enako zanimiv je podatek o okvirni tematski razdelitvi zbirke na štiri velika področja: »Naturalia«, »Exotica«, »Artificialia« in »Scientifica«, torej na prirodoslovje, eksotične redkosti in čudesa, umetnine in izdelke umetne obrti ter znanstvene in tehnične instrumente, mehanske naprave ipd. V tem se kaže zametek zgodnjih muzejev, ki so se že delili na posamezna področja: prirodoslovni muzeji, umetnostni muzeji in galerije ter tehnični muzeji. Velik del vsebin, ki so bile zajete v kategoriji »exotica«, je prišel v domeno etnografskih muzejev. Z vidika pomena, ki so ga v kabinetih čudes imele živali, omenimo, da je bil najimenitnejši eksponat vojvodove *Wunderkammer* nagačen slon, ki ga je leta 1553 Albrehtu V. podaril cesar Maksimilijan II.[173]

Še slavnejša je bila zbirka cesarja Rudolfa II. na Praškem gradu, ki je bila precej obsežnejša in je imela bistveno več živalskih eksponatov.[174] Inventar za leta 1607–1611, ki ga je izdelal dvorni slikar in skrbnik cesarskih zbirk Daniel Fröschl, našteva številne preparirane živali, med drugim krokodila, kameleona, eksotične ptice, neobičajne ribe itd.[175] Posebna vrednost zbirke je bila v tem, da je obsegala veliko slik živali v različnih tehnikah, ki so jih naslikali vrhunski slikarji tistega časa.

Naravoslovno zanimanje se zrcali tudi v sočasni likovni umetnosti, v največji meri na področju slikarstva, pri čemer lastniki eksotičnih živali od slikarjev pričakujejo, da njihove »trofeje« slikajo po naravi – ne glede na slikarsko tehniko sta zaželena čim večji verizem in zoološka natančnost. Najznamenitejšo zbirko živalskih slik je imel cesar Rudolf II., ponosni lastnik takrat najmodernejšega živalskega vrta v Evropi in najobsežnejše prirodoslovne zbirke (*naturalia*) v kabinetu čudes. Živalski vrt je po cesarjevi smrti začel propadati in velik del zbirke kuriozitet se je porazgubil, ohranilo pa se je kar nekaj slik (pretežno miniatur), ki so z vidika zgodnjenovoveškega naravoslovja in slikarstva neprecenljive vrednosti. Avstrijska narodna knjižnica na Dunaju hrani dva obsežna albuma zooloških ilustracij: t. i. *Muzej cesarja Rudolfa II.* (*Museum Rudolfs II*, Cod. Min. 129 in Cod. Min. 130) ter *Zbirko naravoslovnih študij* (*Sammlung der Naturstudien*, Cod. Min. 42). Poleg tega so v Narodni galeriji v Washingtonu še štirje albumi risb, urejeni skladno z ikonografsko tradicijo štirih elementov, tradicionalno poimenovani *Štirje elementi* (*The Four Elements*, Inv. št. 1987, str. 205–208).

Muzej Rudolfa II. (ali *Bestiarij Rudolfa II.*) vsebuje dva kodeksa s celostranskimi slikami živali iz cesarjevega živalskega vrta, prepariranih živali iz njegove *Wunderkammer*, pa tudi živalskih primerkov, o katerih je slišal zanimive stvari, a mu jih ni uspelo dobiti. Skupaj imata rokopisa kar 181 ohranjenih pergamentnih listov z vrhunskimi zoološkimi študijami (vključenih je tudi nekaj botaničnih ilustracij), ki so jih v letih 1577–1612 izdelali Giuseppe Arcimboldo (ali slikar njegovega kroga), Joris Hoefnagel, Hans Verhagen den Stommen, Daniel Fröschel, Dirk de Quade van Ravesteyn in drugi

172 Večina eksponatov je bila ukradena ali uničena, ko je švedski kralj Gustav II. Adolf leta 1632 vdrl v Bavarsko in oplenil kraljevo palačo v Münchnu; kar je ostalo, je zgorelo v velikem požaru 1729. Vendar se je ohranilo razmeroma veliko umetniških del, ki so jih odpeljali Švedi in so danes v švedskih muzejih, ter dragocenosti, ki jih je bavarski vojvoda in volilni knez Maksimilijan I. leta 1607 preselil v svojo zasebno zbirko. Za *Kunstkammer* vojvode Albrehta V. glej: D. Diemer in P. Diemer, 1995, str. 55–104 ter D. Diemer, P. Diemer idr. 2008. Ficklerjev inventar iz leta 1589 je objavljen v: Diemer, 2004 in dostopen tudi na: https://hainhofer.hab.de/informationen-zur-edition/bibliographie/diemer_fickler_2004a.

173 Slon je bil prava atrakcija – cesar Maksimilijan ga je dobil v dar od portugalskega kralja Janeza III. leta 1551, ko se je zadrževal v Španiji kot regent. S slonom je prepotoval velik del Evrope in leta 1552 v triumfalnem sprevodu prispel na Dunaj, kjer so bili prebivalci navdušeni nad indijskim velikanom. Soliman, kot je bilo slonu ime, je v cesarjevi menažeriji kmalu poginil. Cesar je dal ob tej priložnosti skovati spominsko medaljo z njegovo podobo, truplo pa so skrbno secirali. Nekaj kosti so podarili različnim imenitnikom, kožo pa so preparirali, nagačili in podarili bavarskemu vojvodi Albrehtu V. (Opll, 2004, str. 229–273; Opll, 2006, str. 337–343).

174 Cesarsko zbirko so švedski vojaki izropali leta 1648, ko so pod vodstvom generala Hansa Christoffa Königsmarcka oblegali Prago in zasedli Malo strano. Švedska kraljica Kristina je vrhovnemu poveljniku vojske, grofu Karlu Gustavu, in generalu Königsmarcku izrecno naročila, da je treba zbirko zaščititi in prepeljati na Švedsko. Umetnine so danes razpršene po evropskih muzejih, saj je Kristina Švedska po abdikaciji velik del umetnin preselila v Rim. Knjige in rokopisi so po njeni smrti prišli v Vatikansko knjižnico, večina slik pa je bila prodana v Francijo. Največ dragocenosti iz zbirke Rudolfa II. danes hranijo v Cesarski zakladnici (Kaiserliche Schatzkammer) na Dunaju, kamor so kmalu po Rudolfovi smrti leta 1612 njegovi nasledniki preselili del dragocenosti. Za kabinet čudes Rudolfa II. glej: Bukovinská, 2005, str. 199–227; Bukovinská, 2007, str. 143–167; Bukovinská, 2015, str. 229–153; Fučíková, 2017, str. 47–53.

175 Inventar je objavljen v: Bauer, 1976.



Joris Hoefnagel, Kameleona, ilustracija št. 53 (izrez), Animalia Quadrupedia et Reptilia (Terra), 1575–1588, Narodna galerija, Washington.

mojstri.[176] Umetniki istega kroga so avtorji ilustracij v *Zbirki naravoslovnih študij* (običajno v strokovni literaturi okrajšano *Naturstudien*). Gre za album s 170 foliji, na katerega so nalepljene študije živali in rastlin (226 slik živali), pri čemer so nekatere študije enake kot v *Muzeju Rudolfa II*. Podobe živali v washingtonski Narodni galeriji je njihov avtor Joris Hoefnagel uredil v štiri albume: *Animalia rationalia et insecta – Ignis*, *Animalia quadrupedia et reptilia – Terra*, *Animalia aquatilia et conchiliata – Aqua* in *Animalia volatilia et amphibia – Aeris*. Mojstrske slike v tehniki akvarela in gvaša z dodatkom zlata je Hoefnagel ustvarjal več let (272 listov je nastalo približno v letih 1575–1590).[177] Avtor je študije živali približal tipu emblemskih sličic, saj so umeščene v z zlatom začrtane elipse. O tem, da gre za zavestno zgledovanje po emblemih, pričajo tudi dopisani izreki in verzi.

176 Za študije živali v obeh kodeksih glej: Irblich, 1990; Staudinger, 1996, str. 230–276.

177 Trije albumi za elemente zemlja, voda in zrak sledijo takrat pogosti razdelitvi živali na »zemeljske« (sesalci, plazilci), vodne (ribe, školjke in druge živali, ki živijo v vodi) ter »zračne«, to so živali, ki so sposobne leteti (v največji meri ptice, vendar tudi netopirji, nekatere dvoživke in žuželke). Hoefnagel se od te sheme odmakne pri žuželkah, ki jih umesti med živali ognja. Čas nastanka risb je problematičen, saj velika večina ni datirana, pri redkih, ki imajo letnico, pa se zastavlja vprašanje, ali ni letnica naknadno pripisana ali pa se mogoče ne nanaša na nastanek risbe. Za Hoefnaglove albume glej: Hendrix, 1984; Hendrix, 1997, str. 157–171; Bass, 2017, str. 521–547.

Menažerije z eksotičnimi živalmi, živalski vrtovi, kabineti čudes ter zbirke zooloških risb in slik niso bili samo moda in vprašanje prestiža, ampak so služili tudi znanstvenim namenom, kar je izpričano prav v primeru cesarja Rudolfa II. Ne nazadnje je že Conrad Gesner za pripravo monumentalne *Zgodovine živali* s pomočjo širokega kroga prijateljev in kolegov pri zbiranju podatkov o živalih številne informacije pridobil prav iz velikih menažerij, živalskih vrtov in naravoslovnih zbirk evropskih knezov. Prav tako je Gesner odločilno prispeval k razvoju zooloških ilustracij: vrhunske akvarelne študije živali, po katerih so nastajali lesorezi za njegovo knjigo, so v naturalističnem pristopu vzpostavile standard, na katerem so gradili Joris Hoefnagel in drugi mojstri Rudolfovega kroga.[178] Skupaj z bogato založenimi knjižnicami, v katerih niso bile samo ilustrirane knjige o živalih, ampak tudi albumi ročno slikanih miniatur, koloriranih lesorezov in bakrorezov, so bili kabineti čudes in živalski vrtovi dokaz razgledanosti in izobraženosti njihovega lastnika – v 17. in 18. stoletju so postali tako rekoč obvezen del dvora razsvetljenih knezov. Tovrstno razumevanje je slikovito ubesedil Francis Bacon v drami *Gesta Grayorum*, kjer eden od dvornih svetovalcev knezu svetuje, naj kot moder vladar poskrbi za štiri pomembne institucije: knjižnico, botanični in živalski vrt, kabinet (čudes) ter muzej znanstvenih instrumentov in tehničnih naprav. S perspektive zanimanja za živali je zanimivo, da svetovalec posebej izpostavi živalski vrt, pove, kako naj bodo urejene kletke, ter poudari, da mora imeti dobro urejen živalski vrt za vodne živali vsaj dve jezeri – eno s sladko in drugo s slano vodo. Opis zaključi s pomembno mislijo, ki razkriva eno od idejnih izhodišč nastajanja živalskih vrtov: da vrt v pomanjšanem obsegu predstavlja vzorec celotne narave.[179] Predstava o dobrem, razumnem in izobraženem vladarju je od antike naprej imanentna vsem obdobjem evropske zgodovine. Zgodnji novi vek ob univerzalni izobrazbi vladarja prvič nameni izrazit poudarek prirodoslovju: ne samo teoretičnim znanjem, temveč tudi empiričnim vidikom ter s tem povezanemu ustanavljanju botaničnih in živalskih vrtov. Zgledu evropskih monarhov ni sledila samo visoka aristokracija, ampak so ideji vsestransko izobraženega kneza po svojih močeh sledili tudi predstavniki nižjega plemstva in meščanstva – tudi v vojvodini Kranjski, ki je z Janezom Vajkardom Valvasorjem stopila v korak z ostalo Evropo.

Valvasor, ki je kot pravi polihistor svojega časa stremel k idealu univerzalne izobrazbe, je s širokim spektrom znanstvenih zanimanj v marsikaterem pogledu prekašal ustaljeno predstavo o izobraženem plemiču. Res je, da ni imel živalskega vrta, ker si ga s svojimi omejenimi sredstvi ne bi mogel privoščiti, imel pa je nadpovprečno bogato knjižnico, zavidljivo število umetniških grafik ter omembe vreden izbor tehničnih, kartografskih in matematičnih instrumentov, kovancev, starin in kuriozitet, ki jih je nabral v letih potovanj in pozneje izpopolnjeval z nakupi.[180] Zbirka na Bogenšperku je

178 Zoološke ilustracije iz Gesnerjeve zbirke so danes razpršene po različnih muzejih in knjižnicah, daleč največji del pa hrani Univerzitetna knjižnica v Amsterdamu. Gre za dva albuma z več sto akvareli, ki ju hranijo pod oznako Ms III C 22 in Ms III C 23. Glej: Egmond, 2013, str. 149–170.

179 »*And to this purpose I will commend to your Highness four principal Works and Monuments of your self: First, The collecting of a most perfect and general Library, wherein whatsoever the Wit of Man hath heretofore committed to Books of worth, be they ancient or modern, printed or Manuscript, European or of the other Parts, of one or other Language, may be made contributary to your Wisdom. Next, a spacious, wonderful Garden, wherein whatsoever Plant, the Sun of divers Climates, out of the Earth of divers Moulds, either wild, or by the Culture of Man, brought forth, may be, with that Care that appertaineth to the good prospering thereof, set and cherished. This Garden to be built about with Rooms, to stable in all rare Beasts, and to cage in all rare Birds; with two Lakes adjoining, the one of fresh Water, and the other of salt, for like variety of Fishes: And so you may have, in a small Compass, a Model of Vniversal Nature made private. The third, A goodly huge Cabinet, wherein whatsoever the Hand of Man, by exquisite Art or Engine, hath made rare in Stuff, Form, or Motion, whatsoever Singularity, Chance and the Shuffle of things hath produced, whatsoever Na|ture hath wrought in things that want Life, and may be kept, shall be sorted and included. The fourth, Such a Still-house so furnished with Mills, Instruments, Furnaces and Vessels, as may be a Palace fit for a Philosopher's Stone.*« (*Gesta Grayorum, or, The history of the high and mighty prince, Henry Prince of Purpoole* ..., London 1688, str. 34–35.) Avtor knjige v publikaciji ni naveden, danes je avtorstvo besedila z nasveti vladarju pripisano Francisu Baconu.

180 O številu znanstvenih instrumentov priča zapuščinski inventar, v katerem jih je naštetih 300, pri čemer jih je, kot poudarja Hudales, velik del odprodal pred smrtjo, ko se je zaradi izdaje *Slave vojvodine Kranjske* znašel v hudi finančni stiski. O raznovrstnosti in znanstvenem značaju zbirke daje slutiti tudi zapis Erazma Franciscija, urednika *Slave vojvodine Kranjske*, ki je dopolnil poglavje o znamenitih Kranjcih in o Valvasorju zapisal, da se je ukvarjal z eksperimenti na področju izdelave in obdelave stekla, emajla, izdelave barvil, livarstva, pa tudi ličil in zdravil. Še bolj neposreden je odlomek, v katerem Francisci pravi, da v Valvasorjevih (danes neohranjenih) delih najdemo zapise s področja astronomije, geometrije, aritmetike, stereometrije, glasbe, optike, perspektive, statike, pnevmatike, hidravlike, mehanike, kemije, arhitekture itd. (Hudales, 2008, str. 64–70).

bila pravi mali muzej in tudi sam je zanjo uporabljal ta izraz (Radics, 1910, str. 98). Jože Hudales Valvasorjevo zbirko enakovredno postavlja ob bok plemiškim muzejskim kabinetom drugod po Evropi in ocenjuje, da celo presega značaj kabineta čudes ter se z znanstvenim značajem uvršča med najpomembnejše tovrstne zbirke svojega časa (Hudales, 2008, str. 64–70).[181] Valvasor seveda ni edini kranjski plemič, ki se je lahko pohvalil z izborom raritet – v *Slavi vojvodine Kranjske* omenja in opisuje zbirke, med katerimi je bila daleč največja tista, ki so jo ustvarili Turjačani, na čelu s kranjskim deželnim glavarjem Volfom Engelbertom Turjaškim. Dragocenosti, umetnine, vojaške trofeje, orožje in raritete so bile na treh lokacijah: na rodbinskem gradu Turjak, v gradu v Žužemberku in v njihovi mestni palači v Ljubljani. Ustvarjanje umetniških in naravoslovnih zbirk je izpričano tudi med ustanovnimi člani Dizmove družbe: Janez Gregor Dolničar v življenjepisu Janeza Štefana Florjančiča (TM, fol. 74v)[182] poleg obsežne zbirke antičnih kovancev in medalj posebej omeni njegov muzej (*berüembtes Museum)*, v katerem so bile tudi naravne redkosti (*Natur rariteten*). Muzej je kmalu postal slaven, tako da so ga obiskovali popotniki z različnih koncev Evrope.

Valvasorjevo poznavanje naravoslovja je močno presegalo sodobni ideal izobraženega kneza – s svojim delovanjem se je na različnih področjih uvrščal med mednarodno priznane raziskovalce in znanstvenike, o čemer priča tudi članstvo v angleški Kraljevi akademiji. Bil je pravi polihistor renesančnega tipa, v spektru njegovih znanstvenih interesov pa je dobro dokumentirano tudi zanimanje za živali. Nazorno predstavo o tem daje že samo število naravoslovnih knjig in grafičnih ilustracij z živalskimi motivi v njegovi knjižnici na Bogenšperku.[183] V *Slavi vojvodine Kranjske* na številnih mestih s pristnim zanimanjem in poznavanjem iz lastnih izkušenj piše o živalih, ki jim namenja več pozornosti, kot bi v topografskem delu morda pričakovali. Sam je (poleg znamenitih botaničnih akvarelov) izdelal kar nekaj odličnih živalskih študij v tehniki akvarela in gvaša, vrednih, da bi ilustrirale najkvalitetnejše zoološke publikacije.[184]



Janez Vajkard Valvasor, Navadni polh (izrez), Metropolitanska knjižnica, Hrvaški državni arhiv, Zagreb, VZ XVIII, 106.

Valvasorjeva zbirka knjig in grafik ni zanimiva samo kot dokaz interesa za prirodoslovje, temveč tudi z vidika povezanosti renesančnega naravoslovja z emblematiko. Baron z Bogenšperka se je namreč živo zanimal za obe področji, o čemer pričajo emblemi, ki jih je zanj izdelal Andrej Trost, precejšnje število emblemskih knjig v njegovi knjižnici ter emblemski motivi z živalmi, ki krasijo dve njegovi zgodnji publikaciji:

181 Za Valvasorjevo muzejsko zbirko glej tudi: Radics (1910, str. 97–104) in Reisp (1983, str. 106–108).

182 Florjančič je imel tudi obsežno knjižnico, ki jo je zapustil sinovom, med katerimi se je posebej odlikoval najstarejši, Janez Dizma Florjančič, ki se je posvečal matematiki, astronomiji in geografiji ter se v zgodovino zapisal kot avtor velikega zemljevida Kranjske (*Ducatus Carnioliae tabula chorographica*, 1744). Glej: Preinfalk, 2014, str. 70.

183 Valvasor je imel v knjižnici veliko naravoslovnih knjig, med njimi velik delež zgoraj omenjenih del s področja zoologije, predvsem pa geografska dela in potopise. Glej: *Bibliotheca Valvasoriana. Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, Ljubljana/Zagreb 1995.

184 Valvasorjeve botanične in živalske študije so zbrane v zadnjem, osemnajstem zvezku zbirke *Iconotheca Valvasoriana*. Od 163 ohranjenih listov so na petinštiridesetih folijih študije živali, največkrat naslikanih v naravni velikosti. Po številu daleč prednjačijo žuželke, ki so bodisi upodobljene na samostojnih listih bodisi na listih z botaničnimi motivi. Poleg žuželk najdemo še polža, žabo sekuljo, slepiča, kačo smokuljo, kuščarje in nekaj ptic, ki so na samostojnih folijih. Med slednjimi so posebej imenitne upodobitve sive čaplje (fol. 146), male uharice (fol. 161) in čuka (fol. 163). Izmed zooloških študij izstopa izjemno prepričljiva slika edinega sesalca – navadnega polha (fol. 106).



Jacob Hoefnagel, Grafični list z rogačem in geslom Scarabei umbra, Archetypa Studiaque, I, 2, Frankfurt na Majni 1592.

Dominicae Passionis Icones (Bogenšperk 1679) in *Theatrum mortis humanae tripartitum* (Ljubljana 1682). Glavni vir navdiha za miniaturne živali, ki naseljujejo dekorativne bordure bakrorezov v *Pasijonski knjižici* in *Prizorišču smrti*, so vrhunske zoološke upodobitve živali na grafičnih listih serije *Archetypa studiaque* Jacoba Hoefnagla, ki je izšla leta 1592 v Frankfurtu na Majni.[185] Valvasor je imel v knjižnici kar dva izvoda Hoefnaglovih grafik: nevezano serijo 52 grafičnih listov (*Iconotheca Valvasoriana*, IX, 157–208) in knjižno izdajo (*Bibliotheca Valvasoriana*, 1096). Znamenita serija je z vidika povezanosti renesančnega naravoslovja z emblematiko eden ključnih spomenikov 16. stoletja. Bakrorezi Jacoba Hoefnagla, vrezani po risbah njegovega očeta Jorisa Hoefnagla, so bili zelo popularni in so med drugim služili kot svojevrstna »knjiga vzorcev za umetnike«. Hkrati so eden najlepših primerov zlivanja naravoslovja in emblematike: jedrnati napisi, ki imajo funkcijo gesla, se smiselno povezujejo s simboliko upodobljenih živali, s čimer vrhunska zoološka študija živali dobi emblemski značaj.

Idejo je Jacob Hoefnagel povzel po očetu Jorisu, mojstru, ki se je v drugi polovici 16. stoletja uveljavil kot eden od najbolj nadarjenih slikarjev žanra, v katerem se zlivata zoološka ilustracija in emblemska tradicija.[186] Joris Hoefnagel je nekatere svoje živalske

185 Polni naslov se glasi: *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii Jacobus F. genio duce ab ipso scalpta omnibus philomusis amice D. ac perbenigne communicat*. Knjiga ima štiri dele, vsak ima po 12 folijev z bakroreznimi upodobitvami živali in rastlin ter naslovni list, skupaj torej 52 listov. Večina listov vključuje kratko geslo in izrek, ki je vzet praviloma iz Svetega pisma ali iz zakladnice antičnih avtorjev. Za analizo živalskih motivov v dekorativnih bordurah obeh Valvasorjevih tiskov glej: Germ, 2015, str. 109–136.

186 Joris Hoefnagel je bil vsestranski izobraženec, založnik, trgovec z umetninami, diplomat in pesnik, ki ni imel formalne slikarske izobrazbe, a se je s svojim talentom in preciznostjo



Joris Hoefnagel, Študija rogača z geslom Scarabei umbra, ilustracija št. 5, Animalia rationalia et insecta (Ignis), 1575–1588, Narodna galerija, Washington.

miniature opremil z izreki, ki funkcionirajo kot emblemska gesla. S tem je nakazal, da ne gre samo za študijo živali, ampak da ima delo tudi alegoričen značaj. Izrazito emblemski značaj imajo ilustracije, zbrane v že omenjenih albumih *Štirje elementi* (glej zgoraj). Nad sličicami, ujetimi v zlat okvir, je največkrat izpisano geslo, včasih pa je kombinacija slike in gesla dopolnjena s kratkim pripisom, ki ima vlogo razlagalnega besedila (*subscriptio*). S takšno kompozicijo slikar zoološko študijo preobrazi v klasično emblemsko strukturo, s čimer pride do enega najzanimivejših zlivanj zoološke ilustracije in emblematike. Vendar je, kot opozarja Marisa Anne Bass, emblemski značaj zbirke *Štirje elementi* specifičen, saj vrhunska slikarska izvedba, kaligrafski zapisi in uporaba zlata, predvsem pa odprta struktura ilustriranih listov, kjer je včasih več pripisov oziroma avtor pušča prostor za dodatne zapise, kažejo, da je zbirko ustvarjal prvenstveno zase ter za ozek krog svojih prijateljev, strokovnih kolegov in poznavalcev. Prav te študije so verjetno naredile tako močan vtis na bavarskega vojvodo Albrehta V., da je Hoefnagla zaposlil kot dvornega slikarja, in navdušile tudi druge naročnike, predvsem cesarja Rudolfa II. (Bass, 2017, str. 536–537). Cesar namreč združevanje mojstrstva na področju slikarstva in »hieroglifskih podob z mističnim in moralnim pomenom« izrecno omenja v privilegiju ob imenovanju Jacoba Hoefnagla za dvornega slikarja, po njegovi smrti pa je odkupil celotne albume *Štirje elementi*.

Hoefnaglove emblemske študije živali – prelepe podobe, ki imajo pogosto skrit pomen[187] – so po tipologiji blizu tistim, ki jih uporablja Joachim Camerarius (in številni drugi avtorji emblemskih slik). Vzporednice zagotovo niso naključje: Camerarius in Hoefnagel sta se najverjetneje osebno poznala, vsekakor pa sta pripadala istemu krogu izobražencev (Jorink, 2010, str. 189–191).[188] Ne glede na natančno kronološko zaporedje risb Jorisa Hoefnagla in izdaje Camerariusovih emblemov je slednji najbrž imel priložnost videti Hoefnaglove risbe, vsekakor pa sorodnost konceptov kaže, kako zelo sta renesančna zoologija in emblematika medsebojno prepleteni (*Vignau-Wilberg,* 1987, str. 145–156). Popularna serija grafičnih listov *Archetypa studiaque*, ki jo je po očetovih risbah zasnoval in izdal Jacob Hoefnagel, dodatno osvetli proces zlivanja obeh področij tudi v smislu vključevanja široke javnosti: z njo se živali mojstra Jorisa Hoefnagla iz kabinetov čudes in zasebnih knjižnic renesančnih knezov preselijo na grafične liste, ki so bili dostopni najširšemu krogu izobražencev in ljubiteljev.[189]

Valvasor je s svojim delovanjem – raziskovanjem, zbiranjem, pisanjem, izdajanjem knjig ter vsestranskim zanimanjem za naravo in umetnost – odločilno vplival na intelektualno okolje, v katerem so se oblikovali prvi kranjski akademiki. Za pričujočo študijo je ob že omenjenem interesu za živali tako s prirodoslovnega kot emblemskega vidika pomembno tudi njegovo navdušenje nad Ezopovimi basnimi. Baron z Bogenšperka je imel v svoji zbirki kar nekaj grafičnih

pri izdelavi zooloških motivov uvrstil med največje mojstre živalskih podob. Glej: Gerszi, 1972, str. 755–762; Vignau-Wilberg, 1985, str. 103–167; Vignau-Wilberg, 1987, str. 185–214; Hendrix in Vignau-Wilberg, 1992.

187 »*pulchras quaesdam imagines, quae praeter elegantiam picturae plerumque hieroglyphicam quandam ac mysticam interpretationem aut moralem habeant*« (Evans, 1984, str. 270). Joris Hoefnagel je tudi sam avtor knjige emblemov z naslovom *Traité de la Patience, Par Emblêmes Inventées et desinées par George Hoefnagel* (London 1569, rokopis z izvornimi ilustracijami hrani Mestna knjižnica v Rouenu, Ms Leber, 2916).

188 Glej tudi: *DaCosta Kaufmann*, 1993, str. 11–48, 79–99; Vignau–Wilberg, 2007, str. 217–243.

189 Jacob Hoefnagel se je enako kot njegov oče živo zanimal za emblematiko. Poleg omenjene grafične serije z emblemskimi upodobitvami živali mu stroka pripisuje knjigo emblemov *Gloria Crocodilus* (Elblag 1634).

listov z ilustracijami basni,[190] v knjižnici pa je hranil več izdaj ezopovskih basni iz 16. in 17. stoletja.[191] Kako samoumevno se področja zoologije, emblematike in ezopovskih basni povezujejo v ikonografsko in likovno celoto, dokazujejo prav okrasni okviri bakroreznih ilustracij v *Pasijonski knjižici* in *Prizorišču smrti*: v njih namreč živali niso povzete zgolj po zoooloških in emblemskih sličicah, ampak tudi po ilustracijah v priljubljenih živalskih zgodbah z moralnim sporočilom.[192] V času, ko je Valvasor izdajal svoje knjige, sta bili emblematika in tradicija ezopovskih basni tako zliti, da je velikokrat nemogoče z zanesljivostjo reči, ali je določen ikonografski motiv Trostovih bordur vzet iz knjige emblemov ali iz zbirke basni. Pretirano dlakocepljenje tudi ni na mestu: knjige emblemov so v 16. stoletju dobesedno vsrkale basni, hkrati pa so se zbirke basni po obliki tako približale emblemskim knjigam, da je nastal nov, hibriden žanr t. i. emblemskih knjig basni. Proces je pomemben tudi za razumevanje živali na vpisnih straneh *Dizmove kronike*, zato velja vsaj na kratko opozoriti nanj.

2.1.2 Emblemske knjige in tradicija ezopovskih basni

Neposreden vpliv basni na oblikovanje živalskih emblemov je razviden od samega začetka renesančne emblematike: Andrea Alciati ne skriva, da zajema iz tradicije ezopovskih basni, kar je razumljivo, saj so sporočila poučnih živalskih zgodb kot nalašč za jedrnate moralno-alegorične poduke emblemov. V prvi izdaji *Emblematum liber* najdemo kar 25 emblemov, ki se navdihujejo v basnih.[193] Oba žanra sta bolj neposredno povezana, kot se zdi na prvi pogled, ustvarjalne interakcije med basnijo in emblemom pa so odločilno zaznamovale vlogo in pomen živali v emblematiki. Ni naključje, da pojav in bliskovit razvoj emblematike v 16. stoletju sovpada z okrepljenim zanimanjem za basni, žanr, ki se je izoblikoval v antiki in s svojo popularnostjo vplival tudi na druga področja umetniške ustvarjalnosti. Ezopu pripisane poučne zgodbe o živalih so že v stari Grčiji vstopile v druge literarne žanre (zlasti v epigramatiko), pa tudi v umetnost govorništva, filozofijo in likovno umetnost – skratka, postale so del splošne kulture. Njihova priljubljenost se je v starem Rimu še stopnjevala in iz tega časa so se ohranile prve večje zbirke basni: Fedrove *Fabulae aesopiae* (1. stoletje), Babrijeve *Fabulae aesopiae metro iambico* (verjetno zgodnje 2. stoletje) in Avijanove *Fabulae* (ok. 400).[194] Za njihovo razširjenost in dolgoživost je velikega pomena tudi to, da so intenzivno vstopile v pouk retorike kot ene najbolj cenjenih veščin antičnega sveta. V retoričnih vadnicah t. i. *progymnasmata* (lat. *praeexercitamina*) so govori z vsebinami iz basni del standardnega repertoarja, učenci pa so morali po pripravljenih zgledih napisati svojo različico basni in jo predstaviti kot govorni nastop. V znameniti vadnici retorja Aftonija Antiohijskega je celo prva govorna vaja vezana na basni, kar ne preseneča, saj je bil Aftonij tudi sam priznan basnopisec.[195]

Tradicija basni v izobraževalnih programih ni zamrla z zatonom antičnega sveta, ampak je dokumentirana tudi v srednjem veku: pri poučevanju latinščine so bile basni vključene med standardna berila.[196] Za razširjenost moralističnih živalskih zgodb so dodatno poskrbeli srednjeveški pisci, ki so v krščanskem duhu interpretirane basni vključili kot zglede v svoje pridige. Znamenita je zbirka moraliziranih živalskih zgodb Oda iz Cheritona *Parabolae* (ok. 1220) s kar 117 kratkimi pripovedmi, od katerih je 26 ezopovskih basni,

190 *Iconotheca Valvasoriana*, X, 158–182 in XVI, 226a–230d.

191 BV, 27–31, 539 in 2462.

192 Za ikonografijo živali v obeh zgodnjih Valvasorjevih tiskih ter zlivanje emblemov in basni glej: Germ, 2017.

193 Mogoče najbolj znan primer je basen o lisici, ki si je ogledovala gledališko masko: lepo izdelan obraz se ji je zdel imeniten, dokler maske ni obrnila in videla, da je od zadaj votla, da se za lepim obrazom skriva prazen nič. Motiv se v emblemski obliki z geslom *Mentem, non formam, plus pollere* pojavi že v prvi izdaji *Emblematum liber* (Alc., 1531, C5r). Za ezopovske basni v Alciatijevih emblemih glej: Tung, 1989, str. 315–329.

194 Poleg Fedrovih, Babrijevih in Avijanovih basni se je iz obdobja rimske antike ohranilo kar nekaj anonimnih redakcij ezopovskih basni v grščini in latinščini. Temeljno delo za basni v antiki: Adrados, 1999. Posebej za Babrija, Fedra in Avijana glej: Adrados, 2000, str. 119–274.

195 Z vidika naše študije je treba omeniti, da je bila Aftonijeva vadnica klasični učbenik govorništva tudi v zgodnjem novem veku. Njegova *Progymnasmata* je konec 15. stoletja v latinščino prevedel Rudolf Agricola, prvič so bila natisnjena leta 1505 (Aldus Manutius, Benetke) in bila pozneje ničkolikokrat izdana tako v Italiji kot severno od Alp (Adrados 2000, str. 236–253). Izbor Aftonijevih retoričnih vaj imamo tudi v slovenskem prevodu: Aftonij, *Progymnasmata. Retorične vaje – priprave na javni nastop*, Ljubljana 2008.

196 Za latinske šolske vadnice v Firencah 14. stoletja, na primer, je izpričanih kar 61 ezopovskih basni (Grendler, 1989, str. 107–134).

druge pa so povzete po različnih klasičnih in srednjeveških avtorjih (Batany, 2011, str. 235–245). Zelo neposredno je vpliv ezopovskih basni viden v literaturi, saj so navdihnile različne živalske pripovedi in vplivale na kompleksneje zasnovana dela, kot je sklop duhovitih zgodb o lisjaku *Le Roman de Renart* (najstarejša ohranjena verzija, ki jo je zapisal Pierre de St Cloud, je iz leta 1174). O priljubljenosti žanra v literarnih krogih priča zbirka ezopovskih basni slavne francoske pesnice Marie de France z naslovom *Ysopet*, tj. *Mali Ezop*, ki je nastala ok. leta 1190. Avtorica v uvodu zapiše, da zgolj prevaja Ezopove basni iz zbirke angleškega kralja Alfreda Velikega v francoščino, čeprav gre za avtorsko delo, ki se navdihuje v ezopovski tradiciji (Brucker, 2011, str. 187–208). Izbor ezopovskih basni, ki so iz antičnega sveta preniknile v srednji vek, je bil – glede na številčnost basni v rimski dobi – razmeroma skromen. Najvplivnejša je bila zbirka ezopovskih basni, t. i. *Romulus*, ki so jih pripisovali (najverjetneje legendarnemu) rimskemu avtorju Romulu in naj bi nastala v 5. stoletju.[197] V 13. in 14. stoletju je bil zelo razširjen tudi t. i. *Aesopus Moralisatus*, prevod Avijanovih verzificiranih basni, ki naj bi jih ok. leta 1175 v elegične distihe prelil Walter Anglež.[198]

V Italiji, kjer se rodi umetnost emblemov, je bilo poznavanje basni tako med izobraženci kot med preprostimi ljudmi v poznem srednjem veku del splošne kulture (Kent, 2000, str. 69–77). V renesansi se je zanimanje za Ezopove živalske zgodbe samo še stopnjevalo, k čemur so prispevali prevodi na novo odkritih grških rokopisov v latinščino v začetku 15. stoletja. Govorimo lahko o pravi mali revoluciji v svetu basni in njihove vloge v italijanski renesančni kulturi (Cifarelli, 2001, str. 53). Ezopovske basni so prevajali najvidnejši humanisti tistega časa: Guarino da Verona (*Exopi fabule e greco in latinum verse per Guarinum Veronensem*, ok. 1420–1422), Ermolao Barbaro Starejši (*Aesopi Fabulae*, 1422), Ognibene Bonisoli (oziroma Ognibene da Lonigo, *Aesopus e graeco in latinum traductus*, ok. 1430), Gregorio Correr (*Libellus fabellarum*, ok. 1431–1433), Lorenzo Valla (*Facetiæ morales,* 1438) in Rinuccio d'Arezzo (*Aesopi Vita et Fabulae*, ok. 1446–1448).[199] Navdušenje je krepko preseglo izobraževalne okvire: tako je eden največjih humanistov in umetnikov zgodnje renesanse, Leon Battista Alberti, obenem avtor knjižice 100 z ezopovsko tradicijo navdihnjenih basni (*Centum apologi*, 1437), ki jim v uvodu doda namišljeno dopisovanje z Ezopom, v katerem kot eno ključnih odlik basni izpostavi duhovitost. Albertijeve jedrnate basni so med humanisti požele velik uspeh in k pisanju spodbudile tudi druge velikane italijanske renesanse. Florentinski kancler Bartolomeo Scala je izdal dve zbirki po 100 basni (*Apologi centum,* ok. 1480; *Apologorum liber secundus,* ok. 1488), pa tudi Leonardo da Vinci je zapisal 52 kratkih basni (*Favole*, ok. 1487–1494).

Med vplivnimi grškimi redakcijami ezopovskih basni je zbirka z dodanim Ezopovim življenjepisom, pripisana Maksimu Planudesu (ok. 1260–1330), grškemu učenjaku in poznavalcu antične literature, ki je na Zahodu zaslovel predvsem z redakcijo *Grške antologije* (*Anthologia Graeca*).[200] Planudesovo delo je ok. 1478 v Milanu objavil Bonus Accursius (*Aisōpou Bios kai Mythoi*, lat. *Aesopi Vita et Fabulae*) skupaj z latinskim prevodom Rinnucia d'Arezzo. Slednji je velik del basni (100 od 144) prevedel že v štiridesetih letih 15. stoletja in jih prvič izdal ok. 1474 pri Antoniu Zarottu v Milanu.[201] S tem so v renesančno kulturo vstopile številne basni, ki dotlej niso bile znane. Odziv je bil izjemen: še pred koncem stoletja je Rinuccijev prevod doživel številne ponatise in spodbudil nastajanje novih zbirk, med katerimi je najvplivnejša dvojezična izdaja Alda Manuzia *Vita et Fabellae Aesopi* (Benetke 1505).[202]

197 Najstarejši ohranjen rokopis redakcije *Romulus* je iz 10. stoletja in vsebuje 83 zgodb (Adrados, 2000, str. 516–558).

198 Zbirka basni, znana tudi kot »Anonymus de Nevelet«, je najverjetneje delo anonimnega pisca oziroma t. i. Psevdo-Walterja Angleža.

199 Glej: Marsh, 2003, str. 9–10; Cifarelli, 2002, str. 439–444.

200 Planudesov rokopis hrani Knjižnica sv. Marka v Benetkah (Cod. Marc. gr. 481), antologija je bila prvič natisnjena leta 1494 (Janus Lascaris, Firence), leta 1503 jo je v Benetkah založil Aldo Manuzio (*Florilegium Diversorum Epigrammatum in Septem Libros*. [Graece:] *Anthologia diaphoron epigrammaton),* izdaja pa je doživela številne ponatise tudi zunaj Italije.

201 Rinnucio je prevajal po grškem rokopisu iz 15. stoletja, ki ga danes hranijo v Medičejski knjižnici v Firencah (Cod. Laur. Plut. 89. sup. 79). Slednji jezikovno izvira iz zgodnjega 14. stoletja, strokovnjaki pa ga večinoma pripisujejo Maksimu Planudesu. Za najnovejša spoznanja o atribuciji s celovitim pregledom strokovne literature glej: Grammatiki, 2003, str. 661–669.

202 Zarotto Rinuccijev prevod ponovno natisne leta 1476, že 1475 pa ga v Rimu izda Wendellinus de Willa. Presenetljivo hitro ga sprejmejo tudi severno od Alp: v svojo redakcijo ga že ok. 1476–1477 vključi Heinrich Steinhöwel (glej spodaj). Za zgodnjenovoveške izdaje ezopovskih basni glej: Biscéré, 2012, str. 105–106; Biscéré, 2018, str. 182–209 in 328–353.

Severno od Alp podobno prelomnico pomeni bogato ilustrirana dvojezična (latinska in nemška) izdaja basni *Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Esopi*, ki jo je oskrbel vsestransko izobraženi zdravnik, pisec in prevajalec Heinrich Steinhöwel.[203] Steinhöwlova zbirka (ok. 1476–1477, Ulm) vključuje Rinuccijev prevod basni in Ezopovega življenja, dopolnjena pa je z basnimi iz latinskih redakcij, ki so nastale na Zahodu.[204] Knjiga s 164 živalskimi zgodbami na 550 straneh in s 197 lesoreznimi ilustracijami je postala mednarodna uspešnica in nov standard za objavo basni.[205] Julian Macho jo je takoj prevedel v francoščino (*Le livre de subtilles hystoires et fables de Esope*, 1480, Lyon), njegov prevod pa je služil za slavno angleško izdajo Williama Caxtona (*The Subtle Fables and Histories of Aesop*, Westminster, 1484), ki je odločilno zaznamovala razvoj basni v Angliji. Še pred koncem 15. stoletja je Steinhöwlov *Aesopus* (kot so knjigo pogosto imenovali) doživel prevod v kastiljščino (Zaragoza, 1482), nizozemščino (Antwerpen, 1485), češčino (Praga, ok. 1488) in katalonščino (Toulouse, 1488).[206] Z novo, razširjeno redakcijo Sebastiana Branta (*Esopi appologi siue mythologi cum quibusdam carminum et fabularum additionibus,* Basel 1501)[207] se je vpliv Steinhöwlove zbirke še okrepil.

Za razširjenost basni v nemškem prostoru je izjemnega pomena dejstvo, da so z začetkom reformacije vstopile v polemike med katoličani in protestanti, hkrati pa zavzele prestižno mesto v izobraževanju. Sam Martin Luther je duhoviti jezik Ezopovih živalskih zgodb in vrednost njihovih moralnih sporočil izjemno cenil: v večkrat citiranem pismu Melanchthonu Ezopa postavi ob bok svetopisemskim prerokom in psalmom.[208] Ezopovske basni v protestantizmu preniknejo v vse pore kulturnega, verskega in političnega življenja. Kot je zapisal Pack Carnes: basni še nikoli niso naletele na tako dojemljivo publiko kot v Nemčiji 16. stoletja, nihče ni njihovega potenciala izkoristil bolje kot reformatorji (1984, str. 176). Pri tem je odločilno vlogo odigral Luthrov sodelavec in prijatelj Philipp Melanchthon – *Praeceptor Germaniae* –, ki je kot reformator šolskega sistema v protestantskih deželah nemškega cesarstva basnim dodelil večjo vlogo v izobraževanju, kot so jo imele kdajkoli prej. Svoja prepričanja o koristnosti basni v vzgoji mladine je Melanchthon jasno izrazil v različnih zapisih, najceloviteje pa v znamenitem govoru *De utilitate fabularum* (1526), kjer med drugim pravi, da basni niso samo poučne, temveč hkrati vzbujajo radovednost in željo po znanju.[209] Zato je razumljivo, da se v 16. stoletju v nemških deželah kot gobe po dežju pojavljajo različne zbirke živalskih zgodb, čeprav je Brantova dopolnjena izdaja Steinhöwla dolgo ostala najbolj priljubljena in »edina prava« zbirka Ezopovih basni – *Der Deutsche Esop*.

Med novimi knjigami basni, ki so nastale severno od Alp, sta najvplivnejši zbirki nizozemskega humanista Martina Dorpa (*Fabularum quae hoc librum continentur…*, Basel 1512–1520)[210] in Joachima Camerariusa Starejšega (*Fabellae Aesopicæ plures quadringentis…*,

203 Tudi nemške dežele imajo bogato srednjeveško tradicijo basni: pred Steinhöwlom je bila najobsežnejša in najbolj razširjena zbirka bernskega dominikanca Urlicha Bonerja *Der Edelstein* (ok. 1349). Kot zanimivost velja omeniti, da je Bonerjeva zbirka basni izšla v 15. stoletju kot prva ilustrirana tiskana knjiga v nemškem jeziku (Albrecht Pfister, Bamberg 1461).

204 Uporabil je prevode Guarina da Verona, Ermolaa Barbara, Lorenza Valle, Ognibeneja Bonisolija, Gregoria Correrja in Rinuccia d'Arrezo (Carnes, 1986, str. 2). Posegel je tudi po uveljavljenih srednjeveških zbirkah (različne redakcije *Romulusa*, *Aesopus Moralisatus* Psevdo-Walterja Angleža, srednjeveške redakcije Avijanovih basni in *Fabulae collectae* španskega juda Petra Alfonsa).

205 Poleg basni je v knjigi še nekaj anekdotičnih kratkih zgodb Poggia Braccolinija iz njegove zbirke *Facezie* (lat. *Liber facetiarum* ali *Confabulationes*).

206 V 16. stoletju je bil Steinhöwlov *Aesopus* preveden še v poljščino (ok. 1522), madžarščino (ok. 1534), katalonščino (1550), danščino (1556) in celo japonščino (1593). Glej: Dicke, 1994, str. 374–379; Biscéré, 2018, str. 102–103.

207 Knjiga vsebuje 300 basni. Prva izdaja (Jakob Wolf von Pforzheim, Basel 1501) ima samo latinsko besedilo, v nemškem prevodu (Johann Adelphus Muling) je izšla leta 1508 (Johann Prüss, Strassburg).

208 V pismu 23. aprila 1530 Luther vzneseno zapiše: »*Pervenimus tandem in nostrum Sinai, charissime Phillippe, sed faciemus Sion ex ista Sinai aedifıcabimusque ibi tria tabernacula, Psalterio unum, Prophetis unum et Aesopo unum*« (*Martin Luthers Briefe*, 1897, str. 303). Luther je tudi sam pripravljal zbirko basni, ki naj bi bila namenjena prav vzgoji mladih, in napisal ilustrativen uvod (ok. 1530). Delo je ostalo nedokončano in je bilo objavljeno šele po njegovi smrti pod naslovom *Etliche Fabeln aus Esopo von Martin Luther verdeutscht* (Christian Rödingers Erben, Jena 1557). Za Luthrovo zbirko basni glej: Carnes, 1984, str. 179–181.

209 De utilitate Fabulorum, Philippi Melanthonis Opera Quae Supersunt Omnia, v: Karl Gottlieb Bretshneider (ur.), *Corpus Reformatorum XI*, A. C. Schwetschke, Halis Saxonum, 1843, coll. 116–120.

210 Prva zbirka basni, ki jo je Dorp kot profesor na univerzi v Leuvenu pripravil za študijske namene, naj bi nastala že leta 1509 (Cifarelli, 2002, str. 444).

Tübingen 1538). Camerariusova knjiga, ki je v prvi izdaji vsebovala dobrih 400 basni, je bila večkrat ponatisnjena in dopolnjena, tako da zadnja redakcija (*Fabulae Aesopicæ plures quingentis et aliae quaedam narrationes*, Leipzig 1564) šteje kar 500 basni. Okrajšano različico, ki jo je Camerarius pripravil za pouk v šolah, je s predgovorom pospremil njegov prijatelj Melanchthon, ki tudi ob tej priložnosti izrazito hvali njihovo vlogo in pomen.[211] Ne preseneča torej, da je Joachim Camerarius Mlajši, ki je ustvaril največji opus živalskih emblemov, dobro poznal ezopovske basni, saj je odraščal v okolju, ki jim je bilo izrazito naklonjeno. Pri tem je ključno vlogo odigral prav njegov oče, ki že v svoji prvi knjigi basni izrecno poudarja alegorično vrednost živalskih zgodb ter njihov pomen za izobrazbo in vzgojo duha, za razumevanje sveta, v katerem živimo.[212]

Kontinuirano, v resnici naraščajoče zanimanje za basni se v nemških deželah odraža v številnih ponatisih omenjenih zbirk ter v ambicioznem projektu Isaaca Nicholasa Neveleta, ki je leta 1610 v Frankfurtu na Majni izdal monumentalno delo *Mythologia Aesopica*, najobsežnejšo kompilacijo ezopovskih živalskih zgodb s številnimi novimi basnimi, ki jih je odkril v do tedaj neznanih rokopisih. Ilustrirana dvojezična izdaja (vzporedno grško in latinsko besedilo) na skoraj 700 straneh, opremljena z lesorezi Vergila Solisa, je ostala v nemškem prostoru nepresežena.

V drugi polovici 17. stoletja nesporen primat v razvoju basni prevzame Francija z Jeanom La Fontainom. Knez basni, kakor so ga poimenovali Francozi, je velik del ezopovskega korpusa (pri čemer se je naslonil tudi na Neveletovo izdajo), dopolnil z indijskimi živalskimi zgodbami in jih pretočil v verze, polne živahne duhovitosti, iskrive ironije in prikritih namigov na slabosti sodobne družbe. La Fontaine je z basnimi, ki jih je izdal v letih 1668–1694, požel tolikšen uspeh, da so se ezopovske živalske zgodbe v zavest številnih evropskih bralcev vtisnile kot La Fontainove basni.

Z vidika povezanosti basni in emblemskih knjig je ključno zlivanje obeh žanrov, do katerega pride v Franciji, kjer se prve tiskane izdaje basni prav tako pojavijo pred koncem 15. stoletja.[213] Ker je besedilo večine basni kratko, se, zlasti kadar so zapisane v verzih in opremljene z ilustracijami, oblikujejo v vizualno in vsebinsko zaokrožene enote, ki se s kombinacijo slike in epigrama približajo tipologiji emblema. Še pred sredo 16. stoletja se v nekaterih izdajah vzpostavi struktura tiskane strani, ki se do te mere priliči knjigam emblemov, da lahko govorimo o t. i. emblemskih knjigah basni (Saunders, 2000, str. 21–64). Najzgodnejši primer tovrstne emblemske knjige basni so *Les fables du très ancien Ésope* Gillesa Corrozeta iz leta 1542.[214] Jedrnato izražena morala basni je primerljiva z emblemskim geslom, ilustracija je ekvivalent *picturae*, verzificirano besedilo basni pa ima obliko in funkcijo epigrama (*subscriptio*) v emblemu. Kombinacija treh prvin je pri Corrozetu izpostavljena v okviru ene tiskane strani, medtem ko je daljša razlaga basni na sosednji strani. Postavitev strani je podobna kot v francoskih izdajah Alciatijeve *Emblemata*, seveda pa povezava ni zgolj oblikovne narave: Corrozet, velik ljubitelj Alciatijevih emblemov,[215] je dve leti prej objavil prvo francosko knjigo emblemov, znamenito *Hecatomgraphie* (Pariz 1540), z identično strukturo strani, kot jo ima njegova zbirka basni. S tem je prvič povsem nedvoumno opozoril na emblemski značaj basni in neposredno povezal oba žanra. Ideja se je izkazala za zelo plodno: Corrozetova priredba Ezopovih basni je doživela številne izdaje in spodbudila nastanek novega tipa emblemskih

211 *Fabellae aesopicae quaedam notiores, et in scolis usitatae, partim excerptae de priori editione, partim nunc primum compositae, ad usum studiorum puerilium…* (Leipzig 1545). Knjiga je postala eden najpogosteje izdanih učbenikov in so jo redno tiskali še do konca 18. stoletja. Melanchthon jo izrecno pohvali tudi v pismu prijatelju Krištofu Ziglerju (Philippi Melanthonis Opera Quae Supersunt Omnia, v: Karl Gottlieb Bretshneider (ur.), *Corpus Reformatorum VII*, A. C. Schwetschke, Halis Saxonum, 1840, col. 561–564).

212 Glej uvodno posvetilo (*Epistola*), foll. 2r–4r. Izpostavljanje alegorične vrednosti živali je razvidno tudi iz dvojnega indeksa knjige: abecednemu kazalu basni (*Fabulorum index*) sledi seznam alegoričnih pomenov – moralnih sporočil, naukov, značajskih lastnosti, kreposti in pregreh, ki jih določene basni opisujejo (*Capita praeceptorum ad quae singulae fabulae referendae, sive quid illae docent…*). Za izdaje Camerariusovih basni glej: Thoen, 1973, str. 659–679.

213 Za izdaje ezopovskih basni v Evropi od 16. do 18. stoletja glej: Biscéré, 2018, str. 328–332.

214 Gilles Corrozet, *Les fables du très ancien Ésope Phrigien, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise*, Paris 1542.

215 Alciatijeva knjiga emblemov je bila v Franciji prvič izdana že leta 1534 (*Emblematum libellus*, Chrestien Wechel, Pariz). Leta 1536 je pri istem založniku izšel ponatis s francoskim prevodom (*Livret des emblemes*), ponovno izdan 1539 (*Les emblemes*), sledilo pa je več deset ponatisov in dopolnjenih izdaj. Za celovit pregled izdaj Alciatija v Franciji glej: Adams, 1999, str. 1–94.

knjig.[216] Povezanost obeh žanrov v zgodnjem novem veku se kaže še v enem zanimivem pojavu: ko so izdaje Alciatija preplavile Evropo, so njegovi emblemi našli pot v zbirke ilustriranih basni (Tung, 1989, str. 316). Verjetno najslavnejša emblemska knjiga basni so *Resnične zgodbe živali* (*De warachtighe fabulen der dieren*, Brugge 1567), ki sta jo pripravila flamski pesnik Eduard de Dene in slikar Marcus Gheeraerts Starejši.[217] Prav Gheeraertsove sijajne ilustracije v tehniki jedkanice so bistveno pripomogle k uspehu knjige, ki je (nekoliko dopolnjena) kmalu izšla v francoščini (*Esbatement moral des animaux*, Antwerpen 1578) in latinščini (*Mythologia ethica*, Antwerpen 1579).[218] Knjiga je pozneje doživela prevode v druge evropske jezike, med katerimi je bila posebej vplivna nemška izdaja, ki jo je pod naslovom *Theatrum morum* leta 1608 v Pragi izdal Aegidius Sadeler II.[219]

Resnične zgodbe živali so ilustrativen spomenik zlivanja vseh poglavitnih področij, ki jim je skupno zanimanje za živali: emblematike, basni in zgodnjenovoveške zoologije. Ne gre namreč zgolj za zrelo obliko emblemske knjige basni, ki izhaja iz Corrozetove ideje združevanja emblematike in basni v smislu približevanja ilustrirane basni obliki emblema. Izvirni pristop vsebuje tudi obraten proces: avtorja namreč vključita sedem Alciatijevih emblemov na inovativen način, pri čemer jih obogatita tako v likovnem kot besedilnem pogledu. Primerjava z izdajami Alciatijeve knjige pokaže, da je De Dene uporabil francoski prevod Barthélemyja Aneauja, natančneje, eno od treh izdaj, za katero je ilustracije izdelal Pierre Eskrich (Lyon 1549, 1550 ali 1564).[220] Lapidarnost Alciatijevih epigramov, ki jo Aneau poskuša ohraniti, je preobražena v slikovitejšo pripoved De Deenejevih živalskih zgodb in dopolnjena z razlago po vzoru basni. Razmeroma preproste Eskrichove lesoreze nadomestijo vrhunske jedkanice, v katerih Gheeraerts Eskrichovo lapidarno pripovednost občutno nadgradi ter dopolni s pretanjenim posluhom za dinamiko zgodbe in njeno dramsko napetost. Prav v ilustracijah se hkrati jasno pokaže vpliv sočasnega naravoslovja in zoološke ilustracije: vse živali so upodobljene s prepričljivim verizmom, značilnim za animaliste 16. stoletja, pri eksotičnih živalih, kot je kameleon, pa je neposreden zgled bodisi lesorez, objavljen v knjigi *De aquatilibus* Pierra Belona (1553), bodisi lesorez v drugem zvezku Gesnerjeve *Historiae animalium* (1554), ki je zvest posnetek Belonove ilustracije. V zgodnjih izdajah Alciatija je namreč kameleon predstavljen shematično in daleč od resnične podobe. Šele v izdaji iz leta 1584 je zastarela podoba v Alciatijevi knjigi zamenjana z novo, veliko bolj realistično sliko kameleona (glej sliki na str. 59). Gheeraerts se očitno ni zadovoljil z obstoječo tradicijo upodabljanja kameleona, ampak je posegel po sodobni naravoslovni literaturi in kuščarja upodobil skladno z najnovejšimi zoološkimi dognanji.[221]



Marcus Gheeraerts Starejši, kameleon, Eduard de Dene, De warachtighe fabulen der dieren, Brugge 1567, str. 72.

216 Po mnenju številnih raziskovalcev je proces zlitja v hibridni žanr samoumeven, saj je bilo zaradi vsebinskih in strukturnih sorodnosti med ilustrirano basnijo in emblemom v zgodnjerenesančnih tiskih samo vprašanje časa, kdaj se bo to zgodilo (Geirnaert in Smith, 1999, str. 23).

217 107 ilustracij spremlja ezopovske basni v verzih, ki jih je napisal Gheeraertsov prijatelj Eduard (Edewaerd) de Dene. Gre za svobodno predelavo basni iz različnih virov, med katerimi je najpomembnejša Corrozetova zbirka.

218 V francoski (in latinski) izdaji je dodanih osemnajst basni, za katere je bakrorezne ilustracije prav tako izdelal Marcus Gheeraerts Starejši. Za poznejše izdaje, prevode in vpliv glej: Smith 2007, str. 43–168.

219 Aegidius Sadeler, *Theatrum morum. Artliche Gesprach der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr* (Praga 1608). Jedkanice za *Theatrum morum* je izdelal Sadeler, povzete pa so po jedkanicah Marcusa Gheeraertsa, le da so zrcalno obrnjene. Sadeler je dodal 15 basni, ki jih je opremil z izvirnimi ilustracijami. Za *Theatrum morum* glej: Smith 2004, str. 161–185.

220 Glej: Geirnaert in Smith, 1999, str. 30.

221 Za natančnejšo analizo ilustracije kameleona v *Resničnih zgodbah živali* in zgodnejših emblemskih knjigah glej: Ashworth, 1984, str. 134–138.

Resnične zgodbe živali niso samo dragocen dokument zlivanja vseh omenjenih tradicij, zanimive so tudi v kontekstu kulturnega okolja prvih kranjskih akademikov. Znano je namreč, da je imel Valvasor v svoji knjižnici dopolnjeno Sadelerjevo različico knjige z naslovom *Theatrum morum*. Sadeler je za svojo izdajo posnel jedkanice Marcusa Gheeraertsa in najbrž po francoskem prevodu *Esbatement moral des animaux* sam prevedel tudi besedilo (Smith, 2003, str. 163). Ob tem je dodal 15 basni, ki jih je opremil z izvirnimi ilustracijami. V dodanih basnih nastopajo predvsem eksotične živali: nosorog, vodni bivol, kamela, tiger, leopard, noj, afriška cibetovka, morska mačka, krokodil in kit, ob tem pa še dva, večini Evropejcev manj znana velika kopitarja stare celine: los in zober. Spomnimo, da je bil Aegidius Sadeler eden od umetnikov na dvoru cesarja Rudolfa II., ki mu je knjiga tudi posvečena.[222] Dodatek z eksotičnimi živalmi nas ne sme presenetiti: Sadeler jim je premišljeno namenil bolj izpostavljen položaj v prvem delu knjige in s tem nakazal, da njegova knjiga prinaša zanimive novosti s področja živalskega sveta. Neposredni zgledi za vse Sadelerjeve podobe eksotičnih živali zaenkrat niso znani, zelo verjetno je vsaj del izvirnih izdelanih po naravi – bodisi je skiciral živali v cesarjevi menažeriji bodisi preparirane primerke v njegovi zbirki čudes. *Theatrum morum* je – enako kot De Denejeva knjiga basni – spomenik hibridne narave, ki odlično ilustrira stapljanje tradicij, le da kaže veliko več zanimanja za eksotične živalske vrste, s čimer bolj neposredno zrcali aristokratsko modo menažerij in kabinetov čudes. Glede na okoliščine nastanka je to več kot razumljivo: nastala je v rudolfinski Pragi, kjer sta znanost in umetnost, tesno povezani pod zaščito cesarja učenjaka, doživljali velik razcvet.

Ob omembi Sadelerjeve knjige se lahko znova vrnemo k Valvasorju in spomnimo, da je imel v svoji knjižnici kar dva izvoda *Theatrum morum* (BV, 31 in 2328), kar dodatno potrjuje njegov interes za živali, živalske zgodbe, njihove alegorične pomene in vlogo v emblematiki. Valvasorjeva zanimanja in delo so kot intelektualna zapuščina zaznamovala tudi kulturni krog članov Dizmove družbe, na kar nas med drugim opozarja njihova spominska knjiga, v kateri živalim pripada izjemno pomembna vloga. *Academici Uniti* so jih v naslovni miniaturi *Apoteoza Ljubljane* postavili na oder svojega *Theatra memoriae*, kot nosilci simbolnih vsebin pa so živalski protagonisti tudi v individualnih emblemih daleč najpogostejši motiv.

2.1.3 Živali v heraldiki in emblemskih knjigah

O prominentnem položaju živali v evropski heraldiki na tem mestu ni treba izgubljati veliko besed – dovolj je opozoriti na to, da so že v zgodnjih obdobjih razvoja heraldičnih podob prav živali najpogostejši nosilec simbolnih vsebin v grbih plemiških družin, kneževin in kraljestev, mest in mestnih republik ter v grbovnih znamenjih različnih združenj. Razlog za to je vloga, ki v evropski civilizaciji – v kulturni zavesti, umetnosti, religiji in vsakdanjem življenju – vse od antike pripada živalim. Bogata ikonografija živali, ki zaznamuje različna področja evropske kulture, je tudi razvoju heraldike vtisnila neizbrisen pečat. Pri tem ni naključje, da pojav plemiških grbov v 12. stoletju in njegovo hitro širjenje v 13. stoletju sovpada z največjim razcvetom bestiarijev, ki so vplivali tudi na pojavnost živali v heraldiki. O priljubljenosti heraldičnih živali priča še eno zanimivo dejstvo: celo v izmišljenih, t. i. literarnih grbih, ki pripadajo junakom srednjeveških romanc, alegoričnih romanov in drugih literarnih žanrov, so živali zelo pogoste. Moda literarnih grbov se brez cezure prenese v zgodnji novi vek, pogosta prisotnost živali pa zaznamuje tudi grbovna znamenja, ki niso neposredno povezana s plemstvom, torej grbe institucij, kot so univerze, akademije ter različna literarna in znanstvena združenja. Tradicija akademskih emblemov, ki velikokrat prevzamejo heraldično vlogo, je v 17. stoletju dodobra uveljavljena in kranjski akademiki v tem pogledu stopajo po dobro uhojeni poti.

Ob tem je pomembno, da v zgodnjem novem veku število podeljenih plemiških naslovov naglo narašča: mnogim uspešnim podjetnikom, trgovcem in celo premožnim ljudem kmečkega rodu, ki so bodisi uspešno gospodarili in si ustvarili premoženje bodisi se izkazali v službi deželi in vladarju, je bil podeljen plemiški naziv in s tem pravica do grba. Slovenske dežele seveda niso izjema in verjetno je to eden od razlogov, zakaj se je Valvasor odločil izdelati *Veliko grbovno knjigo* (*Opus insignium armorumque* oziroma *Das grosse*

222 Sadeler II. je podobno kot Joris Hoefnagel, s katerim sta prijateljevala, v 90. letih 16. stoletja delal za bavarskega vojvodo Wilhelma V. v Münchnu, od leta 1597 pa je živel v Pragi in dobil položaj dvornega bakrorezca.

Wappenbuch), v kateri so predstavljeni grbi Kranjske, Štajerske in Koroške.[223] To dogajanje se zelo neposredno zrcali v *Spominski knjigi plemiške družbe sv. Dizma*, kjer v članskih vpisih spremljamo porast števila plemiških nazivov. Posamezni člani družbe, ki se jim je obetal plemiški naziv, so z izdelavo vpisne strani raje počakali, tako da so se lahko vpisali kot plemiči. V luči vloge in pojavnosti grbov v *Dizmovi kroniki* ob omembi Valvasorjeve grbovne knjige ne moremo mimo dejstva, da je mojster Bartolomej Ramschissl, ki je naslikal grbe zanjo, hkrati eden vodilnih miniaturistov ljubljanske spominske knjige.

Likovna, kompozicijska in vsebinska povezanost grbov z emblemi, ki je značilna za vpisne liste v *Prizorišču spomina*, ni novost. Tradicija povezovanja emblemske sličice in grba sega v najzgodnejše obdobje renesančne emblematike, v zelo izvirni obliki pa jo najdemo že v Alciatijevi inkunabuli. Alciati namreč za prvi emblem, s katerim knjigo posveti milanskemu vojvodi Francescu II. Sforzi, kot izhodišče uporabi vojvodov grb s kačo, ki ima v odprtem gobcu drobno človeško figuro (Alc. 1531, A2v). V epigramu poda laskavo interpretacijo heraldičnega motiva, ki ga poveže z legendo o rojstvu Aleksandra Velikega. Aleksander naj bi bil po legendi sin samega Zevsa, ki se je kraljici Olimpiji približal v podobi kače.[224] Rojstvo iz kače ustvarja simbolno vzporednico med makedonskim herojem in milanskim vojvodo. Alciati ob tem pripiše, da je takšno podobo videl na kovancih makedonskega kralja, s čimer ustvari dodaten vtis odličnosti in legitimnosti.[225]

Razvoj zgodnjenovoveške emblematike je pokazal, da je izvirni Alciatijev pristop bolj izjema kot pravilo – prepletanje heraldike in emblematike pogosteje sledi preprostejšim vzorcem. V tiskanih emblemskih knjigah sta emblemska sličica in grb v oblikovnem pogledu praviloma ločena elementa, kar velja tudi za vpisne strani *Dizmove kronike*, ki izhajajo iz Dolničarjevega koncepta. Precej redkejši so grbi, ki so vključeni v emblemsko sliko, podobno kakor v primeru odprtih emblemov v ljubljanski spominski knjigi. A tudi za tovrstne kompozicijske rešitve najdemo zglede tako v rokopisnih kot tiskanih emblemskih knjigah. Med zanimivejšimi primerki je knjiga Nicolausa Taurellusa *Emblemata Physico-Ethica* (Nürnberg 1602), kjer so v emblemsko sliko vstavljeni grbi, v nekaterih primerih pa tudi prazni grbovni ščitki, tako da je bilo mogoče grb naknadno doslikati.[226] Kombinacije tiskane emblemske knjige in ročno naslikanih grbov se pojavljajo v različnih oblikah: med tovrstnimi hibridi je zagotovo najslavnejša *Köthener Gesellschaftbuch* nemškega akademskega združenja *Fruchtbringende Gesellschaft*, kjer članski vpis združuje rokopisni folij z grbom in tiskani list z emblemom.

V pogledu oblikovne in vsebinske strukture ter likovnega izraza in tehnike so kombinacijam grbov in emblemskih slik v miniaturah *Dizmove kronike* najbližje ročno slikane strani v nekaterih *alba amicorum*. Ob najpogostejši različici, v kateri sta emblemska sličica in grb naslikana drug zraven drugega ali vsak na svoji strani, poznamo z vidika naše študije posebej zanimive variante, kjer je grb vstavljen v emblem odprtega tipa, kot je značilno za številne Grahovarjeve poslikave. Takšne primere najdemo v različnih *alba amicorum*, med najneposredneje primerljive pa sodijo izbrane strani v že omenjenih spominskih knjigah Philippa Hainhoferja ali Paula in Josepha Jenischa (glej str. 39–40). Ob tem spomnimo, da obstajajo tudi ročno slikane emblemske knjige, v katerih sta v okviru iste kompozicije združena grb in *pictura*, kot na primer že omenjena knjiga peruških akademikov. Slednja je toliko relevantnejša, ker gre za akademsko emblemsko knjigo. Združevanje obeh elementov – emblema in grba – je torej značilno tako za *alba amicorum* kot za akademske emblemske knjige, torej obeh ključnih žanrov, po katerih so se zgledovali kranjski akademiki. Janez Gregor Dolničar je kot idejni avtor tipologije vpisnih strani v *Prizorišču spomina* strukturo vpisnega lista izpeljal iz akademskih emblemskih knjig, vendar je dal večji poudarek grbu člana družbe. Posledično je vloga heraldike v miniaturah *Dizmove kronike* bolj

223 Unikatna knjiga, ki je nastala v letih 1687–1688, vsebuje 2041 ročno slikanih grbov, ki jih je izdelal miniaturist Bartolomej Ramschissl. Kot večina knjig iz Valvasorjeve zapuščine je danes v Metropolitanski knjižnici v Zagrebu (Cod. MR 160). Leta 1993 je izšla faksimilna izdaja: Johann Weichard Valvasor Bartholomeus Ramschissl, *Opus insignium armorumque 1687–1688*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana; leta 2020 pa nova, komentirana izdaja, ki jo je pripravil Janez Weiss (Založba dežela Kranjska, Ljubljana).

224 Legendo prvi omenja Plutarh (*Aleksander Veliki*, 3).

225 S tem Alciati hkrati opredeli enega od pomembnih virov navdiha za renesančno emblematiko.

226 Kot zanimivost omenimo, da je imel izdajo iz leta 1602 tudi Valvasor v svoji knjižnici (BV, 2308).



Emblem Henrika Bachofna, Nicolaus Taurellus, Emblemata Physico-Ethica, Nürnberg 1602, str. 119.



Emblem Georga Pavla Nützeliuma, Nicolaus Taurellus, Emblemata Physico-Ethica, Nürnberg 1602, str. 165.

poudarjena kot v večini emblemskih knjig, kar je razumljivo, saj gre, kot je poudarjeno v naslovu, za spominsko knjigo članov učenega plemiškega združenja.

Z vidika živalske ikonografije v emblemih kranjskih akademikov so heraldične živali za njihovo razumevanje ključnega pomena iz preprostega razloga: vsak vpisni list vsebuje grb člana, ki mu je dodeljeno pomembno mesto v likovni zasnovi iluminirane strani, heraldične živali pa so naslikane z veliko natančnostjo in so hkrati kompozicijsko izpostavljene. Ker je simbolna vrednost heraldičnih živali nesporna in so tudi njihovi pomeni v glavnem znani, nam pomagajo pri razumevanju živali, ki se pojavljajo v emblemu. Hitro se namreč pokaže, da se heraldična žival člana akademske družbe največkrat preseli tudi v njegov emblem in je pomemben tvorec emblemskega sporočila. Ikonografska analiza še razkrije, da je simbolika živali v emblemih *Dizmove kronike* praviloma bistveno kompleksnejša od njihovega heraldičnega pomena. Grbovne živali s svojo osnovno vsebino vstopajo v nov kontekst, ki ga opredeljujejo akademikovo člansko ime, izbrano geslo in dodatni ikonografski motivi, ki sooblikujejo emblem. V primeru *Dizmove kronike* je to posebej pomenljivo, ker prvotni koncept emblemskih sličic, kakor ga je zasnoval Dolničar v *Konceptni knjigi*, ni predvideval večje vloge naročnikove grbovne živali. Zedinjeni akademiki namreč za svoj simbol (in emblem) niso izbrali katere od živali (kot na primer peruški *Accademici Insensati*, ki so se odločili za žerjava), temveč stilizirano srce. Skladno s sklepom plemiške družbe, ki so ga sprejeli na aprilski

seji leta 1689, naj bi člani pri oblikovanju individualnih emblemov izhajali iz skupnega akademskega simbola – srce naj bi bilo osrednji nosilec izbranega emblemskega sporočila slehernega člana (PR, fol. 6v). Določilo je še natančneje opredeljeno v statutu družbe, ki je bil leta 1708 objavljen v predstavitveni knjižici *Disma-Philogia*. Dosledno sledenje temu načelu je razvidno v Dolničarjevih skicah v *Konceptni knjigi*, z redkimi izjemami pa se kaže tudi v emblemih, ki so nastali v prvem obdobju vpisov do Dolničarjeve smrti. Ob spoštovanju akademskega pravila že v najzgodnejšem obdobju v embleme vstopajo heraldične živali, ki kmalu pridobijo enakovredno vlogo kot skupni akademski simbol ali postanejo celo osrednji nosilec alegoričnega sporočila. Heraldična žival v emblemski sličici velikokrat simbolično predstavlja člana, srce kot simbol Dizmove družbe pa naročnika bodisi označuje kot pripadnika akademskega združenja bodisi je kako drugače vpeto v vsebino emblema.

Lep primer takšne rešitve je že omenjeni emblem Janeza Štefana Florjančiča z emblemsko sličico, ki kaže manjšo skupino žerjavov sredi pokrajine (TM, fol. 73r). *Pictura* izhaja iz Dolničarjeve skice, v kateri ključna vloga pripada simbolu Zedinjenih akademikov – velikemu srcu z vrisanimi manjšimi srci. Naročnik in slikar sta se odločila, da veliko srce izpustita, ohranila pa sta stilizirano srce na prsih največjega žerjava, ki v dvignjeni nogi drži kamen. Žerjav s prodnikom v krempljih – Florjančičeva heraldična žival – s tem postane osrednji lik, stilizirano srce na prsih pa ga označuje kot člana Dizmove družbe. Podobni primeri niso redkost, vloga heraldičnih živali pa se v emblemih, ki so nastali po Dolničarjevi smrti leta 1719, še krepi. To zgovorno priča o pomenu, ki so ga člani plemiške družbe pripisovali simbolnemu potencialu heraldičnih živali, ki so odlično izhodišče za oblikovanje emblema.

Za medsebojna razmerja emblemov in grbovnih znamenj velja, da ni samo heraldika zaznamovala pojavnost živali v emblematiki, temveč drži tudi obratno: popularne emblemske knjige so pogosto vplivale na oblikovanje grbov nove aristokracije, institucij in združenj. Proces, ki je v evropskih deželah vseprisoten, lahko spremljamo tudi na Kranjskem, kjer je bilo v 17. in 18. stoletju veliko zaslužnih in uspešnih posameznikov povzdignjenih v plemiški stan. Pri podeljevanju plemiških naslovov na področju Kranjske je bil cesar še nekoliko bolj radodaren, ker se je v času protireformacije veliko protestantskih plemiških družin izselilo in je bilo smiselno zapolniti nastalo praznino (Preinfalk, 2014, str. 5). Novo plemstvo je z naslovom dobilo pravico do družinskega grba, za katerega so lahko skladno z uveljavljeno prakso (ob spoštovanju plemiške hierarhije in heraldičnih pravil) sami predlagali zasnovo. Vstopanje simbolno bogatih živali iz sveta emblematike v grbe novih plemenitnikov v ljubljanski spominski knjigi družbe ne preseneča, saj so zgolj sledili široko uveljavljeni tradiciji. Najopaznejše je pri živalih, ki se v srednjeveški in zgodnjerenesančni heraldiki redko pojavljajo, proti koncu 16. in zlasti v 17. stoletju pa postanejo bistveno pogostejše.

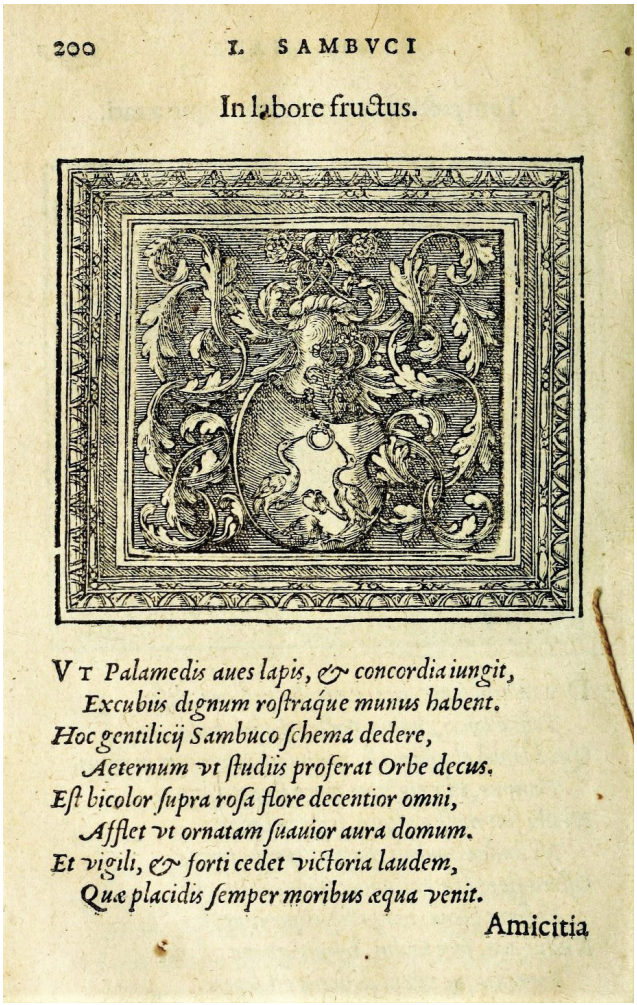
Ilustrativen je primer žerjava: pred razcvetom emblematike je v heraldiki redek in največkrat nastopa v povezavi z družinskim imenom oziroma njihovo posestjo, ki se tako ali drugače povezuje z žerjavi in v imenu ohranja koren besede žerjav v latinskem ali nacionalnih jezikih (lat. grus, it. grua, fr. grue, nem. Kranich, angl. crane) – na primer grofje De Gruyères iz švicarskega Gruyèra, znana sicilijanska plemiška družina La Grua ali škotska rodbina Cranston). Šele ko v emblemskih knjigah 16. stoletja simbolika žerjava izoblikuje nove vsebine, se žerjavu na široko odprejo vrata v svet heraldike. Renesančna emblematika razvija predvsem pomene, v katerih je poudarek na učenosti, intelektualnem delu, erudiciji in prodornosti duha, ki se dviga visoko kot žerjavi v letu. Med zgodnjimi avtorji emblemskih knjig imata za njegovo priljubljenost med učenjaki veliko zaslug Joannes Sambucus in Hadrianus Junius, čeprav je tudi Andrea Alciati prvi pobudnik nove ikonografije.[227]

Joannes Sambucus je imel vse razloge, da je simboliki žerjava namenil posebno pozornost: ko je kot osemnajstleten mladenič madžarskega rodu (takrat še z nelatiniziranim imenom János Zsámboky) študiral na univerzi v Parizu,[228] je bila njegova družina zaradi očetovih

227 Emblem z žerjavi, ki predstavljajo modrost in razumnost, se pri Alciatiju pojavi v beneški izdaji iz leta 1546 (*Emblematum libellus*, fol. 29r).

228 Mladi János je še pred dopolnjenim dvanajstim letom začel s študijem latinščine in grščine na Dunaju, študijsko pot pa je nadaljeval v Leipzigu pri priznanem profesorju Joachimu

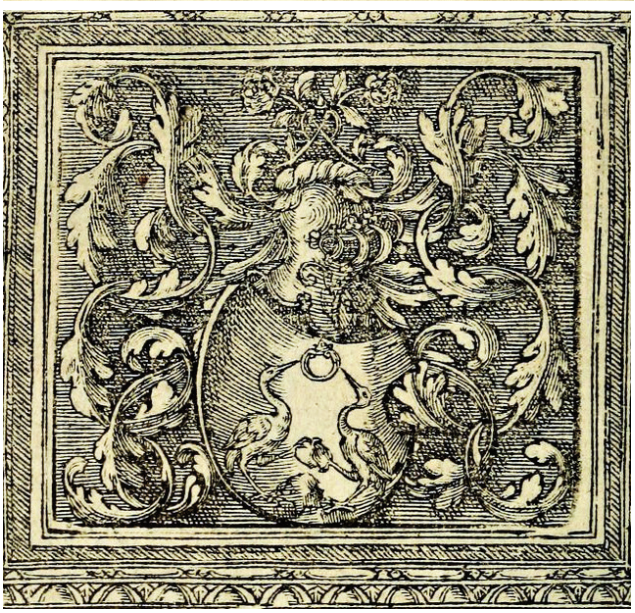
zaslug poplemenitena. Jánošev oče Péter Zsámboky, premožen trgovec v mestu Trnava (danes na Slovaškem) in njegov dvakratni župan, je od kralja (poznejšega cesarja) Ferdinanda I. Habsburškega leta 1549 prejel plemiški naslov in s tem pravico do grba. Péter Zsámboky si je za heraldično žival izbral žerjava, pri izboru in celotni zasnovi grba pa je najbrž imel glavno besedo njegov izobraženi sin (Visser, 2005, str. 5–6). To je toliko verjetneje, ker je družinski grb z dvema žerjavoma, ki v krempljih skupaj pridržujeta kamen, s kljunoma pa zlat prstan, dopolnjen z geslom *In labore fructus* (*Delo obrodi sadove*). Pozneje je Sambucus v svoji knjigi emblemov (*Emblemata*, Antwerpen 1564) grb dopolnil z epigramom, ki hvali lastnosti žerjavov, ki jih avtor učeno imenuje Palamedove ptice.[229] S tem je grb preobrazil v emblem, katerega vpliv se je zaradi popularnosti njegove *Emblemata* izkazal za precej daljnosežnega.[230] V epigramu Sambucus posebej izpostavi motiv dela v prečutih nočeh in nagrade za trud, ki jo učenjaku prinese javno priznanje: »*Et vigili, & forti cedet victoria laudem*« (*Emblemata*, 1564, str. 200). Sambucusov prijatelj Hadrianus Junius je v svoji knjigi z istim naslovom samo leto pozneje objavil emblem z identično sličico in geslom *Eruditionis decor concordia, merces gloria* (*Čar učenosti je harmonija, plačilo slava*) ter ga posvetil Sambucusu (*Emblemata*, Antwerpen 1565, str. 27). Junius v obsežnem komentarju dodatno obrazloži in nadgradi pomen emblema: žerjav je primeren simbol za učenjaka, saj tudi on ponoči bdi in vestno opravlja svoje delo,


200 I. SAMBVCI

In labore fructus.

VT *Palamedis aues lapis, & concordia iungit,*
Excubiis dignum roſtraque munus habent.
Hoc gentilicij Sambuco ſchema dedere,
Aeternum vt ſtudiis proferat Orbe decus.
Eſt bicolor ſupra roſa flore decentior omni,
Afflet vt ornatam ſuauior aura domum.
Et vigili, & forti cedet victoria laudem,
Quæ placidis ſemper moribus æqua venit.

Amicitia



Emblem Joannesa Sambucusa, Joannes Sambucus, Emblemata, Antwerpen 1564, str. 200, celota in izrez.

Camerariusu Starejšem in na univerzi v Wittembergu pri Philippu Melanchtonu. Pozneje je študiral filozofijo, filologijo in zgodovino v Parizu ter medicino v Padovi. Postal je dvorni zdravnik cesarja Maksimilijana II., v zgodovino pa se je zapisal kot eden najbolj vsestransko izobraženih humanistov svojega časa, ki je bil dejaven na številnih področjih. Širokemu krogu evropskih izobražencev je znan predvsem kot avtor zgoraj omenjene emblemske knjige. Za Sambucusa in njegovo vlogo v razvoju emblematike glej: Visser, 2005.

229 Palamedes, mitski heroj, ki je sodeloval v trojanski vojni, je veljal za enega največjih modrecev starega sveta in iznajditelja grške abecede. Filostrat pravi, da je Palamedu kot navdih za oblikovanje črk služil let žerjavov, ki letijo v pravilni klinasti formaciji (*Heroji*, 33, 10–11), takšno mnenje pa zasledimo tudi pri drugih piscih. Za Palamedovo slavo med poznejšimi rodovi je posebej zaslužen Platon, ki o njem piše s spoštovanjem in naklonjenostjo (*Apologija*, 41b; *Država*, 522d; *Fajdros* 261b–d).

230 Sambucus je pri Plantinu v Antwerpnu leta 1566 izdal tudi razširjeno izdajo *Emblemata*, ki je bila še pred koncem stoletja štirikrat ponatisnjena ter prevedena v nizozemščino in francoščino. Glej: Visser, 2005, str. XXIX–XXX.

hkrati pa ta ptica leta visoko, kakor se dvigajo misli modreca.[231]

Epizoda je v luči geneze emblemov prvih kranjskih akademikov še posebej zanimiva: žerjav je namreč takoj za orlom najbolj priljubljena heraldična ptica članov Dizmove družbe, zanj pa so se odločali pripadniki novega plemstva iz vrst izobražencev ter intelektualci, ki ob vstopu v družbo niso bili plemiči in so si lahko svobodno izbrali akademski grb. Med kranjskimi intelektualci, ki imajo v grbu čuječega žerjava, je najbolj znan Janez Štefan Florjančič, eden prvih članov Akademije Zedinjenih in pozneje dejaven Operoz. Njegov oče, Adam Florjančič, je bil pravnik in solicitator kranjskega ograjnega sodišča, ki je bil v plemiški stan povzdignjen leta 1664. Plemiška diploma sicer ni ohranjena in arhivska dokumentacija je tako pomanjkljiva, da nimamo podatkov o natančni podobi njegovega grba (Preinfalk, str. 67–68). Na srečo je grb predstavljen v Valvasorjevi *Veliki grbovni knjigi*, zato vemo, da je bila izvirna oblika grbovnega ščita v osnovi enaka tisti, ki jo je dal Janez Štefan Florjančič naslikati na svoji vpisni strani. Z vidika ikonografije živali in povezave z emblematiko je zanimiva novost v tem, da so prstani v kljunih žerjavov v prvotni različici preprosti stilizirani obročki, medtem ko so na miniaturi v *Prizorišču spomina* zlati prstani natančneje oblikovani, vsakega pa krasi velik prizmatično brušen rubin. Takšna oblika prstana je v emblematiki pogosta in se pojavlja tudi v emblemu Joannesa Sambucusa. Je Janez Štefan prstane preoblikoval z namenom, da bi bila njegova heraldična ptica še bolj podobna Sambucusovi? O tem lahko le ugibamo. Verjetnost, da je Janez Štefan Florjančič bral Sambucusovo knjigo, ki je bila izjemno popularna, je precejšnja.[232] Vsekakor drži, da je dobro poznal renesančno simboliko »Palamedovih ptic«, saj je vlogo žerjava na svoji vpisni strani izrazito poudaril: trije žerjavi krasijo njegov grb, dva sta vključena v okrasno kartušo, ki objema grb, elegantne ptice pa so hkrati glavni motiv emblemske sličice. Zdi se skoraj neverjetno, a je vendarle res: Florjančičev vpisni list krasi kar enajst žerjavov![233]

Vpliv emblemov na izbor heraldičnih živali je pri Zedinjenih akademikih najočitnejši pri oblikovanju grbov za izobražence, ki so bili bodisi šele pred kratkim poplemeniteni bodisi niso bili plemiči, a so z včlanitvijo v Akademijo Zedinjenih dobili pravico, da si izberejo akademski grb. Zasnova tovrstnih grbov je sorodna klasičnim oblikam plemiškega grba, le da je ikonografsko izhodišče največkrat izbrani emblem člana. V akademskih grbih je zelo pogost orel kot heraldična žival dežele Kranjske (in kot dvoglavi cesarski orel simbol Habsburške monarhije), ki je iz razumljivih razlogov najpogostejša ptica v grbih plemiških in neplemiških članov Dizmove družbe. Vendar bi bilo zmotno misliti, da je pri odločitvi za orla edini dejavnik navezava na kranjsko heraldično ptico. Za oblikovanje akademskih grbov je bila enako pomembna kompleksna simbolika kraljevske ptice, ki se ne omejuje na vladarsko ikonografijo, ampak izpostavlja številne (z njo povezane) vsebine: plemenitost, odličnost duha, razumnost in modrost, ostrovidnost in sposobnost presoje, pa tudi velikodušnost in pravičnost. Ob tem ne smemo prezreti kristološke in eshatološke ikonografije orla, ki ju povezujejo ideje trdne vere, sledenja Kristusu, preroda duha, odrešitve in večnega življenja. Kot rečeno, orlu po priljubljenosti sledi žerjav, ker so člani Dizmove družbe radi poudarili idejo intelektualnega dela, izobraženosti in razumnosti. Pogostost žerjava – v emblemih in grbih članov Dizmove družbe se pojavi kar osemkrat[234] – ni naključje, ampak ima logično razlago. Simbolne pomene žerjava, ki jih razvije renesančna emblematika, so kranjski akademiki zanesljivo poznali, saj so natančno predstavljeni v Picinellijevi enciklopediji emblemov,

231 »*Multiplex hic cognitio animum simul praestringit: nam uti Grues altivolae sunt, nubila volatu tranantes; ita doctissimus quisque non humo assidet, sed mente caelestes etiam sedes adit, imòpenetrat; neque id solum, verum etiam gloria aeternitatis affectatrice, sidera pulsat, & nubibus caput inserit. Eaedem etiam vigiles, quod noctu lapidem pede sustinent, ut oppressas somno, laxatis nervis, strepitus cadentis lapidis expergefaciat, diligentiae summae indicium faciunt*« (*Emblemata*, str. 99–100).

232 Sambucus je bil v evropskih intelektualnih krogih priznan kot vsestranski izobraženec, obenem pa ugledna osebnost, tudi zaradi svojega položaja na dvoru cesarja Maksimilijana II. Njegova bogata knjižnica je bila tisti čas ena največjih zasebnih knjižnic v Evropi.

233 Glej ikonografsko razlago emblema na str. 105–108.

234 Žerjav se pojavi na vpisnih straneh Janeza Pavla Qualize (TM, fol. 45r), Jurija Andreja Gladiča (TM, fol. 67r), Janeza Štefana Florjančiča (TM, fol. 73r), Lovrenca Wollwiza (TM, fol. 113r), Antona Leopolda Kasimira (TM, fol. 122r), Lovrenca Danijela Wollwiza (TM, fol. 223r), Antona Gotharda Erberga (TM, fol. 261r) in Marije Ignaca Engelshausa (TM, fol. 375r). Razen žerjava je bila med pticami, ki so jih izbirali za akademski grb, zelo priljubljena sova kot simbol modrosti, vendar po pogostosti nekoliko zaostaja za žerjavom.

po kateri so najpogosteje posegali.[235] Tudi emblemski knjigi Sambucusa in Juniusa sta bili široko dostopni – obe sta dokumentirani že v Valvasorjevi knjižnici (BV, 2058 in 1204).

Z naklonjenostjo, ki jo izkazujejo žerjavu, se člani Dizmove družbe pridružujejo evropski skupnosti intelektualcev in s tem hkrati izražajo svojo povezanost z italijanskim kulturnim miljejem. Žerjav je namreč zelo zgodaj vstopil v embleme italijanskih akademskih združenj – večkrat omenjeni peruški Insensati so si ga izbrali za osrednji akademski simbol. V emblemu njihove akademije sedem žerjavov leti visoko nad morjem, pri čemer vsak od njih v krempljih drži kamen.[236] Geslo *Vel cum pondere* v duhoviti tradiciji akademskega poigravanja z besedami jemlje za izhodišče antično prepričanje o žerjavih, ki se pred selitvijo obtežijo s kamni, da jih vetrovi med letom čez morje ne bi zanesli iz začrtane smeri. Žerjavi letijo obteženi (*cum pondere*), besedna zveza pa ima dvojni pomen: v latinščini namreč pomeni tako obtežitev kakor tudi pomembnost in preudarnost (*pondero*, lat. tehtati, pretehtavati, preudarjati, presojati). Palamedove ptice, ki nosijo prodnike, torej k svojemu cilju letijo preudarno, s premislekom. Alegorična vsebina ima še dodatno sporočilo: akademiki Insensati se predstavljajo kot žerjavi, ki jih teža kamenja sicer vleče k tlom, hkrati pa jim pomaga pri odločnem letu proti cilju. Dekan akademije Ottaviano Aureli v razlagi emblema piše, da kamni predstavljajo težo čutov, ki nas vlečejo k vsemu zemeljskemu in minljivemu. Duh se hoče dvigniti nad svet pojavnosti in stremi k nebeškim višavam. Vendar pri tem čutila niso samo ovira: za preudarnega človeka so čutne zaznave tudi uporabna sredstva (*instromenti*) spoznave, ki mu lahko koristijo na poti do modrosti in duhu pomagajo, da se vzpne nad sfero čutno zaznavnega (Aureli, *Discorso intorno al nome, et impressa communi degli Accademici Insensati*, Biblioteca Augusta, Perugia, Ms 1717, c. 4r).[237]



Emblem peruške akademije Insensatov, ok. 1575–1593, Archivio storico dell'Università degli studi di Perugia, Perugia, Ms P III, fol. 1.

Težnja po poudarjanju intelektualne note in učenosti s pomočjo živalske simbolike je lepo vidna že v enem od najzgodnejših akademskih grbov v *Dizmovi kroniki*, to je v grbu, ki si ga je izbral teolog in od leta 1689 ljubljanski stolni kanonik Jurij Andrej Gladič (TM, fol. 67r). V njem ob žerjavu vidimo feniksa, ki poleg ustaljenih simbolnih vsebin preroda duše, vstajenja, večnega življenja itd. v obdobju renesanse enako kot žerjav dobi dodatne pomene, vezane na humanistično predstavo o vrednosti duha, erudicije in intelektualnega dela. Humanistični poudarek v simboliki feniksa je izražen v prepričanju, da človek večno živi v svojih delih, duhovni zapuščini, učenju, knjigah itd. Skladno z antično tradicijo, v kateri podoba feniksa pogosto krasi nagrobne stele, se mitska ptica v renesansi pojavi na humanističnih nagrobnikih in v epitafih. V tem ikonografskem kontekstu najdemo feniksa na nagrobniku znamenitega beneškega humanista Marcantonia Coccia Sabellica, kar nedvoumno izpričujeta grško geslo *Ek tou thanatou eis*

235 Picinelli opisuje 18 emblemov z motivom žerjava, ki drži kamen v krempljih: 399–401, 403, 404, 408, 409–414, 422, 424, 428, 429–431 (Pic., I, 4, str. 301–305).

236 Izbrani emblem je vsebinsko enak Alciatijevemu emblemu, prvič objavljenem v *Emblematum libellus*, (Benetke 1546, fol. 29r), vendar sličica sledi različici Alciatijevega emblema, ki se prvič pojavi v lyonski izdaji Macéja Bonhomma iz leta 1548 (*Emblemata*, str. 20).

237 Za dodatno razlago glej: Teza, 2018, str. 22–27 in 125.



Andrej Trost, Vpisna stran Jurija Andreja Gladiča, detajl naročnikovega grba, 1690, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 67r.

ton bion (*Iz smrti življenje*), izpisano na traku nad razprtimi perutmi feniksa v plamenih, in latinski napis na podstavku renesančne edikule, ki z veliko samozavestjo govori o minljivosti človeka in veličini njegovega intelektualnega dela (Antonio Lombardo, ok. 1506, Museo Correr, Benetke).[238] Priljubljenost humanistične note v ikonografiji feniksa izpričujejo tudi tiskarski signeti, ki so po funkciji in podobi blizu impresam. Slaven je feniks Gabrieleja Giolita, ki je leta 1523 skupaj z očetom Giovannijem v Benetkah odprl knjigarno *Libreria della Fenice* in pozneje še lastno tiskarno. Feniksa, ki vzleta iz plamenov na zemeljski obli, spremljata gesli *Semper eadem* (*Vedno isti*) in *Della mia morte eterna vita i(o) vivo* (*Iz svoje smrti živim večno življenje*).[239] Gladičeva odločitev, da v svojem grbu žerjavu doda še feniksa, je toliko razumljivejša, če pomislimo na njegovo široko izobrazbo in knjige, ki jih je napisal. Dolničar v nedokončanem življenjepisu Jurija Andreja Gladiča, ki se je ohranil v njegovi *Konceptni knjigi*, posebej izpostavi: »svojim študijam je bil povsem predan, zato so ga tudi izvolili za predsednika Akademije Operozov« (*Spominska knjiga I*, str. 250).

Enako ilustrativen je akademski grb zdravnika Marka Grbca (TM, fol. 35r) z jelenom, ki ima zeleno vejico v gobcu. Žival, ki je prominentno postavljena na vrh akademskega grba, bi na prvi pogled težko povezali s predstavo o učenosti, razumnosti, intelektualnem delu ali Grbčevem poklicnem delovanju. Vendar prav ta primer kaže razgledanost kranjskih akademikov v svetu emblematike in živalske simbolike: jelen namreč premišljeno aludira na članov poklic, saj v svetu emblematike predstavlja razumnost, ki se kaže v tem, da si zna poiskati pravo zdravilo za rane.[240] Že antični pisci pišejo o nenavadni sposobnosti jelena (tudi kozoroga ali divje koze), da si, če ga zadene lovčeva puščica, poišče zdravilno zel – *diktamnos* (vrsta divjega majarona) –, s katero si pozdravi rane.[241] S Plinijem, ki v *Naravoslovju* (XXV, 52) povzema starejše zapise, postane motiv tako rekoč kanoniziran ter živi kot stalnica v srednjeveški in novoveški ikonografiji jelena, redno pa se pojavlja tudi v renesančnem naravoslovju.[242] Da je Grbec motiv povzel iz emblematike, nakazuje oblika zdravilne zeli, ki jo ima jelen v gobcu: divji majaron je upodobljen kot drevesna vejica in ne kot zelišče, ki bi vsaj od daleč spominjalo na to mediteransko dišavnico. V emblemskih knjigah je namreč diktamnos velikokrat predstavljen z olistano drevesno vejico ali miniaturnim drevescem.[243] Majhno stilizirano drevo je postavljeno tudi v središče zdravnikovega grbovnega ščita in s tem dopolnjuje ikonografijo jelena, ki se pozdravi z diktamnom, kar pritrjuje tezi, da je Grbec motiv prevzel iz emblematike.

Kratek oris renesančnega naravoslovja, ezopovskih basni in heraldike z vidika vpliva na ikonografijo živali v emblematiki kljub neizbežnim poenostavitvam pokaže tesno prepletanje in vsebinsko povezanost, ki sta za razumevanje emblemov v *Dizmovi kroniki* ključnega pomena. Prehajanje živalskih motivov med področji, interakcije in medsebojni vplivi so večplastni, zato je neposredni izvor težko dokazovati, razen kadar gre za dovolj prepoznavne oblikovne zglede in/

238 *Quem non res hominum non omnis caeperat aetas/ scribentem capit haec Coccion urna brevis.*

239 Za Giolita glej: Nuovo in Coppens, 2005.

240 Najdemo ga, na primer, v Picinellijevi zbirki emblemov, po kateri so Zedinjeni akademiki pogosto posegali (Pic., I, 5, embl. 216, str. 368).

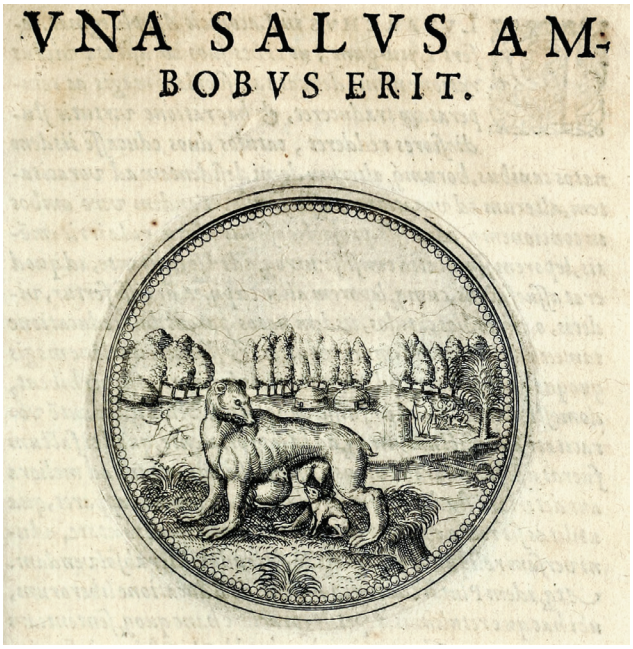
241 Glej razlago emblema Antona Tadeja Tauffererja, str. 199–202.

242 V nasprotju z večino antičnih piscev Plinij motiv ozdravitve z divjim majaronom poveže z jelenom. Renesančni naravoslovci opozarjajo, da je mišljena kretska divja koza, vendar motiv še naprej omenjajo tudi v obravnavi jelena. Glej: Gesner, *Historiae animalium*, Lib. I, 1551, str. 322.

243 Glej, na primer, zbirko emblemov Gabriela Symeonija (*Le imprese heroiche et morali*, Lyon 1559, str. 34).

ali nedvoumen besedilni kontekst. Raziskovanje ni oteženo samo zaradi zlivanja in prekrivanja področij, pri čemer je vsako od njih hkrati torišče različnih vplivov, ampak tudi zato, ker lahko živali v emblematiko vstopajo kot avtonomni nosilci simbolnih pomenov, ki sočasno prečijo več področij. Živalska simbolika se je oblikovala v dolgem procesu dopolnjevanja, nadgrajevanja in preobražanja vsebin, ki so jih različna kulturna okolja povezovala z določeno živaljo. Do renesanse, ko nastanejo prve emblemske knjige, je vsaka simbolno pomenljiva žival v evropski civilizaciji prehodila dolgo pot, na kateri je nabrala večji ali manjši tovor simbolnih pomenov, s čimer je postala zanimiva za ustvarjalce emblemov. Začetki te poti so največkrat v klasični antiki – v grško-rimski mitologiji, antičnem naravoslovju in literarni tradiciji. Na tej dediščini gradi krščanska ikonografija živali, ki predvsem z biblijsko eksegezo in moralno-didaktično literaturo intenzivno razvija nove alegorične vsebine. Stapljanje obeh tradicij je s *Fiziologom* že v prvih stoletjih krščanstva postavilo trdne temelje za razvoj srednjeveške ikonografije živali, ki je enega najslikovitejših izrazov dosegla v bestiarijih. Renesansa je bogato dediščino sprejela odprtih rok in jo izdatno nadgradila, o čemer najnazorneje priča prav emblematika: v emblemih je zanimanje za simbolni svet živali doživelo pravi prerod, emblemske knjige pa so preplavile Evropo.

Zgodnjenovoveška emblematika na novo kontekstualizira simbolne vsebine živali, nudi inventivne izpeljave in ustvarja izvirne vsebine. Ustvarjalnost avtorjev emblemskih knjig je posebej lepo vidna pri tujerodnih živalskih vrstah, ki jih v antiki in srednjem veku niso poznali. Te živali so v evropski svet vstopile kot prišleki brez prtljage simbolnih pomenov, a so jih avtorji emblemskih knjig kljub temu vključili in domiselno ustvarili embleme, v katerih so postale nosilci alegoričnega sporočila, s čimer se je sprožil proces oblikovanja novih simbolnih vsebin. Tako je celo ameriški oposum, na pogled ne posebno imeniten vrečar, malo večji od podgane, pritegnil pozornost nekaterih ustvarjalcev emblemov. Camerarius, avtor najobsežnejše zbirke živalskih emblemov, je oposuma, ki ga sicer ni nikoli videl, predstavil pod takrat znanim imenom *Simivulpa*, to je »opičja lisica« (Cam. II, 1595, embl. 58). Zoološke podatke in ilustracijo je prevzel od Gesnerja (1551, str. 981–982), čeprav v spremljajoči razlagi piše, da je sliko živali videl na geografski



Oposum (Simivulpa), Joachim Camerarius, Symbolorum et emblematum II, Nürnberg 1595, emblem 58.

karti Vicenta Pinzóna.[244] Povzetku po Gesnerju je z geslom in epigramom dodal alegorično vsebino, pri čemer geslo *Custodia tuta* (*Popolna skrb*) ni izvirno, ampak prevzeto od italijanskega avtorja impres Luce Contileja (*Ragionamenti*, Pavia 1574, str. 56).[245] Izvirna sta v resnici le epigram »*O tutos satis hos cives, popolumque beatum/ Queis velut in patrio fas habitare sinu*« in alegorična razlaga, v kateri avtor zaokroži moralno sporočilo, da so ljudje, za katere skrbi dober vladar, varni in srečni kakor oposumovi mladiči, ki jih starš nosi v vreči. Enako velja, dodaja, za skrb staršev in drugih, ki jim je mar za našo blaginjo, za kar jim moramo biti hvaležni.[246]

244 Za celovito razlago geneze Camerariusovega emblema z oposumom glej: Enenkel, 2017, str. 132–139.

245 Geslo najdemo v Camerariusovem rokopisu, v tiskanih izdajah knjige pa ga zamenja geslo »*Una salus ambobus erit*« (*Obema je skupna ista sreča*). Novo geslo je vzeto iz *Eneide*: »*…quo res cunque cadent, unum et commune periclum, una salus ambobus erit*« (II, 710), nanaša pa se na epizodo, ko Enej rešuje svojega očeta in sina iz goreče Troje. V prevodu Frana Bradača: »Sedi na tilnik mi, dragi moj oče, na svojih ramenih/ tebe bom nosil in težo bremena bom komaj občutil. *Naj se karkoli zgodi, obema nevarnost je skupna,/ ista rešitev je nama obema*« (*Eneida*, str. 53). Epigram in spremno besedilo emblema ostajata nespremenjena.

246 Luca Contile, ki je oposuma uporabil za impreso člana pavijske Akademije Affidatov Marca Corregiaria (*Ragionamenti*,



Oposum (Simivulpa), Conrad Gesner, Historiae animalium, Zürich 1554, Lib. I, str. 981.

Kljub vpeljevanju novih, neevropskih živali v emblеme je vendarle res, da v emblemskih knjigah krepko prevladujejo živali »starega sveta«. Temu je botrovalo preprosto dejstvo, da so bile živali z že izoblikovanimi simbolnimi pomeni za avtorje emblemov uporabnejše, bralcem in naročnikom pa bolj domače in očitno bolj pri srcu. To velja tudi za embleme v *Dizmovi kroniki*, v kateri se eksotične živali Novega sveta ne pojavljajo. Prevladujejo evropske živali z dolgo tradicijo simbolnih pomenov, med bolj eksotičnimi pa so le tiste, ki so že v antiki vstopile v svet evropske ikonografije živali in v njej zavzele prominentno mesto. A še te so z izjemo leva presenetljivo redke: ob slonu in panterju najdemo le še bajeslovnega feniksa, enoroga, baziliska in zmaja. Glede na to, da je *Theatrum memoriae* nastajal v času, ko se je poznavanje živali z novoodkritih področij sveta na vseh ravneh naglo krepilo, ko so bile ustanovljene prve naravoslovju zapisane akademije in združenja,[247] primerki eksotične favne pa so se naselili v literaturo, likovno umetnost in emblematiko, se lahko zdi vztrajanje kranjskih akademikov pri »železnem naboru« živali nekoliko konservativno. Vendar je tak razmislek zgrešen: tudi v večini emblemskih knjig, ki so nastale v 17. in zgodnjem 18. stoletju, so nove živalske vrste razmeroma redke, v emblemih ljubljanske spominske knjige, v kateri heraldiki in heraldičnim živalim pripada zelo pomembna vloga, pa je odločitev za živali z uveljavljeno simboliko toliko bolj razumljiva.

str. 56–57), za oblikovanje alegorične vsebine uporabi isto izhodišče – dejstvo, da oposum nosi mladiče v vreči. Ker impreso posveča pavijskemu kanoniku, teologu in filozofu, alegorijo izpelje v podobo duhovne skrbi: kakor oposum za svoje mladiče, tako preudaren človek skrbi za darove duha in kreposti, ne samo za svoje dobro, ampak zato, da jih lahko deli z drugimi.

247 Okrog leta 1645 je v Londonu začelo delovati združenje znanstvenikov, iz katerega se je z ustanovno listino kralja Karla II. leta 1662 oblikovala znamenita Royal Society of London, katere član je postal tudi Valvasor. Že deset let prej (1652) je bila v bavarskem Schweinfurtu ustanovljena *Academia Naturae Curiosorum*, 1666 *Académie royale des sciences* v Parizu, 1710 *Collegium curiosorum* v Uppsali itd.

2.2 Pojavnost, vloga in pomen živali v emblemih Zedinjenih akademikov

V iluminacijah na vpisnih listih članov Dizmove družbe se živali pojavljajo v različnih vlogah, analiza pa pokaže, da v večini primerov nastopajo kot nosilci simbolnih pomenov in da so tako ali drugače vpete v oblikovanje emblemskega sporočila. Rezultati so pričakovani: gre za uveljavljeno tradicijo v zgodnjenovoveški emblematiki, hkrati pa je ideja živali kot nosilcev alegoričnega sporočila vtkana v sam koncept ljubljanske spominske knjige. Deklarativno je izražena že na samem začetku predgovora v *Dizmovi kroniki*, kjer Dolničar bralce opozori, da imajo slike v knjigi simbolni značaj, saj so »kreposti članov predstavljene v podobah na način, kot so to počeli stari Egipčani«.[248] S tem se prvi tajnik družbe zavestno naveže na renesančno teorijo simbolnih podob, ki zagovarja prepričanje, da so egipčanski hieroglifi simbolne sličice, katerih globlji pomen je znan le posvečenim. Takšno stališče Dolničar v praksi ilustrira z razlago simbolnega pomena živali, ki nastopajo v uvodni miniaturi *Apoteoza Ljubljane*. Samoumevna alegorična vrednost živali je razvidna tudi iz njegovih emblemskih osnutkov v *Konceptni knjigi* in iz spremnih zapiskov. Posledično jo razbiramo v emblemih kranjskih akademikov in v premišljenem oblikovanju njihovih vpisnih strani. Prav tako očitna je v zgledovanju članov Dizmove družbe po uveljavljeni tradiciji emblemskih knjig in drugih literarno/likovnih predlogah, v katerih se pojavljajo živali z alegoričnim značajem.

Zaradi množine živali v miniaturah *Dizmove kronike* in različnih vlog, ki jim pripadajo, je v ikonografski interpretaciji na mestu previdnost: kljub prevladujoči simbolični vrednosti živali nekatere od njih nimajo globlje pomenljivosti in docela zgrešeno bi bilo, če bi jim jo poskušali pripisati. Spet drugič je lahko njihova simbolika precej bolj kompleksna, kot bi pričakovali. Pri opredeljevanju potencialne simbolne vrednosti živali v emblemih članov Dizmove družbe je treba upoštevati njihovo umestitev v iluminacijo, interakcijo z drugimi ikonografskimi prvinami in širši kontekst zasnove individualne vpisne strani. Previdnost je toliko bolj na mestu, ker praksa kaže, da je razlaga globljih pomenov živali naloga, pri kateri zlahka zgrešimo cilj. Neredko pride do zdrsa že na predikonografski stopnji: ker umetnostni zgodovinarji nismo zoologi, se lahko hitro zgodi, da živalsko vrsto napačno opredelimo. Z napako v izhodišču je kakršnakoli nadaljnja razlaga simbolnih pomenov zgolj nizanje zmotnih predpostavk in zaključkov. Čeprav so živali v emblemih *Dizmove kronike* velikokrat miniaturne, je očitno, da so jih slikarji poskušali upodobiti čim bolj natančno in s poudarjenim verizmom, da bi jih lahko gledalci brez težav prepoznali. Prav ta skrb opozarja na vlogo živalskih likov v emblemih ter zavedanje iluminatorjev (in naročnikov), da je prepoznavanje živali za razumevanje emblemskega sporočila ključnega pomena.

V redkih primerih, ko upodobitev živali ni dovolj natančna, da bi lahko z zanesljivostjo določili vrsto, nam pomagajo »ikonografski ključi«, ki so se izoblikovali v živalski simboliki in so bili dobro znani tudi ustvarjalcem emblemov v ljubljanski spominski knjigi. Za ponazoritev vzemimo emblemsko sličico Lovrenca Wollwiza (TM, fol. 113r), v kateri vidimo dolgonogo ptico z dolgim vratom in kljunom, ki je po videzu ni mogoče zanesljivo identificirati. Utegnila bi pripadati družini čapelj – še najbolj spominja na rjavo čapljo (*Ardea purpurea*). Hkrati je očitno, da imamo opravka s precej svobodno upodobitvijo in da lahko samo ugibamo, katero ptico je imel iluminator v mislih. A z vidika umetnostne zgodovine ugibanje ni potrebno, saj ima ptica dvignjeno nogo, v kateri drži kamen, po čemer jo takoj prepoznamo kot žerjava: v evropski ikonografski tradiciji (in ožje v emblematiki) je dvignjena noga s prodnikom v krempljih zanesljiv ikonografski ključ, ki ne pušča nobenega dvoma.[249]

Mestoma je lahko identifikacija živali bolj zapletena ter zahteva poglobljeno poznavanje živalske simbolike in emblematike, tako da so zdrsi v ikonografski analizi razumljivi. Vendar je zanimivo, da se spodrsljaji dogajajo tudi tam, kjer jih ne bi pričakovali, in da se jim ne izognejo niti izkušeni strokovnjaki. Gre za primere preuranjene povezave s sorodnim ali na videz podobnim

248 "*Eß haben die Egyptier auf denen aufgethürmeten Saulen unnd Stainen jenes, so sye in einen Begrüff endtwerffen wollen, durch sünreiche Ebenbilder unnd Figurn vorgestellet. Disem Exempl zu volge suchet mann heuth zu Tage daß, so mann in einem vorgenombenen Werkh oder Tractat zu handeln gesünet, in dem ersten Plath oder Frontispicio das völlige Vorhaben, gleich in einem engen Vorbildt anzuführen*" (TM, fol. 4v).

249 Glej razlago emblema Lovrenca Wollwiza na str. 109–111.



Andrej Trost, Vpisna stran Janeza Pavla pl. Qualize, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom, 1689, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 45r.

motivom, ki se vsebinsko ujema z emblemskim geslom in akademskim vzdevkom, s katerim se zaokroži v smiselno celoto. Ker se zdi sporočilo že na prvi pogled razumljivo, zlahka spregledamo detajle, ob katerih bi morali postati pozorni in emblemu posvetiti več časa. Lep primer je razlaga emblemske sličice Janeza Pavla Qualize (TM, fol. 45r) v Kasteličevem ikonografskem katalogu (2001, str. 132). *Pictura* kaže spopad med oboroženimi vojaki in velikimi pticami, ob njej sta naročnikovo geslo *Vigilantia victrix* (*Čuječnost zmaguje*) in akademsko ime *Der Muntere* (*Čuječi*). Poudarjen motiv čuječnosti je odličnega poznavalca antike napeljal na misel, da gre za znano zgodbo o budnih kapitolinskih goseh, ki so Rim obvarovale pred keltskimi vojaki. A če si sličico ogledamo pobliže, vidimo, da imajo ptiči dolge ostre kljune in vitke noge, kar ni značilnost gosi. Pozornost vzbudijo tudi velikostna razmerja – bojeviti ptiči so enako veliki kot vojaki ali celo večji od njih. Ptice torej ne morejo biti gosi, povezava z legendarno epizodo iz rimske zgodovine pa je zgrešena tudi zato, ker v njej goske niso napadle sovražnikov, ampak so ponoči, ko so zaslišale keltske vojake, z glasnim vreščanjem zgolj prebudile rimsko stražo.[250] Za spopad na odprtem polju sredi belega dne, kakor je upodobljen v Qualizovem emblemu, je treba poiskati drugo razlago. Dolge noge in ostri kljuni ptic kažejo, da gre za žerjave, divji spopad in neobičajna velikostna razmerja pa omogočajo povsem zanesljivo določitev motiva: gre za znamenito epizodo boja Pigmejcev z žerjavi, ki jo omenja že Homer v *Iliadi*.[251]

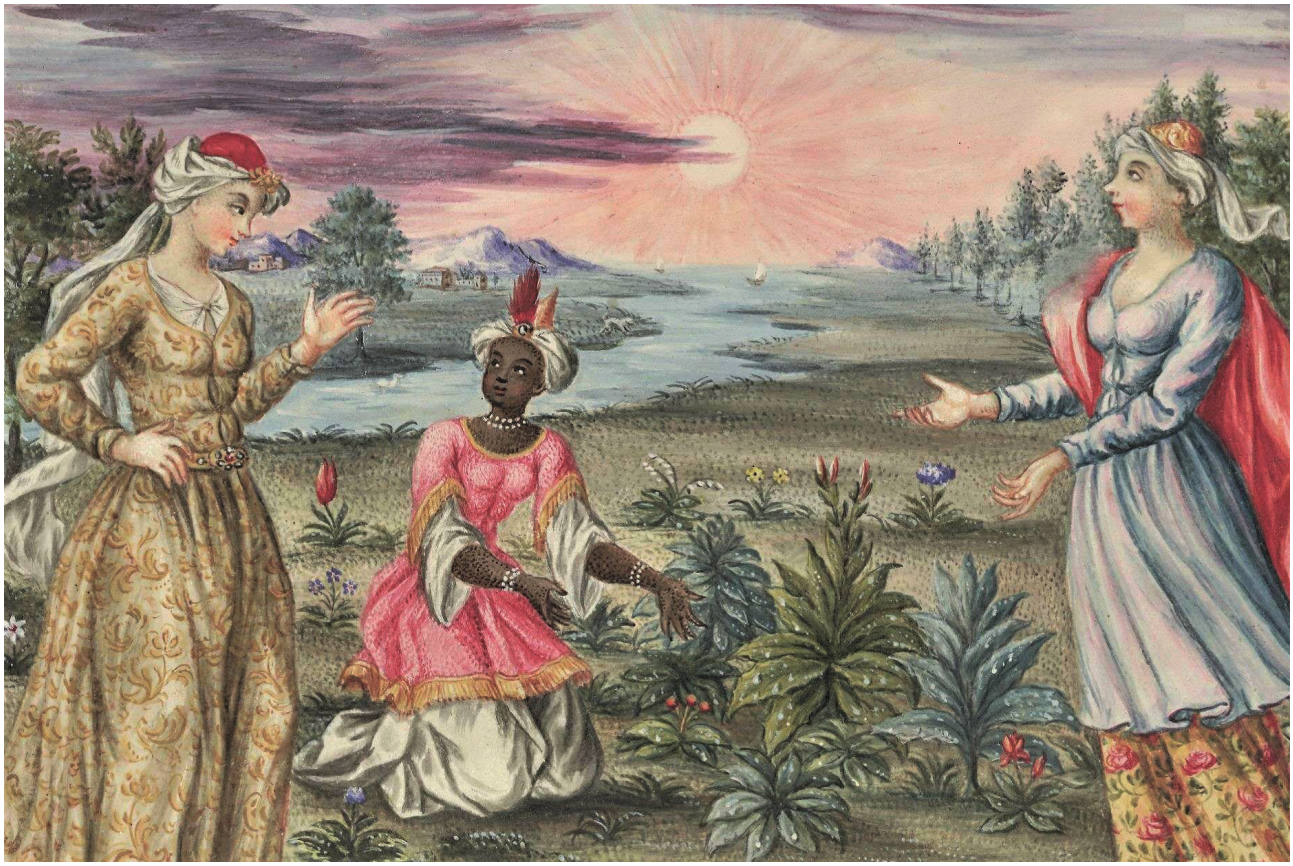
S pomočjo ikonografske analize lahko živali, ki nastopajo v iluminacijah ljubljanske spominske knjige, razdelimo v tri okvirne kategorije. V **prvi skupini** so živali, ki niso nosilci simbolnih vsebin in niso vključene v oblikovanje emblemskega sporočila. Miniaturisti to nakažejo s tem, da živali nimajo neposrednega stika z glavnim dogajanjem, največkrat so postavljene v ozadje in tako majhne, da jih komaj opazimo. Tak pristop zasledimo že v zgodnjih iluminacijah – na primer drobne ptice na nebu v emblemskih sličicah Janeza Gotharda Lukančiča (TM, fol. 107r) in barona Jobsta Jožefa Kušlana (TM, fol. 183r). Tu in tam se pojavi tudi kaka druga žival, denimo psiček na morski obali v emblemski sličici Franca Krištofa Bogataja (TM, fol. 318r) ali pes, ki skupaj z lovcem preganja volka, v emblemu grofa Franca Karla Jožefa Lichtenberga (TM, fol. 302r).[252] Kadar se živali, ki niso nosilci simbolnega pomena, pojavijo v odprtih emblemih, je zaradi kompozicije teže z zanesljivostjo določiti njihovo vlogo, vendar se ob pregledu iluminacij v *Dizmovi kroniki* izkaže, da nas izkušen mojster, kot je Grahovar, spretno vodi pri razločevanju. Pes na rečnem bregu v emblemu barona Karla Leopolda Rosettija (TM, fol. 357r) nedvomno služi le za popestritev krajine v ozadju: zaman bi namreč iskali njegovo vpetost v alegorično sporočilo, ki ga oblikujejo osrednji motiv miniature (mladi Turkinji s črno služabnico ob rastju, pokritem z jutranjo roso), geslo (*Rosa je največja sila prsti in vlaga od zgoraj*) in akademski vzdevek (*Čakajoč odrešenja*).

V posameznih primerih – zlasti pri odprtih emblemih – je lahko žival intenzivneje vpeta v likovno in vsebinsko zasnovo vpisne strani, tako da je verjetnost simbolne pomenljivosti precejšnja. Emblem barona Marka Antona Billichgrätza (Polhograjskega) prinaša pogled na baročni park z zidanim vodnjakom na levi strani in veliko rokokojsko kartušo, vpeto v fantastičen arhitekturni okvir, ki zapolnjuje prvi plan slike (TM, fol. 320r). Kronos, ki drži navzdol obrnjeno koso, se v elegantno zleknjeni drži naslanja na fontano. Za njim je na skrajnem levem robu naslikan jelen, ki pije bistro vodo, ob njem pa stoji krilati

250 O dogodku poročajo Tit Livij (*Zgodovina Rima*, V, 47), Plutarh (*O sreči Rimljanov*, *Moralia*, IV, 23), Ajlijan (*O lastnostih živali*, XII, 33) in Plinij (*Naravoslovje*, XXIX, 57), omenja pa ga tudi Vergilij (*Eneida*, VIII, 655).

251 Glej razlago emblema na str. 99–101.

252 Kastelic (2001, str. 220) živali zmotno identificira kot tri lovske pse.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Karla Leopolda barona Rosettija, izrez s krajino in psom ob reki, 1758, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 357r.

deček s stiliziranimi plameni na razgaljenih prsih. Za vodnjakom med drevesi vidimo medveda, ki je zašel v park. Medved je dovolj velik, da pritegne našo pozornost, toliko bolj, ker vanj usmerja svoj lok s puščico lokostrelec v slikoviti turški noši. Vendar izbrano člansko ime *Der Erwartende* (*Pričakujoči*) in deviza *Expectans expectavi Dominum et intendit mihi* (*Pričakujoče sem čakal Gospoda in sklonil se je k meni*)[253] nimata vsebinske povezave z medvedom v parku, ampak opozarjata, da je za razumevanje emblemskega sporočila ključna leva polovica kompozicije z vodnjakom, Kronosom, krilatim dečkom in jelenom. V psalmu, iz katerega je vzeto geslo, je močno poudarjen motiv časa in pričakovanja, najneposredneje v zaključku: »*Ti si moja pomoč in moj osvoboditelj,/ moj Bog, nikar se ne mudi*« (Ps 40,18). Idejo ponazarja Kronos, ki nastopa kot uveljavljena poosebitev časa, izpostavlja minevanje časa, preživetega v pričakovanju, medtem ko je želja po Božji bližini in odrešenju poudarjena z jelenom, ki pije iz vodnjaka, kar je v krščanski ikonografiji ustaljena prispodoba duše, ki hrepeni po Gospodu. Tradicionalno simboliko jelena ob vodnjaku v baronovem emblemu potrjuje napis v rokokojskem okviru: »*Sicut cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea*«, ki je nekoliko skrajšan prepis iz 42. psalma.[254] Temeljna vsebina emblema je podčrtana še s poosebitvijo hrepenenja po Bogu, ki v podobi krilatega dečka stoji ob jelenu. Z levo roko se dotika grba baronov Polhograjskih, z desno pa kaže na svoje razgaljene prsi, na katerih v višini srca poplesujejo plameni.[255] Prizor v prvem planu skupaj z besedilnim

253 Gre za del verza iz 40. psalma, ki se v standardnem slovenskem prevodu *Svetega pisma* glasi: »*Trdno sem upal v gospoda, / pa se je sklonil k meni in uslišal moje klicanje*« (Ps 40,2).

254 V slovenskem standardnem prevodu: »*Kakor hrepeni jelen/ po potokih voda,/ tako hrepeni moja duša/ po tebi, o Bog*« (Ps 42,2).

255 Personifikacija kaže, da je avtor emblema najbrž poznal *Ikonologijo* Cesara Ripe, kjer je *Hrepenenje po Bogu* (*Desiderio verso Dio*) predstavljeno na enak način v spremstvu jelena, ki pije vodo iz izvira (Ripa, 1606, str. 102). Pravilnost identifikacije potrjuje enak lik na vpisni strani Jožefa Antona Dolničarja (TM, fol. 279r), tokrat opremljen z imenom, ki ne pušča dvoma: *Desiderium Dei*.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Marka Antona barona Billichgrätza (Polhograjskega), 1748, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 320r.

delom celovito zaokroži sporočilo emblema, medtem ko eksotični motiv strelca v razkošnih otomanskih oblačilih vanj ni neposredno vključen. Medved, ki mirno hodi po parku in se ne zmeni za nevarnost, ki bi jo lahko pomenil nenavadni lovec, s svojo brezskrbnostjo potrjuje, da je le del igrivega dodatka, ki ga lahko razumemo kot izraz sočasnega navdušenja nad slikovitimi orientalskimi motivi, kakršnih v emblemih *Dizmove kronike* zasledimo kar nekaj.[256]

Ker ima vsako pravilo izjeme, se v poslikavah vpisnih strani tu in tam razkrije, da je lahko tudi drobna žival, postavljena daleč v pokrajino in na videz brez povezave z motivom v prvem planu slike, vendarle simbolno pomenljiva. V emblemski sličici grofa Pavla Alojzija Auersperga (TM, fol. 347r) je osrednji motiv bik, ki ga napadajo psi. Skupaj z geslom *Vulnerare nequeunt* (*Ne morejo raniti*), akademskim imenom *Der unerschrocken Standhafte* (*Neustrašno stanovitni*) ter personifikacijami poguma, vere, upanja in ljubezni je emblemsko sporočilo jasno.[257] Vendar natančnemu gledalcu ne bo ušlo, da bik in trije psi niso edine živali na sliki: na skrajnem desnem robu miniature, v daljavi, kjer se dvigajo gore, na visoki pečini stoji kozorog (glej sliko na str. 207). Čeprav je majcen, je glede na oddaljenost po pravilih perspektivičnega slikanja še vedno krepko prevelik in izpostavljen na način, ki ne pušča dvoma: slikar ga je na vrh gore postavil s premislekom in mu dodelil poseben pomen. Morda je želel z njim samo poudariti idejo lepote alpskega sveta in kozorogovo vlogo označevalca regije. A to ne izključuje potencialnih simbolnih vsebin, ki bi bile tesneje povezane z emblemskim sporočilom grofa Auersperga. V to smer kažejo vsaj trije indici:

- kozorog je kljub miniaturnim dimenzijam (višina ok. 4 mm) jasno prepoznaven in v heraldični drži stoji na vrhu gore;
- simbolika kozoroga je bogata in v *Dizmovi kroniki* ima kozorog v alpskih vršacih nesporno simbolni pomen (na primer emblem Leopolda Ludvika Hohenwarta, TM, fol. 298r), pri čemer ni zanemarljivo, da je oba emblema naslikal Grahovar;
- v desnem zgornjem kotu miniature, nad skalnato pokrajino s kozorogom, je na nebu genij z napisnim trakom, na katerem so psalmistove besede: »*Multa flagella peccatoris, sperantem autem in Domino misericordia circumdabit*« (*Mnogo šib pride nad grešnika, kdor pa zaupa v Gospoda, ga bo obdajalo usmiljenje*) (Ps 32,10).[258]

Glede na to, da kozorog na vrhu pečine v evropski ikonografiji pomeni razumnost in zaupanje v Boga (zlasti v času stiske in preizkušenj, o čemer govori tudi verz iz 32. psalma), ga ni težko povezati z glavnim emblemskim sporočilom, ki govori o hrabrosti, trdni veri in zaupanju grofa Auersperga, tudi kadar je izpostavljen nevarnostim. Kozorog, čeprav majhen in odmaknjen, je torej v nasprotju s prevladujočo interpretacijo živali, ki so v miniaturo umeščene na podoben način, nosilec simbolnega pomena in vpet v emblemsko sporočilo.

V **drugo skupino** lahko uvrstimo živali, ki so vključene v sporočilo emblema, vendar nimajo individualne simbolike, ki bi bistveno sooblikovala njegovo vsebino, ali pa imajo zaradi trdno zasidranega mesta znotraj uveljavljenega ikonografskega motiva natančno določen simbolni pomen, ki je dobro znan in ga ni treba posebej analizirati. Zaradi večje preglednosti lahko živali v takšni vlogi razdelimo v tri podskupine:

- živali brez individualnega simbolnega pomena, ki se največkrat pojavljajo v skupini kot nosilci kolektivnega simbolnega sporočila, kakor ga opredeljuje kontekst emblema;
- živali v vlogi atributov personifikacij in antičnih bogov, brez dodatnih simbolnih prvin;
- živali, ki so vključene v uveljavljene ikonografske motive, v katerih imajo natančno določen in nezamenljiv simbolni pomen.

Prvo podskupino dobro ponazarjata emblema grofa Riharda Auersperga (TM, fol. 351r, glej sliko na str. 26) in barona Karla Bernarda Ravbarja (TM, fol. 275r). Auerspergova vpisna stran kaže mladega moškega v imenitni opravi, kako s puško v roki in lovskim psom ob strani zamišljen stopa po stezi. Pes zavzeto ovohava drevo, njegov gospodar pa se ne meni za dogajanje okrog sebe. Geslo *Vse premaga ljubezen*, vzeto iz Vergilijevih *Eklog* (X, 69), pojasni podobo: moški, ki

256 Glej, na primer, vpisno stran grofa Volfa Engelberta Auersperga (TM, fol. 306r) in njegovo ikonografsko razlago.

257 Glej razlago emblema na str. 207–208.

258 V slovenskem standardnem prevodu se verz glasi: »*Veliko bolečin ima krivičnik, kdor pa zaupa v Gospoda, tega on obdaja z dobroto.*«

najverjetneje predstavlja naročnika, se ne meni za lov in ni mu mar za dež, saj misli le na ljubezen. Pes je sicer vključen v emblemsko sporočilo, vendar nima individualnega simbolnega pomena, tako da bi bilo zgrešeno razmišljati o morebitnih alegoričnih namigih.[259] V Ravbarjevi emblemski sličici vidimo žitno polje, na katerem se pase jelen, in vinograd, ki ga uničuje divji merjasec. Na levi strani pod drevesom leži stilizirano rdeče srce. Z geslom *Joj, od brezdelja ni plačila!* in izbranim akademskim imenom *Neskrbni* emblem sporoča, da bo neskrbnež ostal brez pridelka, saj mu ga bo uničila divjad, ki jo kot *pars pro toto*, brez individualne simbolike, predstavljata jelen in merjasec.[260]



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Karla Bernarda barona Ravbarja, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom, 1739, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 275r.

Naslednjo podskupino druge skupine tvorijo živali, ki spremljajo različne alegorične figure in antična božanstva. Tako v vlogi atributov najdemo: belega hrta ob poosebitvi zvestobe na vpisni strani Janeza Jožefa Antona Posarellija (TM, fol. 213r), žerjava ob Božji previdnosti v emblemu barona Antona Gotharda Erberga (TM, fol. 261r), jelena, ki pije izvirsko vodo, ob poosebitvi hrepenenja po Bogu v emblemu Jožefa Antona Dolničarja (TM, fol. 279r), belo jagnje v naročju Nedolžnosti na vpisnem listu grofa Lamberga (TM, fol. 283r) itd. Med antičnimi božanstvi se na iluminiranih straneh *Dizmove kronike* največkrat pojavi boginja lova Diana oziroma grška Artemida, ob kateri v vlogi atributov nastopajo lovski psi, jeleni ali košute. Variacije motiva srečamo na vpisnih straneh grofa Adama Sigfrida Juriča (TM, fol. 205r), barona Franca Antona Wolkensperga (TM, fol. 229r), barona Andreja Evzebija Gallenfelsa (TM, fol. 255r) in Andreja Sigmunda Gandinija (TM, fol. 324r). Poleg Diane naletimo na Ateno s sovo v miniaturi Janeza Jožefa Antona Posarellija (TM, fol. 213r) in Jupitra z orlom v emblemu grofa Antona Jožefa Auersperga (TM, fol. 259r).[261]

V zadnjo podskupino spadajo živali z uveljavljenim simbolnim pomenom, ki je bodisi avtonomen bodisi vključen v uveljavljen ikonografski kontekst, praviloma enoznačen in z vidika ikonografske analize emblema neproblematičen. V mislih imamo tradicionalne krščanske motive, kot so golob Sv. Duha v motivu stvarjenja Adama na vpisni strani grofa Jošta Korbinijana Lichtenberga (TM, fol. 367r), Božje jagnje s križevim bandercem v emblemu grofa Franca Bernarda Lamberga (TM, fol. 283r) in golobica z oljčno vejico v motivu Noetove barke v emblemih barona Zaharije Gotfrida Webersperga (TM, fol. 69v), grofa Franca Sigfrida Thurn-Valsassina (TM, fol. 155r) in grofa Janeza Gašperja Cobenzla (TM, fol. 189r). Kljub načeloma enoznačni simboliki živali v tovrstnih motivih se v povezavi z željami naročnika lahko izrazi specifična vsebinska nota. Emblemska sličica Zaharije Gotfrida Webersperga z Noetovo barko, ki je nasedla na gori Ararat, na primer, posebej izpostavlja idejo miru. Bel

259 Podobno velja za psa v emblemu grofa J. V. Barba (TM, fol. 361r): mladenič si je poiskal razvedrilo v lovu, pri čemer ga spremlja zvesti gonič.

260 Enako vlogo kolektivnega simbola ima čreda govedi na emblemski sličici Janeza Antona Wolkensperga (TM, fol. 312r): krave se mirno pasejo, ostareli pastir sedi na skali in se ne meni za nevihtne oblake, saj na drugem koncu že sije sonce. Podobno velja za vprežne konje v emblemu Jožefa Gabrijela Busseta (TM, fol. 339r), ki so zgolj tovorne živali brez posebnih simbolnih pomenov.

261 Pri slednjem je treba opozoriti, da je Jupitra v emblemu mogoče razumeti tudi kot poosebitev intelekta, saj mu sredi krone poplesujejo ognjeni zublji. Mladenič z orlom, kraljevim žezlom in krono s plameni v *Ikonologiji* Cesara Ripe poosebljа intelekt (Ripa, 1603, str. 238). Takšna razlaga je smiselna tudi zaradi konteksta – vse ostale figure v Auerspergovem emblemu (z izjemo angela) so poosebitve kreposti. Vsekakor je lik Jupitra ambivalenten, združevanje antičnega božanstva z idejo poosebitve kreposti pa je več kot očitno. Po eni strani Ripa poosebitev intelekta zavestno približa Jupitru prav zato, ker je Jupiter oziroma grški Zevs tudi bog modrosti, preudarnosti in razumnosti. Grahovar po drugi strani Jupitru/poosebitvi intelekta kot atribut doda zemeljsko oblo, ki posebej izpostavlja njegov položaj vladarja bogov.

golob z oljčno vejico v kljunu leti proti barki in na nebu se pne mavrica. Tradicionalni simbol miru ima v povezavi z mavrico, ki naznačuje konec vesoljnega potopa, natančno določeno vsebino: pomeni Božjo milost, odpuščanje in spravo.[262] Barka je okrašena z rdečim srcem, s čimer se osnovna vsebina naveže na Dizmovo družbo. Ikonografija goloba z oljčno vejico, ki oznanja, da se vode vesoljnega potopa umikajo, se je izoblikovala že v obdobju zgodnjega krščanstva in se v poznejših stoletjih ni bistveno spreminjala. V Weberspergovem emblemu oljčni venec, ki nadomešča običajni okvir kartuše, dodatno izpostavlja simboliko miru.[263] Ta je neposredno izražena tudi v naročnikovem članskem imenu *Der Friedliebende* (*Miroljubni*) in geslu *Pax Dei* (*Mir Božji*).



Neznani mojster, Vpisna stran Zaharije Gotfrida barona Webersperga, detajl emblemske sličice z Noetovo barko, 1691, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 69v.

Podobno velja za emblem Janeza Ludvika Qualize (TM, fol. 221r), kjer v emblemski sličici bela goloba sedita na robu posode z vodo. Sredi posode se dviguje curek vode, s čimer je nakazan motiv vodnjaka življenja, ki ga od 3. stoletja najdemo v številnih različicah.[264] Goloba sta seveda podoba krščanskih duš, ki pijejo bistro vodo vere in odrešenja. Gre za variacijo motiva, ki je pogost že v starokrščanski umetnosti in se od vsega začetka povezuje s simboliko krsta, očiščenja, preroda in večnega življenja. Vendar emblem Janeza Qualize vnaša ikonografsko novost: dodano je stilizirano srce, ki privzema vlogo osrednjega dela vodnjaka, iz katerega brizgata curka vode, s čimer je vzpostavljena neposredna povezava s kontekstom njegovega članstva v Dizmovi družbi. Pri Qualizovem emblemu sta na ta način posebej poudarjena vloga vere in pomen odrešenja. Sakralni vidik emblemske sličice je poudarjen še z motivom Božje roke, ki z desne strani z gesto blagoslova sega nad srce. Napisni trak za geslo je ostal prazen, prav tako ni izpisano članske ime, zaradi česar je emblem v resnici fragment, ki mu manjka vsebinska zaokroženost besedilnega dela.

V **tretji skupini** so živali, ki s svojo bogato razvito simboliko bodisi same bodisi v interakciji z drugimi akterji sooblikujejo jedro emblemskega sporočila oziroma so njegovi poglavitni nosilci. Za pravilno razumevanje njihove vloge in simbolnih pomenov je potrebna poglobljena raziskava, ki vključuje tako

262 Ikonografija temelji na povezavi dveh svetopisemskih dogodkov, ki jima je skupna tema odrešitve, Božje milosti in sprave: goloba z oljčno vejico, ki Noetu oznani konec vesoljnega potopa (1 Mz 8,11), ter mavrice kot znamenja milosti in zaveze, ki jo Bog sklene s človeškim rodom (1 Mz 9,11–17).

263 V ikonografskem katalogu je venec napačno opisan kot lovorjev (Kastelic, 2001, str. 139). Oblika listov nesporno kaže, da je Trost, ki ga odlikuje natančnost v izdelavi rastlinskih detajlov, naslikal liste oljke. Nazorna je primerjava z vencem, ki ga je isti umetnik naslikal kot obrobo emblemske sličice za Franca Jakoba Erberga (TM, fol. 13r), kjer dejansko gre za lovorjev venec. To je razvidno iz oblike listov in teksture venca, ki je bolj sklenjena in čvrsta. Razlika ima tudi ikonografski *raison d'être*: oljka je simbol miru in sprave, zato smiselno dopolnjuje ikonografijo Noetove barke ter se ujema z Weberspergovim članskim imenom in geslom, medtem ko je lovor simbol zmagoslavja in večnega življenja, ki igra pomembno vlogo v obredih slavljenja in pogrebnih ritualih. To se sklada s kontekstom, saj je bil Erberg prvi umrli član družbe, kar je izpostavljeno z napisom *Aus allen der Erste* (*Izmed vseh prvi*) in motivom emblemske sličice. Na njej je v lovorjevem vencu upodobljena roka, ki je segla z neba in ugasnila ogenj rdečega srca, iz katerega se vije le še dim.

264 Motiv golobov, ki pijejo iz skodele, je krščanstvo prevzelo iz antike. Že v grški in rimski umetnosti je imel v nekaterih kontekstih alegorično vsebino, povezano z idejo posmrtnega življenja. Glej: Macchioro, 1909, str. 73–75; Tammsito, 1997, str. 291–293.

ikonografijo živali kot naročniški kontekst. Posebni položaj živalskih protagonistov se na vpisnih straneh *Dizmove kronike* kaže predvsem s prominentno umestitvijo v kompozicijo, z njihovo velikostjo in aktivno vlogo v kontekstu likovne naracije. Vsebinska usklajenost tako zasnovane sličice z geslom in akademskim vzdevkom naročnika potrjuje vlogo živali, zlivanje vseh treh sporočilnih prvin pa zaokroži vsebino emblema oziroma ponuja ključ za pravilno ikonografsko razlago. Za ponazoritev lahko vzamemo belega laboda v emblemski sličici Janeza Antona Vermattija (TM, fol. 246r): ptica je v evropski ikonografiji živali vse od antike podoba čistosti in neomadeževanosti, takšen pomen pa dopolnjujeta tako Vermattijev akademski vzdevek *Neomadeževani* kot izbrano geslo *Ne da bi trpel najmanjši madež*.[265] Med emblemi, ki vključujejo več živali, omenimo spopad leva in panterja v emblemski kartuši grofa Andreja Danijela Barba (TM, fol. 145r) ali potrpežljivo sovo, ki jo napadajo manjše ptice, v miniaturi Janeza Tomaža Garzarollija (TM, fol. 355r).[266]

Tudi v tej skupini živali naletimo na posebnosti in izjeme – posamične netipične primere, ki so z vidika ikonografske interpretacije zahtevnejši. Dober primer je emblem Janeza Jožefa Schluderbacha (TM, fol. 240r), kjer vidimo bister potok, ki se v kaskadah zliva čez skale, pod katerimi se je naredil velik tolmun. K tolmunu, v katerem plavata laboda, so prišle pit najrazličnejše domače in divje živali: konj, vol, kozel, ovce in jelen. Na desni vidimo mladega pastirja, ki je v skodelo zajel vodo in prav tako željno pije. Živali so postavljene v ospredje, so velikostno poudarjene in imajo vse značilnosti protagonistov emblemskega sporočila. O njihovi simbolni vrednosti bi upravičeno sklepali že zato, ker gre za tradicionalno obliko uokvirjene emblemske sličice, pri kateri postavitev v prvi plan in velikost živali skoraj brez izjeme opozarjata na njihovo ikonografsko vlogo. A zaplete se pri povezavi sličice z besedilnim delom emblema: naročnikovo geslo *Neutrudljiva dobrota* in akademsko ime *Dobrodelni* ne ponudita nobenega namiga o individualizirani simbolni pomenljivosti živali. Akademski vzdevek in *motto* lahko razumemo v povezavi z motivom vode, ki je tako za ljudi kot za živali neizčrpen vir dobrega (in življenja samega), morebitne individualne simbolike živali pa ne pojasnjujeta. Tudi Schluderbachov grb, v katerem je vzpenjajoči se mitski grifon, ni v pomoč pri iskanju razlage. Videti je torej, da v nasprotju z običajno emblemsko prakso likovno izpostavljenega položaja živali slednje v tem primeru nimajo individualnih simbolnih pomenov in so v emblemsko sporočilo vpete kot kolektivna skupina, ki v vlogi prejemnikov »neutrudljive dobrote« hvaležno pije bistro vodo. Kakršno koli dodatno pojasnilo ali namig bi na vpisni strani zaman iskali.

K sreči gre za enega od emblemov, ki jih je Grahovar povzel po knjigi *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids* Wolfganga Helmharda von Hohberga, v kateri najdemo emblem z identičnim geslom in zelo podobno bakrorezno sličico (fol. 36r). V bakrorezu mojstra Georga Christopha Eimmarta sicer manjkata pastir in jelen, namesto potoka, ki se pri Grahovarju zliva čez skale, je upodobljen izvir, a vse to so z ikonografskega vidika manj pomembne razlike. Ključno za razumevanje Schluderbachovega vpisnega lista je dejstvo, da ima emblem v Hohbergovi knjigi epigram, ki pojasni pomen slike in gesla. Bistro vodo izvira in živali, ki pijejo iz njega, avtor razloži kot krščansko alegorijo življenja in Božje ljubezni: neizčrpen izvir, iz katerega po mili volji pijejo različne živali in ki nikoli ne presahne, je prispodoba brezmejnega obilja Božje dobrote, ki nas vsakodnevno napaja. Epigram, v katerem živali na simbolni ravni predstavljajo občestvo vernikov oziroma ves človeški rod, nedvoumno razjasni njihovo vlogo in hkrati potrjuje, da nimajo individualnih simbolnih pomenov, ki bi jih pričakovali glede na njihovo izpostavljenost.

Schluderbachov emblem ilustrira redke primere, ko je ikonografija živali v miniaturah *Dizmove kronike* manj kompleksna, kot bi sklepali iz prevladujočih načel oblikovanja emblemskih sličic. Za večino emblemov tretje skupine drži prav nasprotno: ob pričakovanih in predvidljivih simbolnih pomenih se razkrijejo dodatne pomenske plasti in aluzije, ki jih lahko razvozlamo le s poglobljeno raziskavo njihove geneze in konteksta, v katerem so se oblikovali. Emblemi z živalskimi motivi, ki sodijo v tretjo kategorijo, so z ikonografskega vidika najzanimivejši, zato jim je posvečen osrednji del knjige.

265 Glej razlago emblema na str. 159.

266 Glej razlago emblemov na str. 213–215.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Janeza Jožefa pl. Schluderbacha, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom, 1727, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 240r.



Emblem z živalmi ob izviru, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 36r.



Andrej Trost, Vpisna stran Janeza Pavla pl. Qualize, 1689, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 45r.

3 Ikonografska analiza živalskih motivov v *Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*

3.1 Vpisna stran Janeza Pavla pl. Qualize (TM, fol. 45r)

Prvi članski vpis z emblemsko sličico, v kateri nastopijo živali kot glavni nosilec sporočila, pripada namestniku predstojnika Dizmove družbe Janezu Pavlu Qualizi. V ovalno kartušo ujeta *pictura* kaže divji spopad med vojaki in velikimi pticami. Geslo, izpisano na traku nad njo, sporoča: *Vigilantia victrix* (*Čuječnost zmaguje*), njegovo vsebino pa dopolnjuje člansko ime *Der Muntere* (*Čuječi*). Avtor ilustracije Andrej Trost na desno stran postavi gručo vojakov v nekoliko antikizirani bojni opravi, z dvignjenimi meči in helebardami. Vojščaki so strnili vrste, da bi zaustavili srdit napad ptic, ki niso nič manjše od oboroženih mož. Pogled večine vojakov je usmerjen v zastrašujoč prizor: dve ptici sta v divjem napadu dvignili njihovega tovariša v zrak, ena mu je s kljunom izbila ščit iz rok, druga pa nemočno žrtev kljuva v obraz. Hkrati se jata dolgokrakih ptičev na tleh zaganja naprej, v napad na prestrašene vojake. Ptice na visokih nogah, s slokimi vratovi in dolgimi ostrimi kljuni, so podobne žerjavom. Zaradi miniaturnih dimenzij in rahle stilizacije teoretično sicer obstaja možnost, da bi lahko šlo za katero od sorodnih ptičjih vrst. Vendar z vidika ikonografije živali ni nobenega dvoma, da je Andrej Trost upodobil žerjave. Še več, pred nami je točno določen in dobro znan motiv boja Pigmejcev z žerjavi, ki korenini v ikonografski zakladnici antičnih tem in ga najdemo tako v likovni kot literarni umetnosti.[267]



Vpisna stran Janeza Pavla pl. Qualize, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

267 Kastelic ptice identificira z gosmi in verjame, da gre za prizor iz zgodovine Rima, ko naj bi kapitolinske gosi Rimljane rešile pred napadom keltske vojske: »*Strnjena skupina vojakov, oboroženih s helebardami, z desne napada gosi, ki so se vznemirile. Nekatere kriče na tleh, druge so vzletele proti vojakom, nekatere so si zavarovale glave s ščitom.*« Avtor dodaja: »*Aluzija na kapitolinske gosi in keltsko zasedbo Rima leta 378 pr. Kr.*« (2001, str.

Najstarejši znani pisni vir, ki omenja spopade med Pigmejci in žerjavi, je Homerjeva *Iliada*. Ko poskuša Homer s pesniško besedo opisati silovitost napada Trojancev na grško vojsko, uporabi slikovito primero:

»*Kadar oboji stojé, urejeni pod svojimi vodji,*
Trojci spusté se na pot ko ptice, med hrupom in vikom,
prav ko da slišiš pod nebom zateglo kričanje žerjavov,
kadar na begu pred zimo in dolgimi tedni deževja
z glasom vreščavim leté proti južnim vodàm Okeana,
ljudstvecu palčkov Pigmajcev noseči usodno pogubo;«

(*Iliada*, III, 1–6, prev. A. Sovrè)

Boj žerjavov in Pigmejcev (v grščini znan kot *geranomachia*) omenjata tudi Ezop v basni *Kmet in žerjavi* (Perry, 297)[268] in Aristotel v *Nauku o živalih* (VIII, 12). Spopade slikovito opiše Plinij, ki poroča, da Pigmejci jahajoč na kozah in ovnih, oboroženi z loki in puščicami napadajo gnezda žerjavov, da bi jim ukradli jajca ali piščeta (*Naravoslovje*, VII, 26). Najzgodnejši znani primeri geranomahije v likovni umetnosti so iz 6. stoletja pr. n. š. Tako je, na primer, na podnožju Françoiseve vaze (grški krater, ok. 570 pr. n. š., Arheološki muzej, Firence) bitka naslikana v obliki friza temnih figur na svetlem ozadju. Na podoben način je boj upodobljen tudi na sočasnem Nearhovem vrčku za olje (grški aribalos, ok. 570 pr. n. š., Metropolitanski muzej, New York), le da je tokrat friz na zgornjem robu posode. Pozneje najdemo motiv tudi v drugih likovnih medijih – posebno slikoviti so prizori divjih spopadov na rimskih mozaikih in freskah. Med najlepšimi ohranjenimi primeri so talni mozaiki, ki so jih leta 1974 odkrili v rimski vili, imenovani Villa Selene, vzhodno od mesta Leptis Magna v Libiji.



Boj med Pigmejci in žerjavi, detajl rimskega talnega mozaika, 2. stoletje, Villa Selene (v bližini Homsa), Libija.

Zgodba o Pigmejcih se je udomačila tudi v delih krščanskih piscev: zasledimo jo že v spisih cerkvenih očetov, predvsem pa v enciklopedični literaturi srednjega veka, eksotičnih potopisih in bestiarijih.[269] Srednjeveške likovne predstavitve so razmeroma redke, vendar značilne: Pigmejci so upodobljeni kot vojaki v sočasni viteški opravi, ki se bojujejo (ali se pripravljajo na spopad) z velikimi ptiči. Miniatura v enciklopedičnem delu *Cvetnik narave* Jacoba van Maerlanta iz ok. 1350 (Kraljeva knjižnica, Haag, KB KA 16, fol. 42v) nazorno ilustrira srednjeveško interpretacijo antičnega motiva.[270] V novem veku je postala epizoda zelo priljubljena in razširjena zlasti po zaslugi *Svetovne kronike* Hartmanna Schedla (Nürnberg 1493, fol. 12r), kjer zapis o Pigmejcih spremlja lesorez pritlikavega moža v boju z žerjavi. Za popularizacijo motiva je enako pomembna *Kozmografija* Sebastiana Münstra (Basel 1544), ki o pritlikavem ljudstvu govori v opisu Indije.[271] Zgodbo navajajo tudi mnogi naravoslovci, predvsem oba največja renesančna zoologa Conrad Gesner (*Historiae*

132). Proti Kasteličevi interpretaciji govori dejstvo, da so razjarjeni ptiči tako veliki kot ljudje, zato bi težko predstavljali gosi v boju s keltskimi vojaki. Spomnimo tudi, da se Junonine svete ptice niso neposredno lotile keltskih napadalcev, ampak so zgolj z glasnim vreščanjem opozorile stražarje, da so pravočasno poprijeli za orožje.

268 Ezopove oziroma ezopovske basni so navedene po kritični izdaji: *Ben Edwin Perry, Aesopica: A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to him or Closely Connected with the Literary Tradition that Bears His Name, Vol. I: Greek and Latin Texts*, University of Illinois Press, Baltimore 1952. (T. i. Perryjev indeks je za navajanje ezopovskih basni standard, ki je sprejet v večini humanističnih strok. Okrajšan sklic sledi mednarodno uveljavljeni obliki.)

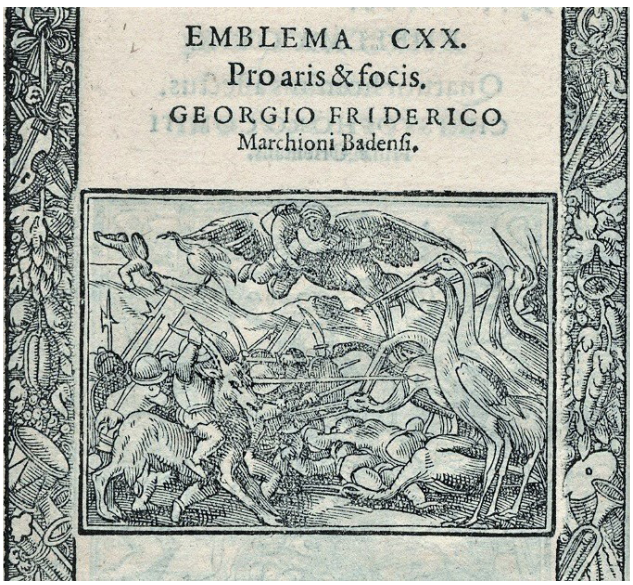
269 Za motiv Pigmejcev v delih antičnih avtorjev in srednjeveških piscev glej: Gusinde, 1962; Janni, 1978, str. 49–63.

270 Izvirnik *Der Naturen Bloeme*, flamske priredbe priljubljene enciklopedije *Liber de natura rerum* Tomaža iz Cantimpréja, je izgubljen, eden najznamenitejših prepisov je prav omenjeni iluminirani rokopis v haaški Kraljevi knjižnici. Pigmejci so predstavljeni v poglavju o eksotičnih ljudstvih, kot prepoznavno značilnost pa avtor navaja boj z žerjavi.

271 V baselski izdaji *Kozmografije* iz leta 1550 je na strani 1081 lesorez, ki spopad Pigmejcev in žerjavov predstavi skladno s Plinijevim opisom: pritlikavi Pigmejci jezdijo na kozah in ovnih.

animalium, Zürich 1559, str. 514–515) in Ulisse Aldrovandi (*Ornithologiae tomus tertius ac postremus*, Bologna 1603, str. 342–344).[272] Motiv je bil med izobraženci zgodnjega novega veka dobro znan in kot zanimivost omenimo, da je konec 17. stoletja angleški zdravnik Edward Tyson izdal posebno študijo, posvečeno Pigmejcem, kot jih opisujejo antični in srednjeveški avtorji, pri čemer posebej izpostavlja temo boja z žerjavi.[273]

V renesančni in baročni emblematiki je boj Pigmejcev z žerjavi razmeroma redek. Likovne upodobitve so dokaj standardizirane in bitka je največkrat predstavljena na dva načina: Pigmejci in žerjavi si stojijo nasproti kot pehotni četi v trenutku pred spopadom ali pa Pigmejci jezdijo na kozah in napadajo žerjave. Po slikovitosti in dramski napetosti se ne morejo primerjati z miniaturno mojstrovino Andreja Trosta. Ena redkih izjem je lesorezna ilustracija emblema Tobiasa Stimmerja v knjigi *Aureola Emblemata* Nicolausa Reusnerja (Strasbourg 1587, emblem 120), ki je tako po kompoziciji kot dramatičnosti zelo podoben sličici na vpisni strani Janeza Pavla Qualize.[274] Dejstvo, da v Dolničarjevi *Konceptni knjigi* ni osnutka za ta motiv,[275] nakazuje, da sta slikar in naročnik kompozicijo bodisi sama zasnovala bodisi našla navdih v *Aureola Emblemata*. Vsekakor je Qualizov emblem izvirna različica motiva, ki se od Reusnerjevega razlikuje v tem, da ohranja osnovno idejo čuječnosti in varovanja tega, kar nam je najdražje, medtem ko avtor *Aureola Emblemata* pomen metaforično razširi in izrecno izpostavi obrambo domovine.[276]



Spopad Pigmejcev in žerjavov, Nicolaus Reusner, Aureola emblemata, Strasbourg 1587, emblem 120.

272 V nasprotju z razširjenim prepričanjem, da Pigmejci živijo v Indiji ali Etiopiji, je Olaf Mansson njihovo domovino umestil na skrajni sever Evrope, natančneje, na Grenlandijo. Opisuje jih kot izjemno močne in pogumne pritlikavce, ki se spopadejo s precej večjimi sovražniki, in omenja tudi boj z žerjavi (*Historia de gentibus septentrionalibus* II, 11, Rim 1555, str. 70–71). Za oris teme Pigmejcev v zapisih zgodnjega novega veka glej: Toggweiler, 2017, str. 12–19.

273 Edward Tyson, *A Philological Essey Concerning the Pygmies of the Ancients…*, London 1699.

274 Motiv divjega spopada, v katerem žerjav zgrabi Pigmejca in ga dvigne v zrak, najdemo tudi v lesorezni ilustraciji nemškega prevoda Boccaccieve knjige *De remediis utriusque fortunae* [*Von der Artzney Bayder Glück des guten und widerwertigen*], Augsburg 1532, vol. II, fol. 3r., vendar je celotna kompozicija boja drugače zasnovana. Najslikovitejša realizacija motiva iz obdobja zgodnjega novega veka se je ohranila v bakrorezu Adriaena Collaerta (ok. 1596, po risarski predlogi Jana van der Straeta), ki je spopad zasnoval kot pravo panoramsko bitko. (Grafika je del serije *Venationes, ferarum, arium, piscium*, list z bojem med Pigmejci in žerjavi je danes v Baillieu Library Print Collection, University of Melbourne.)

275 Emblemska kartuša za Qualizo je v Dolničarjevi *Konceptni knjigi* (skica 18) ostala prazna.

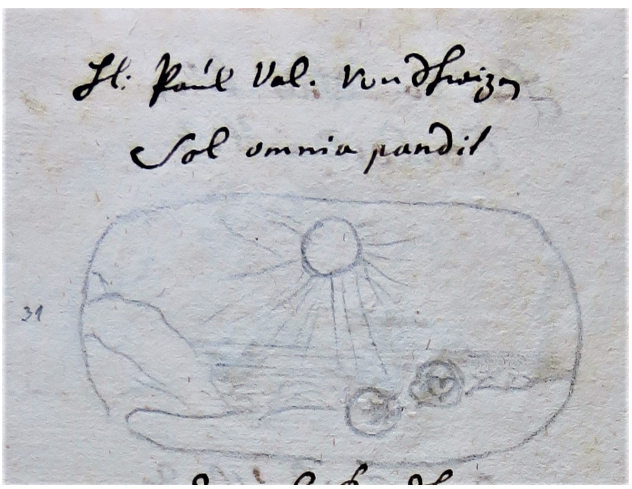
276 V Reusnerjevem emblemu sliko dopolnjujeta geslo *Pro aris et focis* in epigram*: »Sanguine Pygmaeo grus rapta vlciscitur ova:/ Pro patriis fas est belligerare focis*«. Nemška različica gesla, ki dopolnjuje latinsko, se osredotoča na obrambo zaroda: »*Kränich bkriegen Zwerg von Eyrraubs wegn/ Feindsgwalt sich gbürt wol zwiderlegen*« (*Aureola Emblemata*, 1587, embl. 120).



Andrej Trost, Vpisna stran Pavla Valerija pl. Schwizna, 1692, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 71r.

3.2 Vpisna stran Pavla Valerija pl. Schwizna (TM, fol. 71r)

Emblemska sličica Pavla Valerija Schwizna odpira pogled na peščeno obalo, ki jo na levi strani obdajajo skale. Nad zelenomodrim morjem je svetlo nebo z nekaj oblaki, ki so se v sredini razprli, tako da je skoznje posijalo sonce. Na pesku leži odprta školjka bisernica, v kateri je namesto bisera drobno rdeče srce. Trostova miniatura izhaja iz skice v Dolničarjevi *Konceptni knjigi* (skica 31), le da je kompozicija obogatena, izvedba pa slikarsko dovršena: s soncem obsijana morska pokrajina je virtuozno naslikana in izpričuje mojstrov posluh za svetlobo. Nad kartušo je napisni trak z geslom, ki sporoča: *Sol omnia pandit* (*Sonce vse razkrije*), medtem ko je pod njo Schwiznovo akademsko ime *Der Erkannte* (*Spoznani*).



Janez Gregor Dolničar, Osnutek za emblem Pavla Valerija pl. Schwizna, Konceptna knjiga, Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 6, skica 31.

Motiv odprte školjke bisernice je v emblematiki zelo pogost. Tako Filippo Picinelli v poglavju o biseru opiše kar 37 emblemov z biserom v školjki (Pic., I, 12, embl. 212–249, str. 705–709) ter še 32 s školjko bisernico v poglavju o školjki (Pic., I, 6, embl. 62–93, str. 442–446). Lep primer emblema s sličico, ki je kompozicijsko zelo blizu Trostovi slikarski realizaciji, najdemo v knjigi Joachima Camerariusa *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta* (Cam. IV, 1604, embl. 59): izza gora se dviguje sonce, ki s prvimi jutranjimi žarki osvetljuje pokrajino, bisernica na morski obali se je pravkar začela odpirati in pokazali so se drobni biseri. *Pictura* v *Dizmovi kroniki* se od bakroreza v Camerariusovi knjigi razlikuje v tem, da je sonce visoko na obzorju in da se namesto biserov v spodnji polovici odprte školjki lesketa škrlatno srce, medtem ko gornja školjčna lupina leži zraven na pesku. Zaradi vsebinske povezave emblemske sličice z naročnikovim geslom in članskim imenom (ter uveljavljene ikonografske tradicije školjke bisernice v evropski emblematiki) pomen zlahka razberemo. Schwizen, *Spoznani*, se pod blagodejnim vplivom sonca pusti spoznati kot človek, ki ljubezen do akademskih tovarišev varuje v sebi kakor školjka biser. Razlago nedvoumno potrjuje stilizirano srce Dizmove družbe, ki nadomešča biser.



Emblem s školjko bisernico, Joachim Camerarius, Symbolorum et emblematum IV, Nürnberg 1595, emblem 59.

Biser kot simbol ljubezni in lepote je v evropski kulturni tradiciji trdno zasidran od antike naprej. V klasični mitologiji je povezan z legendo o rojstvu Venere iz morske pene. V likovnih realizacijah motiva je boginja ljubezni pogosto upodobljena elegantno zleknjena v veliki odprti školjki, kot zamenjava za sijoč biser. Bisernica je v antični in pozneje v krščanski kulturi simbol izjemne lepote, zlasti duhovne, ob tem pa simbolizira čistost in krepost. Simbolni pomeni izvirajo iz zapisov o školjki, ki naj bi biser spočela tako, da

zjutraj priplava na površje morja, se odpre ter sprejme vase kapljico nebeške rose in prve sončne žarke. O tem piše celo Plinij, ne da bi izrazil pomisleke ob tako malo verjetni razlagi za nastanek bisera (*Naravoslovje*, IX, 107). V krščanski interpretaciji zgodbe je rosa simbol Svetega Duha, školjka predstavlja Marijo, biser pa Jezusa, ki ga je Devica spočela po Svetem Duhu. Kristološka razlaga bisera se opira na *Sveto pismo*, v katerem biser simbolizira duhovno odličnost, čistost, dragocenost vere in celo samega Kristusa.[277] Na enak način ga razlaga tudi Klemen Aleksandrijski v moralno-didaktičnem delu *Pedagog* (II, 13, 163–164), kjer govori o duhovnem pomenu biserov. V *Fiziologu* (I, 44) je osnovna simbolika nadgrajena z alegorično razlago lova na bisere: morje predstavlja svet, lovci na bisere, ki se potapljajo vanj, so biblijski preroki, dve lupini školjke pomenita staro in novo zavezo, rosa simbolizira Svetega Duha, biser pa Kristusa. Za razvoj ikonografije bisera v zgodnjem krščanstvu je posebej zaslužen Efrem Sirski, vodja teološke šole v Edesi in eden največjih krščanskih pesnikov patristične dobe. V svojih himnah pogosto uporablja motiv bisera, ki ga metaforično razlaga kot podobo Kristusa, duhovnega bogastva in odličnosti, lepote prave vere, čistosti duše, preroda, večnega življenja itd.[278] Omenjeni simbolni pomeni so zaznamovali srednjeveško ikonografijo bisera in ostali vplivni tudi v novem veku. Eno najpopolnejših predstavitev simbolike bisera z opozorili na antične in srednjeveške avtorje, ki so pisali o tej temi, podaja Ulisse Aldrovandi v poglavju o biseru in školjki bisernici (*De reliquis animalibus exanguibus*, Bologna 1606, str. 417–445).[279]

V emblematiki ima bisernica različne pomene: največkrat simbolizira sprejemanje Božje milosti, čistost duše in srca, lepoto vere in poduhovljenost, pa tudi



Vpisna stran Pavla Valerija pl. Schwizna, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

ponižnost, skromnost in hvaležnost. Na emblemski sličici Pavla Valerija Schwizna lahko iz kratkega življenjepisa, ki ga je po njegovi smrti napisal Janez Gregor Dolničar, z veliko verjetnostjo razberemo del simbolnega sporočila tudi v povezavi z značajem lastnika emblema. Dolničar namreč hvali njegovo pobožnost ter omeni, da se je izogibal družbe in se najraje »držal čisto zase« (TM, fol. 72v). Bil je torej vase zaprte narave, kot školjka, ki se le redko odpre. K temu lahko dodamo, da je tudi želja po samoti, bolj odmaknjenemu življenju in razmišljanju o duhovnih stvareh ena od vsebin, ki se v emblematiki povezujejo z bisernico. Najbrž ni naključje, da v Picinellijevi knjigi, po kateri so člani Dizmove družbe radi posegali, najdemo emblem, v katerem je bisernica podoba kontemplativne duše (*anima contemplativa*), ki se odvrača od vrveža vsakdanjega življenja (Pic., I, 12, embl. 216, str. 705).

277 Tovrstna simbolika temelji predvsem na eksegetskih razlagah odlomkov iz Matejevega evangelija (Mt 7,6 in 13,45–46) ter opisa Nebeškega Jeruzalema (Raz 21,21). Vendar je treba ob tem poudariti, da ima biser v Svetem pismu (kakor tudi pri zgodnjih eksegetih) pogosto negativno simboliko, ki je izrazito moralistično obarvana. Tako lahko biser pomeni minljivo bogastvo tega sveta, ničevost, pokvarjenost ter (predvsem kot ženski nakit) nemoralnost, nečimrnost in nečistost. Za ikonografijo bisera v pozni antiki in zgodnjem krščanstvu glej: Fredrikson, 2003, str. 283–317.

278 Za simboliko bisera pri Efremu Sirskem glej: Graffin, 1967, str. 129–149.

279 Za simboliko bisera v zgodnjem novem veku glej zlasti: Seemesters, 2017, str. 454–472.

3.3 Vpisna stran Janeza Štefana Florjančiča pl. Grienfelda (TM, fol. 73r)

Pictura na vpisni strani Janeza Štefana Florjančiča kaže odprto krajino, v kateri glavno vlogo igrajo ptice, ki stojijo na planjavi, v ozadju pa vidimo pobočja oddaljenih hribov. Večerna zarja osvetljuje horizont, na nebu, ki počasi temni, je lunin krajec, ob njem pa se svetlikajo prve zvezde. Prizor je naslikan doživeto, s posluhom za občutje poznega večera in miru, ki lega na zemljo. Silhuete ptic (zlasti tiste v ospredju, ki je najbolj natančno izrisana) so dovolj realistične, da lahko v njih z veliko gotovostjo prepoznamo žerjave: pokončna drža, značilen obris glave z rdečo liso na temenu ter velikost in oblika kljuna so dovolj povedni.[280] Realizem v upodabljanju zmotita le dve nadrobnosti, ki ju opazimo pri ptici v ospredju na levi strani: stoji namreč na eni nogi, medtem ko v krempljih druge drži prodnik, hkrati pa ima na prsih izrisano stilizirano rdeče srce. Vendar z ikonografskega vidika prav dvignjena noga s kamnom v krempljih potrjuje pravilnost identifikacije: v evropski ikonografski tradiciji je to prepoznavna drža, ki določa žerjava kot simbol



Vpisna stran Janeza Štefana Florjančiča pl. Grienfelda, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

280 Upodobljene ptice Kastelic označi za čaplje in zapiše: »*Na Ljubljanskem barju je v ospredju, ob kupu kamenja, par čapelj s štirimi mladiči. Leva ptica ima na oprsju rdeče srce in drži v kremplju leve noge okrogel kamen*« (2001, str. 140). Ob tem doda, da je čaplja s kamnom v krempljih alegorija čuječnosti. Takšna razlaga se po njegovem mnenju ujame z geslom *Potrebna je previdnost* in Florjančičevim članskim imenom *Čuječi*, vendar se v tem moti: čaplja v evropskem kulturnem kontekstu ni simbol čuječnosti, prav tako ni nikoli upodobljena z dvignjeno nogo, v kateri bi držala kamen. V krščanski ikonografiji je čaplja predvsem simbol nečistosti, saj je kot nečista žival navedena že v *Svetem pismu* (3 Mz 11,19 in 5 Mz 14,18). Ker lahko čaplja leti zelo visoko, pomeni tudi napuh in prevzetnost. Zaradi razširjenih očesnih kapilar v času parjenja se oči samca zdijo zalite s krvjo, kar je v 16. stoletju botrovalo nastanku novega prenesenega pomena: čaplja naj bi bila tudi podoba pohotnosti (Marino Ferro, 1996, str. 180–181). V emblematiki lahko čaplja predstavlja tudi bistrost, saj ob nevihti poleti visoko nad oblake in se tako izogne nevarnosti (Cam., III, embl. 42). Kasteličeva razlaga emblemske sličice je tudi sicer precej subjektivna: ne drži, da je miniaturist upodobil par odraslih žerjavov z mladiči, saj gre v vseh primerih za odrasle ptice, le da so štiri postavljene globlje v prostor in temu ustrezno upodobljene nekoliko manjše. Prav tako v pokrajini ni megle, ampak na nebu sije lunin krajec, zgodnje zvezde in ožarjeno obzorje pa kažejo, da je miniaturist želel predstaviti trenutek, ko na zemljo lega noč in se jata ptic pripravlja na počitek.



Andrej Trost, Vpisna stran Janeza Štefana Florjančiča pl. Grienfelda, 1693, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 73r.

čuječnosti oziroma budnosti (*vigilantia*), previdnosti (*cautela*) in preudarnosti (*prudentia*). Motiv srca ptico vsebinsko poveže s plemenito družbo sv. Dizma: skrb za člane, zvestoba in lojalnost so bila temeljna načela izbrane družbe kranjskih intelektualcev in nobenega dvoma ni, da budni stražar predstavlja samega Florjančiča. To potrjujeta tudi naročnikovo geslo *Praecauto opus est* (*Potrebna je previdnost*)[281] in izbrano članske ime *Der Wachsame* (*Čuječi*).

Simbolni značaj Trostove miniature potrjuje skica, ki jo je za Florjančičev emblem pripravil Dolničar (KK, skica 32). Število ptic je enako, le kompozicija risbe je nekoliko drugačna: žerjav na straži je pomaknjen bolj v ospredje in je zato še večji od ostalih. Ključno razliko pomeni veliko srce, napolnjeno s številnimi majhnimi



Janez Gregor Dolničar, Osnutek za emblem Janeza Štefana Florjančiča pl. Grienfelda, Konceptna knjiga, Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 6, skica 32.

srci, postavljeno na desni rob skice. Dolničar je želel izpostaviti stilizirano srce z vrisanimi manjšimi srci kot skupni simbol Zedinjenih akademikov, vendar ideja z likovnega vidika ni preveč posrečena. Trostu kot slikarju se je Dolničarjeva zamisel o velikem srcu ob jati ptic očitno zdela tako moteča, da je srce nadomestil z manjšim drevesom. Res je, da bi velikostno poudarjen simbol Dizmove družbe dodatno naglasil sporočilo emblema, vendar bi hkrati občutno pokvaril kompozicijsko zasnovo krajinskega izreza. Slikar se je (nedvomno s soglasjem naročnika) odločil za subtilnejšo rešitev: izpustil je veliko srce ob jati ptic in ohranil samo srce na prsih čuječega žerjava. Tako je simbolno sporočilo še zmeraj dovolj jasno, hkrati pa spretno vpeto v slikarski koncept miniature.

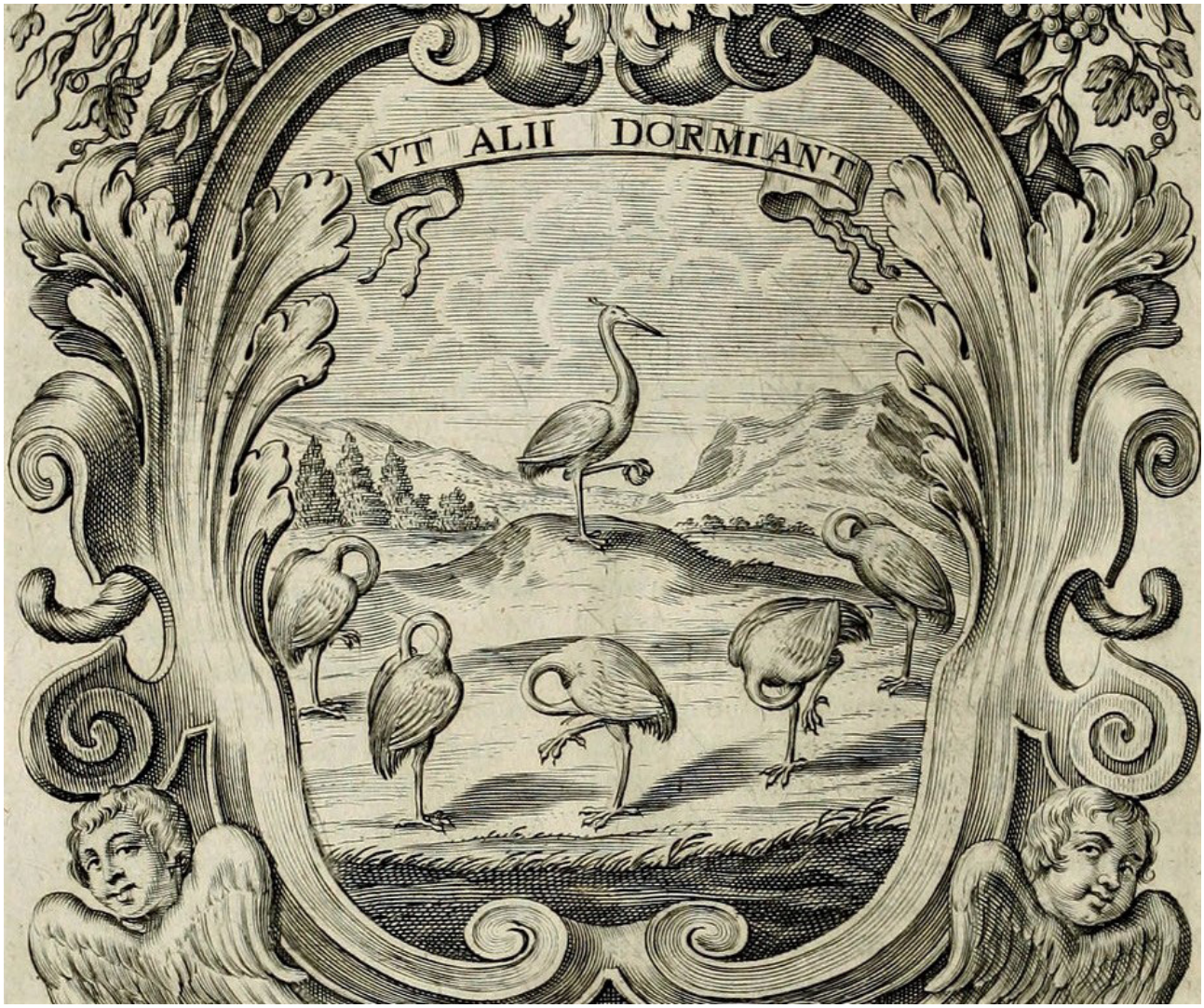
Motiv žerjava, ki stoji na eni nogi, v krempljih druge pa drži kamen, je v evropski umetnosti zelo priljubljen. Ikonografija v veliki meri temelji na zapisih Plinija, ki v *Naravoslovju* (X, 30) žerjave opisuje kot posebno preudarne in čuječe ptiče, saj ponoči, ko večina jate spi, nekaj ptic vedno stoji na straži. Da stražarji ne bi zaspali, morajo stati na eni nogi, v drugi pa držati kamen – če slučajno zadremljejo, kamen pade na tla, hrup, ki ga povzroči, pa jih v trenutku predrami.[282] Lik žerjava, ki stoji na eni nogi in v drugi drži prodnik, se je trdno zasidral v srednjeveški in novoveški ikonografiji. To je najpogostejši način upodabljanja žerjavov v bestiarijih, kjer so včasih ptice tako stilizirane, da jih je skoraj nemogoče prepoznati, a je prav dvignjena noga s kamnom njihov zaščitni znak. Leonardo da Vinci žerjava omenja v svojem »bestiariju«, kjer osnovni pomen nekoliko dopolni in pravi, da žerjav pomeni tudi zvestobo in predanost.[283] Cesare Ripa v *Ikonologiji* poosebitev budnosti (*vigilanza*) opiše kot žensko z žerjavom ob strani.[284] Tudi v baročni emblematiki in heraldiki je žerjav tradicionalni simbol čuječnosti, budnosti, preudarnosti in razumnosti. Večina emblemov, v katerih se pojavlja, z raznolikostjo spremljajočih gesel in verzov variira osnovno temo in dodaja

281 Kastelic piše, da je geslo vzeto iz Plavta (2001, str. 140). Glede na kontekst, v katerem Plavt uporabi navedene besede v komediji *Trgovec* (drugo dejanje, zaključek drugega prizora, sklepni stavek Demfiona, s katerim pozove k previdnosti pri podvigu, da lepo sužnjo, v katero se je zaljubil njegov sin, pridobi zase), je to malo verjetno. Verjetneje je povezava s Plavtom zgolj posredna in je geslo vzeto iz katerega od slovarskih priročnikov (kot je na primer *Dictionariolum latino gallicum* Roberta Stephana, izdan v Parizu 1602), kjer so Plavtove besede navedene kot ponazoritev za pomen besede *praecautus*, ne da bi bil omenjen širši vsebinski kontekst igre.

282 Enako pišeta Ajlijan (*O lastnostih živali*, III, 13) in Izidor Seviljski (*Etimologije*, XII, 7, 15). Motiv po Izidorju povzemajo številni poznejši pisci.

283 Leonardo da Vinci, Cod. H 9r (Bibliothèque de l'Institut de France, Manuscrits de Léonard de Vinci, Ms 2179), objavljeno v: J. P. Richter, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, London, 1880, XX, 1228.

284 Ripova *Ikonologija* (*Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*) je prvič izšla v Rimu leta 1593 brez ilustracij. Številni ponatisi in prevodi v evropske jezike izpričujejo njeno priljubljenost in razširjenost. V ilustrirani izdaji, ki je izšla v Padovi leta 1618, je poosebitev budnosti z žerjavom upodobljena na strani 561. Ripa žerjava s kamnom v krempljih dodeli tudi poosebitvi čuječnosti oziroma opreznosti (*Guardia*) ter služenja (*Servitù*).



Emblem z žerjavi, Filippo Picinelli, Mundus Symbolicus, Augsburg 1687, I, 4, str. 304.

različne vsebinske poudarke,[285] emblemske sličice pa so dokaj preproste – največkrat imamo opraviti zgolj z upodobitvijo enega samega žerjava v stiliziranem okolju. Kompozicijsko bolj razgibani primeri z jato ptic so redki, enega najlepših pa najdemo prav v Picinellijevi knjigi (Pic., I, 4, embl. 422). Avtor ilustracije Johann Heinrich Löffler Mlajši je upodobil skupino spečih žerjavov, ki so potisnili glave pod peruti. Sredi jate je buden le stražar s kamnom, njegova vloga pa je dodatno poudarjena s tem, da je postavljen na majhno vzpetino v središču kompozicije. Löfflerjevi žerjavi stojijo v skrbno izrisani pokrajini z griči v ozadju. Mojster je motiv postavil v razgibano pokrajino, s čimer se emblemska sličica približa miniaturni krajini z jato ptic, ki je po zasnovi zelo blizu Trostovi stvaritvi. Nemogoče je z zanesljivostjo reči, ali je Trost navdih dobil (tudi) v Löfflerjevem bakrorezu in likovno nadgradil njegovo kompozicijo ali pa je izhajal zgolj iz Dolničarjeve risbe. Vsekakor je ključen Dolničarjev osnutek v *Konceptni knjigi*, saj vsebuje ikonografske prvine, ki jih emblem v Picinellijevi enciklopediji nima. Z vsebinsko navezavo na Dizmovo družbo in na Florjančičevo vlogo v njej dobi uveljavljen emblem žerjava, ki budno čuva svoje tovariše, novo vsebino z izrazito individualno noto, kar je značilno za embleme v ljubljanski spominski knjigi.

285 Picinelli opiše kar 18 emblemov z motivom žerjava, ki drži kamen v krempljih: 399–401, 403, 404, 408, 409–414, 422, 424, 428, 429–431 (Pic., I, 4, str. 301–305).

3.4 Vpisna stran Lovrenca Wollwiza pl. Wallersberga (TM, fol. 113r)

Emblemska sličica Lovrenca Wollwiza je tako z likovnega kot z ikonografskega vidika precej preprosta: sredi odprte pokrajine stoji v ospredju dolgonoga ptipodobna ptica naslikana na viteški čeladi v kroni Wollwizovega grba, medtem ko sta žerjava na njegovem grbovnem ščitku bolj veristična in imata prepoznavno silhueto, ki se pojavlja tudi v drugih emblemih spominske knjige.



Vpisna stran Lovrenca Wollwiza pl. Wallersberga, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

ca, ki v krempljih dvignjene desne noge drži kamen. Resnici na ljubo ptica tokrat ni podobna žerjavu, saj ima preveč okroglo glavo, nima značilne rdeče lise na temenu, pa tudi kljun je pretanek in še oranžne barve povrhu. Odveč bi bilo ugibati, zakaj je mojster odstopil od bolj realistične upodobitve, vendar ne more biti dvoma, da naj bi ptica predstavljala žerjava, z uveljavljeno simboliko budnosti in čuječnosti. Ikonografski tip upodobitve ptice z dvignjeno nogo in kamnom v krempljih je dovolj prepoznaven, hkrati pa je žerjav upodobljen v naročnikovem grbu. Zanimivo je, da je Wollwizovo člansko ime *Der Wohlmeindende* (*Dobromisleči*) se s podobo žerjava sicer ne ujema tako neposredno kot Florjančičevo, vendar se vsebinsko kljub temu navezuje na predstavo o skrbnem članu, ki zvest tovarišem skrbno bdi nad njihovo dobrobitjo in je torej »dobro misleč«. Geslo *Stetit ad finem longa, tenaxque fides* (*Do konca je vzdržala dolga in trajna zvestoba*)[286] takšno razlago potrjuje, saj posebej poudari pomen

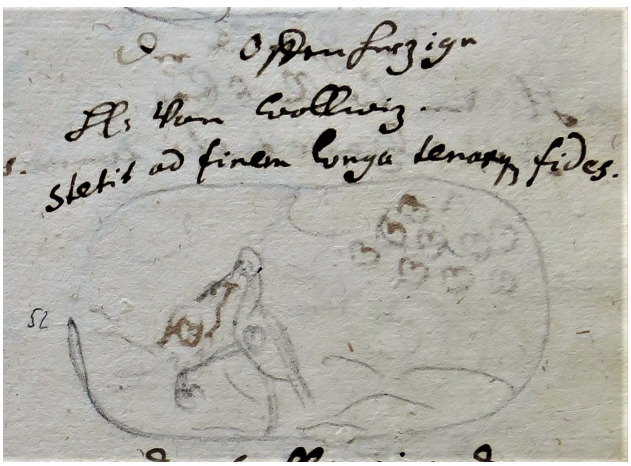
286 Geslo je povzeto po Ovidiju: »*Plena fuit vobis omni concordia vita,/ et stetit ad finem longa tenaxque fides*« (*Ljubezni*, II, 6, 13–14).



Andrej Trost, Vpisna stran Lovrenca Wollwiza pl. Wallersberga, 1700, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 113r.

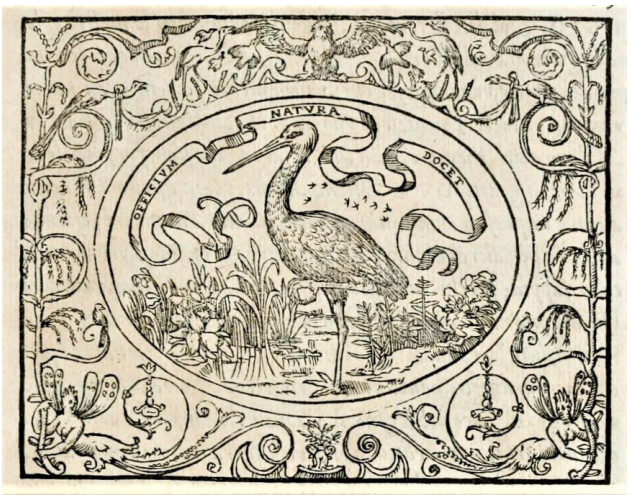
zvestobe, ki je postal priljubljen prav v novem veku. Leonardo da Vinci v svojem bestiariju pojem zvestobe ponazori z žerjavi: »*Žerjavi so tako zvesti in predani svojemu kralju, da ponoči, ko spi, na polju okrog njega več žerjavov naredi velik obroč in straži. Ostali – nekoliko bližje – stražijo stoječ na eni nogi, v krempljih druge pa držijo prodnik, da bi jih zvok kamna, ki bi padel na tla, če bi slučajno zadremali, takoj predramil …*«.[287]

Alegorična vez med zvestim ptičjim stražarjem in Wollwizovo vlogo v Dizmovi družbi je v Dolničarjevem osnutku močno izpostavljena: akademski simbol srca se ne pojavi samo na žerjavovih prsih, celo prodnik, ki ga ptica drži v krempljih, ima obliko srca (KK, skica 52). To pa še ni vse: motiv stražarja dopolnjuje cela »jata src«, ki letijo v nebo. Večkrat izpostavljen simbol,



Janez Gregor Dolničar, Osnutek za emblem Lovrenca Wollwiza pl. Wallersberga, Konceptna knjiga, Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 6, skica 52.

podobno kot v drugih Dolničarjevih skicah, poudarja povezanost člana z akademskim združenjem. A tokrat je prvi tajnik akademije vendarle pretiraval, saj je risba resnično preobložena s srci različnih velikosti. Mogoče je prav to vplivalo na neobičajno odločitev slikarja in naročnika, ki jima je bila očitno ljubša preprostejša kompozicija brez preobilice simbolov. Odmik od idejnega osnutka je namreč precej radikalen: Trost v slikarski izvedbi v celoti opusti simbol srca in ohrani samo žerjava s prodnikom v dvignjeni nogi. Mojster z lapidarno kompozicijo sledi številnim zgledom v renesančni in baročni emblematiki, kjer je samostojna upodobitev žerjava daleč najpogostejša različica motiva in se pojavlja že v najstarejših emblemskih knjigah.



Emblem s čuječim žerjavom, Paolo Giovio, Dialogo dell'imprese militari et amorose, Rim 1559, str. 93.

Hkrati je treba odločitev verjetno presojati v kontekstu zgodovinskega trenutka, ki je bil za naročnika velikega pomena. Lovrenc Wollwiz ob vpisu (1700) še ni bil plemeniti, je pa upal, da bo njegova prošnja za podelitev plemiškega naslova ugodno rešena. Želja se mu je uresničila in leta 1701 je bil dejansko poplemeniten, za grbovno žival pa si je izbral žerjava. Poenostavitev emblemske sličice je mogoče razumeti s povsem pragmatičnega vidika: žerjav s prodnikom v krempljih kot glavni motiv emblemske sličice je preprosto prenosljiv v grbovno obliko, simbolno sporočilo pa je bolj univerzalno. Glede na to, da se v kartuši z letnico vpisa 1700 že podpiše kot plemeniti, je z naročilom poslikave očitno nekoliko počakal, kar je bila med člani Dizmove družbe pogosta praksa.

287 Leonardo da Vinci, Cod. H 9r (Bibliothèque de l'Institut de France, Manuscrits de Léonard de Vinci, Ms 2179). Glej: Richter, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, London, 1880, XX, 1228.



Andrej Trost, Vpisna stran Janeza Jožefa pl. Wallensperga, 1700, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 119r.

3.5 Vpisna stran Janeza Jožefa pl. Wallensperga (TM, fol. 119r)

Pictura Janeza Jožefa Wallensperga ponuja pogled na mogočnega orla v pokrajini, ožarjeni s soncem: ptič je široko razprl peruti in v heraldični drži uperil pogled naravnost v sonce, ki vzhaja iznad gričev na levi strani emblemske sličice. Posebnost upodobitve je v tem, da lahko na nasprotni strani vidimo zahajajoče sonce, kar je edini primer v iluminacijah *Dizmove kronike*, da se sonce v istem prizoru pojavi dvakrat. Nad okvirom slike je daljši napisni trak z geslom »*Non caligante tuetur lumine*« (*Zre v svetlobo, ne da bi ga zaslepila*),[288] pod njo pa krajši z akademskim 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.[289]

Wallenspergov emblem na izviren način preigrava priljubljen motiv orla in sonca, ki je vseprisoten v evropski ikonografiji in je tudi najpogostejši motiv na vpisnih straneh ljubljanskega *Prizorišča spomina*.[290] Njegove korenine segajo v antiko oziroma celo v kulturo starega Egipta. Egipčani (pa tudi stari Grki in pozneje Rimljani) so verjeli, da je orel (ali sokol) ptič, ki lahko zre naravnost v sonce, ne da bi trenil z očmi ali odvrnil pogled.[291] Sposobnost orla gledati v sonce, ne da bi ga njegovi žarki zaslepili, omenja že Aristotel (*Nauk o živalih*, IX, 34), povzemajo pa jo številni antični avtorji. Alegorične interpretacije se v antiki praviloma povezujejo s podobo orla kot Zevsove oziroma Jupitrove svete ptice, kralja vseh ptic, ter izpostavljajo njegovo odličnost, edinstvenost, moč, plemenitost in pravičnost.[292] V krščanski tradiciji dobi motiv orla in sonca nove vsebine, ki so izrazito kristološko obarvane. V njih je sonce skoraj brez izjeme simbol Kristusa – sonca pravičnosti (*Christus sol iustitiae*), v katerem se prenavlja in krepi duh vernika.[293] Prerod in duhovna prenova sta osrednja tema zapisa v *Fiziologu*, ki je imel za razvoj krščanske ikonografije orla daljnosežen vpliv. Anonimni pisec namreč trdi, da se lahko ostareli orel pomladi, s tem ko poleti proti soncu, ki mu sežge staro perje, nato pa se trikrat potopi v vodo bistrega izvira (Fiz. I, 6).[294] Motiv orlove pomladitve izhaja iz *Svetega pisma*, kjer beremo velikokrat citirane besede: »… *kakor orlu se obnavlja tvoja mladost*« (Ps 103,5), na katere se sklicuje tudi pisec *Fiziologa*. Kralj ptic je z vstajenjsko simboliko povezan tudi v besedilih zgodnjekrščanskih piscev, na primer Psevdo-Ambroža, ki ga v eni od svojih pridig (*Sermo 46: De Salomone*, PL 17, 694–695) izrecno poveže s Kristusom. Sv. Avguštin v razlagi psalmov orla razume tudi kot prispodobo vstajenja vseh verujočih (*Enarrationes in Psalmos*, 102, 9, PL 37, 1323). Motiv nemotenega zrenja v sonce postane posebno priljubljen v srednjeveški alegorični interpretaciji, kjer je orel prispodoba poduhovljenega kristjana, ki zre v Božjo luč, ne da bi ga zaslepila. Tema orla in sonca v zgodnjem novem veku ohranja aktualnost, in sicer v okviru različnih področij. Med drugim

288 V katalogu (Kastelic, 2001, str. 152) je geslo prevedeno kot: »*Gleda v svetlobi, ki ne zatemni*.« Gantarjev prevod tokrat ni najbolje izbran, saj se ne ujema z ikonografijo emblema.

289 »*Explorat Phoebum et non caligante tuetur lumine…*« (Laurentius Le Brun, *Virgilius Christianus, I. Liber Fastorum, sive Hexaemeron…*, Pariz 1661, str. 433). Verzi so navedeni tudi v priljubljeni in večkrat ponatisnjeni kompilaciji poetičnih opisov Giovannija Battista Ganduccija *Descriptiones poeticae ex probatioribus poetis excerptae…*, Benetke 1676, str. 114.

290 Glej embleme F. M. Erberga (TM, fol. 161r), F. A. Wolkensperga (TM, fol. 229r), M. J. Wallensperga (TM, fol. 234r), G. L. Lichtenberga (TM, fol. 238r), J. B. Erberga (TM, fol. 264r), M. F. Lichtenberga (TM, fol. 287r), K. J. Valvasorja (TM, fol. 294r), W. E. I. Auersperga (TM, fol. 306r) in F. R. Wolkensperga (TM, fol. 369r). Za ikonografijo orla in sonca v *Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* glej: Germ, 2020, str. 181–210.

291 Prepričanje, da lahko orel nemoteno gleda v sonce, ni iz trte izvito: nekatere vrste orlov (in številne druge živali) imajo dodatno polprozorno membrano (*membrana nicitans*), ki kot tanka veka prekrije očesno zrklo, ga vlaži, čisti in varuje, hkrati pa mu omogoča, da dobro vidi. Zaradi te membrane lahko orli in nekatere druge ptice gledajo naravnost v sončno svetlobo.

292 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 basnih *Stržek in orel* ter *Orel in govnač* (Perry, 3 in 434). Motiv orla kot Jupitrove svete ptice ter njegova povezanost z idejo vladarstva dosežeta največjo razširjenost v antičnem Rimu, kjer postane orel cesarski simbol. Cesarska ikonografija orla ostaja živa tudi v novem veku in se v posameznih vidikih dodatno bogati. Za ikonografijo orla v starem Rimu glej: Gradel, 2002.

293 Kadar je v sonce vrisano Božje oko, je lahko sonce simbol Boga Očeta, vendar v povezavi z motivom orlovega preroda tudi v tem primeru praviloma prevlada kristološka simbolika sonca. Izjema so interpretacije, v katerih je orel izrecno opredeljen kot podoba Kristusa.

294 Glej: Zucker, 2005, str. 78–82.



Vpisna stran Janeza Jožefa pl. Wallensperga, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

jo omenjata Conrad Gesner v *Historiae animalium* in Ulisse Aldrovandi v svojem monumentalnem pregledu ptic *Ornithologiae, hoc est de avibus historiae*.[295]

V emblematiki je orel, ki gleda v sonce oziroma leti proti njemu, zelo pogost. Filippo Picinelli opiše kar 28 emblemov, ki vključujejo ta motiv (Pic., I, 4, embl. 98–108, 120, 122, 123, 157, 161, 165, 169, 171, 172, 175–177, 184, 191, 200, 210, 211, str. 262–276). Razlaga največkrat govori o želji in moči duha, da sprejme čisto luč Kristusovega nauka, o kontemplaciji, predanosti veri, kreposti in vrlini. Pogosto je izpostavljena 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 prodornega in vznesenega duha, ki veje iz besed najmlajšega med evangelisti. Orlov ostri vid in sposobnost gledanja v sončni sij torej nista samo moč oči, ampak predvsem vrlina duha. V tem smislu lahko razumemo tudi Wallenspergov emblem s članskim imenom *Ostrovidni* ter geslom *Zre v svetlobo, ne da bi ga zaslepila*. Sposobnost duha, da se vztrajno zazira v sonce, je v sličici simbolno nakazana z na videz anahronističnim pojavom: na nebu sta sočasno vzhajajoče in zahajajoče sonce. Avtor emblemske sličice na ta način vnese dimenzijo časa in poudari dejstvo, da lahko orel nemoteno gleda v sonce ves dan, od jutra do večera. S tem dobi emblem izvirno ikonografsko noto, ki stopnjuje duhovni pomen zrenja v vse razsvetljujočo sončevo luč, obenem pa podvojeno sonce bralca dodatno opozarja, da je treba prizor razumeti v alegoričnem duhu. Glede na duhovite besedne igre in aluzije, ki jih neredko razkrivajo emblemi članov Dizmove družbe, lahko v primeru Janeza Wallensperga z veliko gotovostjo sklepamo, da je v emblemu skrit še namig na njegovo krstno ime: orel, ki gleda v sonce, je, kot rečeno, tudi v baročni emblematiki povezan z evangelistom Janezom. Povezava z naročnikom je nedvoumno izpostavljena že z izbiro emblemske živali: črn orel z razprtimi perutmi je heraldična ptica družine Wallensperg, upodobitev orla v emblemu pa je povsem enaka kot v heraldičnem ščitku in na grbovni kroni. Slikar je bil pri tem tako dosleden, da je orlu v emblemski sličici naslikal drobno zlato kronico, ki jo nosi v Wallenspergovem grbu.

295 Aldrovandi je pri tem posebej natančen: v poglavju *De aquilis in genere* (*Ornithologiae, hoc est De avibvs historiae, libri XII* ..., Bologna 1599, vol. I, str. 17–107) ob navajanju naravoslovnih dejstev predstavi pravo zakladnico ikonografskih vsebin, razdeljenih na tematska podpoglavja, od katerih je eno v celoti posvečeno emblemom (str. 72–75).

3.6 Vpisna stran Janeza Jurija pl. Werthenthala (TM, fol. 123r)

V emblemski kartuši na vpisni strani Janeza Jurija Werthenthala vidimo krajinski izrez z dvema levoma: prvi je postavljen v ospredje, s privzdignjeno glavo leži na hrbtu, prednje šape pa steguje proti drugemu levu, ki stoji globlje v pokrajini in ga opazuje.[296] Med njima je naslikano stilizirano krilato srce, ena od različic simbola plemiške družbe sv. Dizma. Izrek v napisnem traku se glasi: *Lusus sunt corda leoni* (*Levu je srčnost v zabavo*). Drža leva je dobro usklajena z geslom emblema: naslikan je kot mačka, ki se vrže na hrbet, rahlo privzdigne glavo in zgornji del telesa ter iztegne šape v pripravljenosti na igrivo merjenje moči.

Med številnimi simbolnimi pomeni leva v ikonografski tradiciji evropske (pa tudi neevropske) umetnosti je pogum eden od najbolj izpostavljenih. Srčnost je temeljna poteza levje narave – dokazovanje poguma je po prepričanju avtorja emblemskega gesla levu naravnost v veselje. Operuteno srce obe živali kompozicijsko in vsebinsko povezuje ter izpostavlja alegorično navezavo na Dizmovo družbo: očitno je, da gre za dobronamerno preizkušanje poguma, za simbolno ponazoritev akademikovega značaja, ki mu je, kot levu, »srčnost v zabavo« in ki svojega tovariša vabi k igri. Takšno interpretacijo potrjuje tudi Dolničarjeva oznaka Werthenthalovega značaja: zanj pravi, da je bil pogumen vojak, ki si je s hrabrostjo prislužil čin poročnika. Cesar Leopold I. mu je zaradi njegovih odlik in zaslug podelil plemiški naslov, mu večkrat izkazal zaupanje ter ga imenoval za cesarskega svetnika (TM, fol. 124r).[297] Izbor motiva se (kot običajno) povezuje z naročnikovim grbom, v katerem je lev s krono na glavi, in kaže, da lev v emblemski sličici dejansko predstavlja Janeza Jurija Werthenthala.



Vpisna stran Janeza Jurija pl. Werthenthala, detajl emblemske sličice.

Nekoliko teže je z ikonografijo emblemske sličice in gesla uskladiti akademski vzdevek *Der Zielende* (*Ciljajoči*), saj neposredna vsebinska povezanost vsaj na prvi pogled ni očitna. K sreči se lahko opremo na Dolničarjevo razlago v sklepnem delu Werthenthalovega življenjepisa: »*Še v tako visokih letih je v življenju in smrti nakazal, da se je po pravici imenoval Ciljajoči: v življenju je skrbel za svoje po krvi, umirajoč pa se je trudil, da bi dosegel večno blaženost*« (TM, fol. 124r; *Spominska knjiga I*, str. 115). Člansko ime se torej nanaša na njegovo preudarnost ter skrb za bližnje. Oboje se vklaplja v ikonografijo leva ter skupaj z modrostjo, preudarnostjo, dobrotljivostjo in velikodušnostjo spada med temeljne simbolne vsebine vladarja živali. V kontekstu poudarjanja naročnikovih kreposti in sledenja zastavljenim ciljem lahko razumemo tudi obe personifikaciji – Vero in Upanje, ki pridržujeta njegov grb. Trdna vera in upanje sta ga vodila v življenju, mu pomagala, da je »ciljal« dobro in srčno. Med poosebitvama je upodobljen mali Amor, ki z levico pridržuje spodnji rob grba, v desnici pa drži puščico. Skladno z ikonografsko tradicijo ima Amor prevezane oči, a tokrat je preveza majčkeno privzdignjena, tako da vidi izpod nje: kljub prevezi lahko dobro nacilja svojo strelico.

Emblem je izviren in, kot kažejo dosedanje raziskave, nima neposrednega zgleda v evropski emblematiki. Po vsebini se najbolj približa emblemu z levom, ki se igra z mladimi levi, predstavljenemu v Picinellijevi zbirki (Pic., I, 5, embl. 469, str. 398). V razlagi Picinelli leva primerja s knezom, čigar značaj odlikujejo prijateljska dobrosrčnost, prijaznost in odprtost. Vsebina emblema v *Mundus Symbolicus* se v veliki meri ujema s sporočilom Werthenthalove vpisne strani, vendar bi bilo morebitno neposredno povezanost med emblemoma težko dokazati.

296 Kastelic leva v ospredju identificira z opico. »*Pokrajina, porasla z raznovrstnimi drevesi. Na tleh zleknjena pošastna opica zaman izteza šape proti krilatemu srcu, ki se dviguje med njo in levom na drugi strani proti nebu*« (2001, str. 153). Žival v ospredju slike ima mogoče res nekoliko nerodno modelirano glavo, toda oblika telesa, močne šape s poudarjenimi kremplji, bogata griva in značilni rep jasno govorijo, da imamo opravka z levom. Tudi slikarsko močno izpostavljeni zobje v gobcu mogočne zveri pričajo o tem, da gre za kralja živali. Predvsem pa to potrjuje primerjava s skico v *Konceptni knjigi*, kjer prav tako ni dvoma, da je Dolničar za emblem Janeza Jurija Werthenthala izbral leva, ki je hkrati njegova heraldična žival (KK, skica 58, pomotoma oštevilčena s 57). Ob tem se zdi skoraj nepotrebno dodati, da Kasteličevo interpretacijo izključuje tudi pregled emblemskih knjig: v njih se lev in opica pojavita skupaj v motivu bolnega leva, ki požre opico, da bi si povrnil zdravje, nikakor pa ne na način, kot ga vidi avtor ikonografskega kataloga.

297 Prim. *Spominska knjiga I*, str. 110–111.



Delavniški krog Andreja Trosta, Vpisna stran Janeza Jurija pl. Werthenthala, 1700, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 123r.

3.7 Vpisna stran Andreja Danijela grofa Barba (TM, fol. 145r)

Pictura Andreja Danijela Barba je eden trših ikonografskih orehov, saj gre za neobičajno kompozicijo, v kateri si stojita nasproti lev in panter oziroma leopard. Trost v ospredje krajinskega izreza na desno stran postavi leva v naskoku. Zdi se, kot da hoče lev napasti veliko rdeče srce na gričku. Levo od srca iz oblakov sega roka, ki drži lok in strelja puščice proti levu. Nekoliko višje na nebu, v zgornjem delu kartuše, je trikotnik, ki ponazarja Božje oko.[298] Iz njega proti levu švigajo strele. Na tleh, bliže sredini krajinskega izreza, se panter bojevito zaganja proti nasprotniku, kot da hoče ubraniti srce pred napadom leva. Nad kartušo je na napisnem traku geslo *Et super ardua* (*Tudi čez strmine*),[299] pod njo pa grofovo akademsko ime *Der Unverzagte* (*Neomajni*).

Lev in panter (oziroma leopard)[300] sta v krščanski ikonografiji živali nosilca diametralno nasprotnih simbolnih pomenov, ki jih glede na kontekst lahko razlagamo bodisi *ad bonam* bodisi *ad malam parte*, vendar pri obeh živalih prevladujejo pozitivne vsebine. V emblematiki ima lev kot kralj živali praviloma izrazito pozitivno simboliko, v kateri se povezujejo ideje vladarskega dostojanstva, moči, poguma, kreposti, pravičnosti, modrosti, velikodušnosti, plemenitosti itd. Lev je v krščanski ikonografiji uveljavljen simbol Kristusa ter različnih kreposti in vrlin, čeprav je kristološko obarvana ikonografija leva v emblematiki redkejša, kot bi pričakovali. Med slabimi lastnostmi mogočne mačke so po drugi strani najizrazitejše divja bojevitost, neprizanesljivost, tiranski značaj in napuh, predstavlja pa lahko celo peklensko zlo in samega hudiča.[301] Podobna polarizacija simbolnih vsebin je značilna za panterja, ki simbolizira krepost, plemenitost, bojevitost, trdnost krščanske vere, Kristusovo ljubezen, gorečega pridigarja ali dobrega kristjana, ki s svojim zgledom potegne za seboj tudi druge, odrešitev v veri ipd. Hkrati je lahko panter zaradi svoje plenilske narave simbol krutosti in krvoločnosti, pa tudi pokvarjenosti, pogoltnosti in zlohotnosti.[302] V spopadu teh dveh zveri je na simbolni ravni polje interpretacij odprto, pravilno vsebino pa je mogoče izluščiti le s pomočjo konteksta.

V primeru emblemske sličice grofa Barba lahko pozitiven pomen zanesljivo pripišemo panterju. Očitno je namreč, da lev tokrat predstavlja napadalca in sovražnika, saj vanj letijo Božje strele. Tudi lok s puščico, ki ga roka nevidnega nebeškega strelca uperja v divjo zver, potrjuje takšno razumevanje. Lev poskuša napasti srce, simbol družbe sv. Dizma. Panter, nasprotno, brani srce pred levom. Glede na to, da je panter v krščanski ikonografiji in baročni emblematiki tudi podoba pravičnega in krepostnega človeka, ki ga odlikujejo trdna vera, pogum in neomajnost,[303] je pisano mačko

298 Motiv trikotnika z Božjim očesom, ki je običajno obdan s svetlobnim sijem, je v emblemih *Dizmove kronike* precej pogost. Na Barbovem emblemu Božje oko sicer ni vrisano, vendar to ne spreminja osnovnega simbolnega pomena.

299 Alegorični pomen gesla se nanaša na vztrajnost: treba je vztrajati, čeprav je pot strma, se boriti, tudi ko je zelo težko. V izvornem zapisu je preneseni pomen bolj očiten, saj *arduus* v latinščini pomeni tako strm kakor težak oziroma težaven.

300 V ikonografiji živali je panter velikokrat izenačen z leopardom – obe veliki mački sta nosilki sorodnih ali enakih vsebin, saj srednjeveški pisci praviloma ne razlikujejo natančno med njima, enako pa velja za večino avtorjev emblemskih knjig. Celo danes je poimenovanje tako v strokovni kot poljudni literaturi pogosto zavajajoče, saj panter ni samostojna vrsta velikih mačk, ampak je sinonim za leoparda (*panthera pardus*), še posebej, kadar gre za redkejšo varianto s črnim krznom (črni panter). Kadar sta v srednjeveških delih o živalih ali pozneje v emblemskih knjigah panter in leopard obravnavana ločeno, se velik del simbolnih vsebin prekriva, vendar ima panter tradicionalno več pozitivnih pomenov: zaradi vpliva *Fiziologa*, v katerem je izenačen s Kristusom, predstavlja Kristusovo ljubezen, odrešenje v veri, pa tudi plemenitost in odličnost duha.

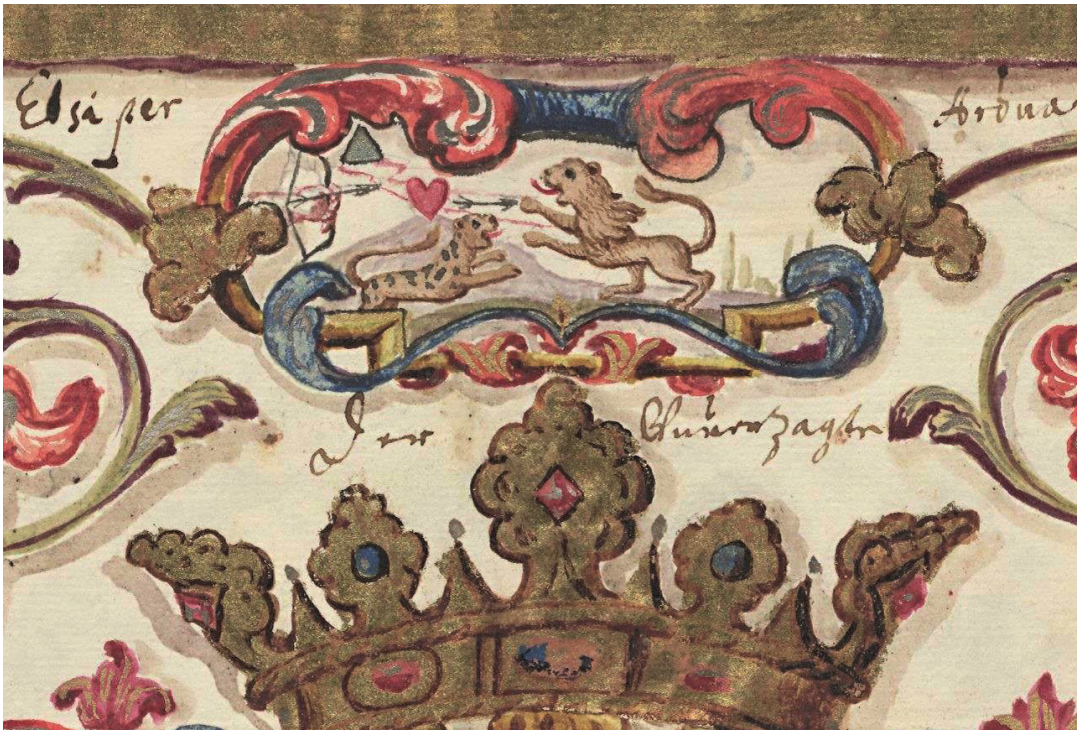
301 Zadnja simbolna pomena izhajata iz *Svetega pisma*, v katerem je lev kot divja zver, ki trga drobnico, podoba zla. Eksegeti se pri neposredni povezavi leva s hudičem največkrat sklicujejo na *Prvo Petrovo pismo*: »*Trezni bodite in budni! Vaš nasprotnik hudič hodi okrog kakor rjoveč lev in išče, koga bi požrl*« (1Pt 5,8).

302 Picinelli je eden redkih avtorjev emblemskih knjig, ki panterju in leopardu nameni ločeni poglavji. V poglavju o panterju predstavi osem emblemov (Pic., I, 5, embl. 594–601, str. 416–417), od katerih štirje izpostavljajo pozitivne simbolne vsebine. Za leoparda navede štiri embleme (Pic., I, 5, embl. 506–509, str. 404), od katerih imata dva pozitivno in dva negativno sporočilo. V podobno zasnovanem enciklopedičnem pregledu emblemov, *Apelles symbolicus*, ki ga je po Picinellijevem zgledu napisal Johann Michael von der Ketten (Amsterdam/Danzig, 1699), sta gesli leopard in panter prav tako ločeni. Vsi trije emblemi z leopardom (str. 682–683) imajo negativno konotacijo, medtem ko ima sedem emblemov od osmih, v katerih nastopa panter, pozitivni simbolni pomen (str. 694–695).

303 Takšne simbolne vsebine koreninijo v *Fiziologu* (I, 16) in bestiarijih. Motiv značajske trdnosti in neomajnosti temelji predvsem na simbolni razlagi vzorca njegove kože, ki se ne spreminja in ga ni mogoče izbrisati. Glej: Zucker, 2005, str. 128–131; Heck in Cordonnier, 2012, str. 458–461.



Delavniški krog Andreja Trosta, Vpisna stran Andreja Danijela grofa Barba, 1704, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 145r.



Vpisna stran Andreja Danijela grofa Barba, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

v kontekstu Barbovega emblema mogoče neposredno povezati z vsebino emblema v Picinellijevi knjigi, kjer leopard nastopa kot podoba pravičnega in vernega človeka, ki se je pripravljen postaviti po robu tudi mogočnim tiranom, saj zaupa v Boga, ki mu »povzdiguje srce« (Pic., I, 5, embl. 509, str. 404). V razlagi se avtor sklicuje na vznesene besede, ki jih v komentarju 90. psalma zapiše sv. Avguštin: »*Kvišku srce, kvišku misli, kvišku ljubezen, kvišku upanje, da ne bi zgnilo v zemlji*« (*Sursum cor, sursum cogitationem, sursum amorem, sursum spem; ne putrescat in terra*, *Enarrationes in Psalmos*, 90, II, 13, PL 37, 1170).

Zaradi sklicevanja na Avguštinovo interpretacijo 90. psalma je emblem v Picinellijevi knjigi še posebej zanimiv za razumevanje Barbove emblemske sličice. Prav v tem psalmu ima namreč lev izrazito negativno konotacijo in predstavlja zlo. Hkrati pa v Avguštinovi razlagi najdemo motiv privlačnosti ženinovega dišavnega olja iz *Visoke pesmi* (Vs 1,3–4), ki ga avtor primerja s Kristusom. To je eden ključnih svetopisemskih zapisov, na katerem temelji kristološka ikonografija panterja, kot jo izoblikuje *Fiziolog*.[304] V tej luči se smiselno razjasni sporočilo emblema, ki ga je naročil Andrej Danijel Barbo: kakor panter ob pomoči z nebes junaško brani srce pred močnim napadalcem, tako grof, ki si je izbral ime *Neomajni*, s trdno vero stopa v bran vrednotam Dizmove družbe in se je pripravljen boriti zanje, tudi kadar je to težko in zahteva veliko poguma.

304 Kristološka simbolika panterja je najbolj natančno predstavljena v latinskem *Fiziologu* redakcije B: »*Sic et dominus noster Iesus Christus, uerus panther, omne humanum genus… per incarnationem ad se trahens… Et sicut de ore pantherae odor suauitatis egreditur, et omnes qui prope sunt et qui longe…, audientes uocem eius, repleti et recreati suauissimo odore mandatorum eius, sequuntur eum, clamantes cum propheta et dicentes: Quam dulcia faucibus meis eloquia tua, domine, super mel et fauum ori meo. De his odoribus mandatorum eius dicit Dauid: Diffusa est gratia in labiis tuis, propterea benedixit te deus in aeternum. Et Salomon in Canticis Canticorum dicit de eo: Odor unguentorum tuorum super omnia aromata. Unguenta enim Christi quae alia esse possunt, nisi mandata eius, quae sunt super omnia aromata. Sicut enim praesens aromatum species reddit odorem suauitatis, sic et uerba domini, quae de ore eius exeunt, laetificant corda hominum, qui eum audiunt et sequuntur. Unguentum exinanitum nomen tuum, propterea adolescentulae dilexerunt te; et: Attraxerunt te post se; et in odorem unguentorum tuorum currimus; Oportet nos quam citius sicut adolescentulas, id est renouatas in baptismo animas, post unguenta mandatorum Christi currere, de terrenis ad caelestia transmigrare, ut nos introducat rex in palatium suum, id est in Hierusalem ciuitatem dei et in montem omnium sanctorum…*« (*Physiologus* B, *Panthera*, pogl. XXIII, 10–55; navedeno po: Carmody, 1939).

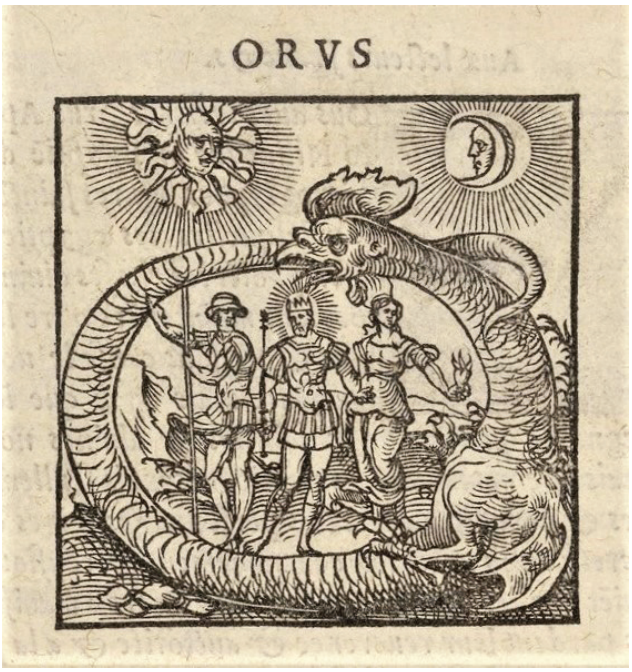


Delavniški krog Andreja Trosta, Vpisna stran Janeza Erazma barona Engelshausa, 1704, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 147r.

3.8 Vpisna stran Janeza Erazma barona Engelshausa (TM, fol. 147r)

Emblemska slika Janeza Erazma Engelshausa je preprosta: sredi odprte krajine je v prvem planu naslikano goreče srce, okrog katerega kača, ki grize lasten rep, ustvarja obroč pravilne krožne oblike. Motiv kače, ki grize lasten rep, je bil v zgodnjem novem veku zelo priljubljena podoba večnosti, krogotoka časa, ki nima ne začetka ne konca, obenem pa tudi simbol prerajanja in večnega življenja. Za kačo z repom v ustih se je v umetnostni zgodovini in drugih humanističnih vedah uveljavilo strokovno poimenovanje urobor (gr. *ourobóros*). Pri tem je treba v kontekstu zgodovinskega razvoja motiva imeti pred očmi dejstvo, da se termin vzpostavi šele v drugi četrtini 20. stoletja – v emblemskih knjigah in enciklopedičnih pregledih emblemov bi ga zaman iskali. Sama beseda se v povezavi z motivom kače, ki grize svoj rep, po do zdaj znanih virih prvič pojavi v 6. stoletju, v alkimističnem besedilu, pripisanem grškemu neoplatonistu Olimpiodoru Aleksandrijskemu.[305]

Podoba kače, ki grize svoj rep, ima dolgo zgodovino: srečamo jo že v staroegipčanski civilizaciji, v evropski kulturi in umetnosti pa se začne intenzivneje pojavljati šele v renesansi. Navdušenje renesančnih humanistov nad motivom v veliki meri temelji na njegovi starosti in častitljivem poreklu: z odkritjem in bliskovito popularizacijo Horapollovega spisa *Hieroglifika*,[306] v katerem je predstavljen »hieroglif« kače z repom v ustih, je obveljalo, da gre za prastari simbol egipčanskih modrecev, ki so z njim želeli izraziti celovitost kozmosa.[307] Horapollo, čigar vpliv na emblematiko je izjemno velik in ga zasledimo že pri Alciatiju, pregled »hieroglifov« začne prav s piktogramoma za večnost, ponazorjeno s sveto kačo (*ureus*), katere rep je zakrit, in za svet (pravilneje kozmos), predstavljenim s kačo, ki grize svoj rep. Renesančniki so razliko razmeroma hitro zanemarili in tudi Horapollovo podobo večnosti povezali z uroborom, kar je razvidno že iz prvih ilustracij v *Hieroglifiki* – oba koncepta sta vizualno ponazorjena s kačo, ki grize lasten rep (*Orus Apollo de Aegypte*…, 1543, foll. A2v in A34). Stapljanje



Urobor, hieroglif za krogotok časa, Orus Apollo de Aegypte De la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens (francoski prevod Haropollove Hieroglifike), Pariz 1543, fol. A2v.

obeh podob je razumljivo, ker se povezava urobora z idejo cikličnega časa uveljavi že v pozni antiki z grškimi in latinskimi pisci, ki pišejo o tem, kaj naj bi podoba pomenila v Starem Egiptu, od koder izhaja. Najstarejši znani zapis je Servijev komentar Vergilijeve *Eneide*, kjer pravi, da so stari Egipčani, preden so izumili pisavo, krogotok leta ponazorili s podobo kače, ki grize svoj rep, ker se leto vrača k svojemu začetku.[308]

305 Avtor besedila je zaenkrat neznan in zasilno poimenovan Olimpiodor Alkimist. Anonimni avtor piše, da božanska kača Agathodaimon lahko predstavlja kozmos, zato egipčanski svečeniki, kadar želijo izraziti idejo kozmosa, uporabijo podobo kače, ki grize svoj rep. Beseda urobor ni uporabljena v samostalniški, temveč v pridevniški obliki v opisu motiva: *drátholēa egthoiápēoszēl ourobórol* (Reemes, 2015, str. 283).

306 Rokopis *Hieroglifike* je leta 1419 odkril Cristoforo Buondelmonti na Androsu, leta 1422 pa je prispel v Firence. *Hieroglifika* je bila prvič natisnjena leta 1505 (Aldus Manutius, Benetke), latinski prevod pa je sledil leta 1515. Prva ilustrirana izdaja je francoski prevod, ki ga je založil Jacques Kerver (*Orus Apollo de Aegypte De la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens,* Pariz 1543).

307 V staroegipčanski civilizaciji je imela podoba veliko pomenov: poleg omenjenega se kot apotropejski simbol pojavlja v različnih kontekstih, od kozmogonskega, religioznega in političnega do obredov, povezanih z vladarskim kultom in posmrtnim življenjem. Za ikonografijo urobora glej: Reemes, 2015.

308 »…*annus enim secundum Aegyptios indicabatur ante inventas litteras picto dracone caudam suam mordente, quia in se recurrit*« (*Ad Vergilii Aeneidos*, V. 85). Servijevo razlago navaja tudi Izidor Seviljski (*Etimologije*, V, 36, 1–2), po njem pa jo povzemajo Beda Častitljivi, Raban Maver in drugi srednjeveški enciklopediki.

Renesančni izobraženci so motiv poznali tudi iz *Svatbe Filologije in Merkurja* Marcijana Capelle, kjer avtor opisuje Saturna (grškega Kronosa), ki pride na svatbo. Postarani bog v roki drži »kačo, ki bljuva ogenj in požira svoj lasten rep«, kar, kot pravi pisec, predstavlja dneve leta (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, I, 4, 70).[309] Pomembno vlogo pri stapljanju obeh konceptov je odigral Marsilio Ficino: v svojem komentarju znamenitega odlomka *Enead*, v katerem Plotin razlaga simbolni način izražanja v vizualnih podobah pri starih Egipčanih (*Eneade*, V, 8. 6), za ponazoritev doda, da so stari Egipčani koncept večnosti izrazili s kačo, ki grize svoj rep, in da podobno sličico opisuje tudi Hor (mišljen je Horapollo, op. p.).[310]

Urobor kot simbol ciklično vračajočega se časa in večnosti se v renesančni kulturi in umetnosti dokončno zasidra s tako razširjenimi priročniki, kot so Cartarijeve *Podobe antičnih bogov*[311] in Ripova *Ikonologija*. Cartari ga, sledeč antični tradiciji, vključi v opis Saturna, natančneje, različnih tipov tega božanstva, pri čemer je zanimivo, da se značilna kača pojavlja v večini upodobitev Saturna v knjigi. Urobor je pri Cartariju tudi spremljevalec dvoobrazega Janusa, ki se v antiki povezuje tudi z idejo krogotoka leta, saj zapira vrata starega leta in odpira vrata v novo. Cesare Ripa kačo, ki grize svoj rep, smiselno dodeli poosebitvi večnosti (*Eternità*, Ripa, Padova 1618, str. 171). Urobor se v emblematiki pojavi 25 let pred izidom Cartarijeve knjige o antičnih bogovih in več kot 40 let pred prvo izdajo Ripovega ikonografskega priročnika, saj ga Alciati vključi že v prvo izdajo leta 1531 (embl. C1v). Emblem z geslom *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri* govori o večni slavi, ki jo človeku prineseta učenost in intelektualno delo. Sporočilo ponazarja sličica Tritona (glasnika slave), ujetega v krog, ki ga oblikuje urobor (večnost). V prvih augsburških izdajah, za katere je lesoreze naročil založnik Heinrich Steyner, ilustrator ni sledil besedilu emblema: upodobljen je Triton brez urobora, zato pa je antično morsko božanstvo uvito v krog in si vtika rep v usta. Napaka je bila odpravljena v pariški izdaji iz leta 1534 (Chrestien Wechel, *Emblematum Libellus*, embl. C74, str. 45). V latinski izdaji Macéja Bonhomma (*Emblemata*, Lyon 1548, str. 108) ter v francoski in španski izdaji istega založnika (*Emblemes*, Lyon 1549, str. 163; *Los Emblemas*, Lyon 1549, str. 163) je kača, ki grize svoj rep, upodobljena tako, da oblikuje krog, kar postane pravilo za poznejše izdaje in je hkrati standardni tip urobora v emblematiki ter širše v umetnosti novega veka.

Številne izdaje in prevodi Alciatija ter njegov vpliv na druge avtorje emblemskih knjig so uroboru kot podobi večnosti zagotovili prestižno mesto v emblematiki. Alciati je obenem vzpostavil strukturo emblemske sličice, pri kateri je v krog, ki ga opisuje kača, vstavljen dodaten simbolni motiv, ki ga urobor dopolnjuje oziroma stopnjuje. Sredi 16. stoletja se izoblikuje sorodna različica, v kateri pa je emblemsko sporočilo zasnovano antitetično – v jukstapoziciji dveh diametralno nasprotujočih si simbolnih pomenov, ki skupaj oblikujeta novo vsebino. Tak tip prvič srečamo v zbirki *Picta Poesis* Barthélemyja Aneauja (Pariz 1552, str. 9). Aneau združi podobo kače z vrtnico v svoj osebni emblem in v epigramu razloži, da vrtnica s svojo krhkostjo predstavlja minljivost človeškega življenja, kača, simbol večnosti, pa nesmrtno dušo. Emblem torej ilustrira klasično načelo dvojnosti človeške narave: umrljivost telesnega

309 Tudi Capellovo alegorično besedilo je bilo v srednjem veku zelo razširjeno, komentirali so ga že eruditi karolinške dobe, na primer Janez Škot (*Annotationes in Marcianum*, I, 33, 8) in Remigij iz Auxerra (*Commentum in Marcianum*, I, 13, 8). Za prenos srednjeveške tradicije v novi vek sta bili odločilnega pomena dve izjemno popularni deli: *Computus* Johannesa de Sacrobosco (ok. 1235), v katerem avtor govori o pravilnem izračunavanju koledarskega leta, in liturgična razprava *Rationale Divinorum Officiorum* Guillauma Duranda (ok. 1285–1291), kjer pisec razlaga alegorične pomene, skrite v liturgiji svete maše. Sacrobosco v opisovanju ureditve kozmosa in zodiakalnega kroga, ki ga obdaja, poudari, da so v antiki kozmos ponazarjali s kačo, ki grize svoj rep. Sacroboscovo delo je bilo zelo razširjeno in prvič natisnjeno leta 1531. Izdaje so postale zelo številčne zlasti po letu 1550, ko je Philipp Melanchton delo uvrstil med obvezna študijska besedila na nemških univerzah (Reems, 2015, str. 286). Guillaume Durand v odlomku, kjer govori o povezavi liturgije s koledarskim letom, navaja enak podatek kot Sacrobosco. Njegova liturgična razprava je bila za prenos motiva verjetno celo pomembnejša, o čemer priča veliko ohranjenih rokopisov in dejstvo, da je bila med prvimi tiskanimi knjigami v Evropi – natisnili so jo že leta 1459 (Johann Fust & Peter Schoeffer, Mainz), doživela pa je številne ponatise.

310 »*Totam vero discursionem ejusmodi una quadam firmaque figura comprehendit Aegyptius alatum serpentes pingens, caudam ore prenantem caeteraque figuris similibus, quas describit Horus*« (Marsilio Ficino, *Plotini Enneades cum Marsilii Ficini interpretatione castigata*, Pariz 1855, str. 354). Glej tudi: Reems, 2015, str. 286–287. Ficino je *Eneade* prevedel v letih 1484–1486, prvič pa so bile natisnjene v Firencah 1492.

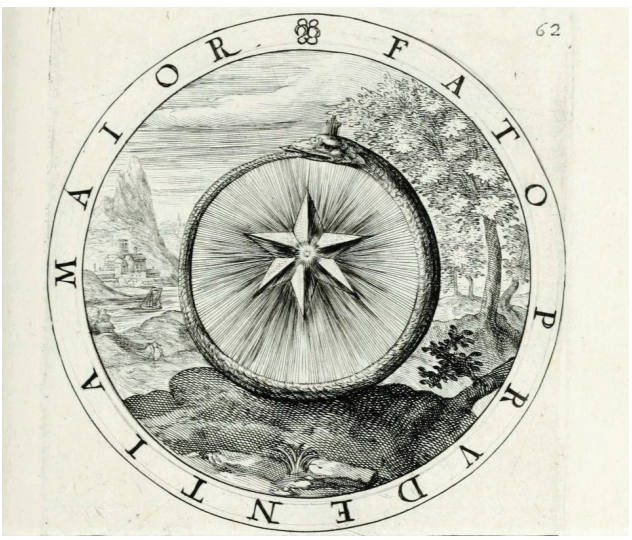
311 Prva izdaja *Imagini colla sposizione degli dei degli antichi* (Benetke 1556) ni ilustrirana. Šele druga, dopolnjena izdaja ima lesorezne ilustracije, ki jih je izdelal Bolognino Zaltieri (*Le Imagini di i Dei de gli Antichi*, Benetke 1571).



Emblem z uroborom, Andrea Alciati, Emblemata, Lyon 1548, str. 108.

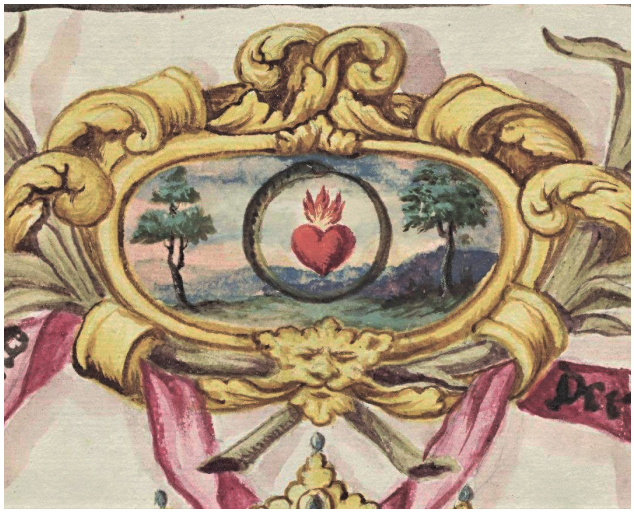
in nesmrtnost duhovnega dela. Na podoben način embleme z uroborom oblikujejo tudi Gabriel Rollenhagen in številni poznejši avtorji, ki v svoje zbirke vključijo oba osnovna tipa. Emblemi, v katerih kača z repom v ustih nastopa kot samostojen simbol, so v emblematiki razmeroma redki in se pojavijo šele v drugi polovici 16. stoletja.[312]

Emblemska sličica Janeza Erazma Engelshausa pripada tipu emblemov z uroborom, v katerem kača kot podoba večnosti po načelu antitetične strukture dopolnjuje sporočilo izbranega simbola, okrog katerega se ovija. Formalno je kompozicija najbližje Rollenhagnovim emblemom z uroborom, kar lahko razložimo z dejstvom, da so bili Rollenhagnovi emblemi izjemno popularni in so na Kranjskem izpričani že v poznem 17. stoletju: njegov *Nucleus Emblematum Selectissimorum* je imel Valvasor v svoji knjižnici na Bogenšperku (BV, 2003). Neposredno izhodišče emblema v ljubljanskem *Theatrum memoriae* je seveda Dolničarjev osnutek (KK, skica 69), ki ga je miniaturist v slikarski medij prenesel brez večjih kompozicijskih sprememb.



Emblem z uroborom in zvezdo, Gabriel Rollenhagen, Nucleus Emblematum Selectissimorum, Köln 1611, št. 62.

312 Na primer Juan de Borja, *Empresas morales*, Praga 1581, embl. 29, str. 30.



Vpisna stran Janeza Erazma barona Engelshausa, detajl emblemske sličice z uroborom.



Janez Gregor Dolničar, Osnutek za emblem Janeza Erazma barona Engelshausa, Konceptna knjiga, Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 6, skica 69.

Dolničar je ob skici hkrati zapisal Engelshausovo geslo *Post fata perenno* (*Po smrti bom večen*) in akademski vzdevek *Der Ewige* (*Večni*). Geslo in člansko ime potrjujeta, da urobor v tem kontekstu simbolizira večno življenje duše v nasprotju z minljivostjo našega zemeljskega življenja. Goreče srce, različica simbola Zedinjenih akademikov, skladno z ustaljeno prakso oblikovanja emblemov v *Dizmovi kroniki* označuje Engelshausa kot člana akademije.

Z veliko gotovostjo lahko na baronovi vpisni strani razberemo dodatno sporočilo, ki je v tovrstnih emblemih zelo pogosto in ga je utemeljil Alciati v zgoraj omenjenem emblemu *Ex litterararum studiis immortalitatem acquiri*. Renesančnim izobražencem, še posebej članom različnih akademij, je bila blizu ideja, da je intelektualno delo – raziskovanje, študij, pisanje – v človekovem kratkem življenju edini pôrok večne slave in nesmrtnosti. Kranjski akademiki niso bili izjema, pri čemer je treba upoštevati, da je v 17. stoletju Alciatijevo sporočilo v emblematiki dobilo nove konotacije in dodatne vsebine: poleg učenosti in delavnosti so v duhu krščanskih vrednot za dosego visokega cilja izpostavljene še krepost, modrost in trdno zaupanje v Boga.[313] Zaradi naštetih simbolnih pomenov je bil motiv urobora za člane Dizmove družbe, v kateri sta duhovni in religiozni vidik igrala pomembno vlogo, še toliko bolj privlačen.

313 Rollenhagen v svoji zbirki emblemov (*Nucleus emblematum selectissimorum*, Arnheim 1611) predstavi kar nekaj emblemov, ki nadgrajujejo Alciatijevo izhodiščno vsebino. Tako, na primer, emblem z grško devizo *Ek ponou kleos* in sličico zemeljske oble, v katero je na vrhu zapičena lopata, ujeta v lovorov venec in krog, ki ga opisuje urobor (embl. 80), sporoča, da si samo s trdim delom prislužimo nesmrtno slavo. Cerkev v ozadju in ljudje, ki vstopajo vanjo, osnovno sporočilo dopolnjujejo z idejo trdne vere. Emblem z uroborom in zvezdo ter geslom *Fato prudentia maior* (embl. 62) govori, da preudarnost zmaguje nad usodo: zvezda pomeni usodo in naše minljivo življenje, na katero lahko vplivajo zvezde. Urobor, nasprotno, predstavlja večno življenje duše, ki ni podvržena muhavi usodi, ampak je lahko, če živimo preudarno, deležna neminljive sreče v nebesih. Emblem, v katerem operuteno kroglo, nad katero sta meč in lovor, obkroža urobor, skupaj z geslom *Victrix Fortunae sapientia* (embl. 97) izraža prepričanje, da modrost premaga Fortuno. Krogla s krilci namreč simbolizira nestanovitnost usode, meč in lovorjev venec pa predstavljata krepost in preudarnost, ki zmagujeta nad Fortuno. V epigramu je tokrat izrecno omenjen krščanski vidik: ob modrosti namreč stoji pridevek »sveta«. Tudi sličica v ozadju, kjer angel vodi mladeniča iz nevarnosti, poudarja krščansko noto. Krščanski moralno-didaktični ton, ki ga vnaša Rollenhagen, je dodatno izpostavljen v angleški predelavi Rollenhagnovih emblemov, ki jo je pripravil George Wither (*Collections of emblems, ancient and moderne*…, London 1635). V njegovi knjigi geslo in distih dopolnjuje daljša prozna razlaga emblema, v kateri prevladujejo krščanski poudarki (glej: Wither, emblemi, str. 74, 92 in 109).

3.9 Vpisna stran Friderika Hofstetterja (TM, fol. 157r)

Vpisna stran kostanjeviškega opata Friderika Hofstetterja ima emblemsko sličico, ki kaže jelena pred vodnjakom s kamnitim bazenom, v katerega teče bistra voda. Na zidani steni fontane, iz katere brizga curek, je podoba Device Marije, jelen v poskoku pa upira pogled vanjo. Na desni strani se z neba proti jelenu spušča krilato srce, medtem ko v ozadju na nebu vidimo trikotnik z Božjim očesom, iz katerega sijejo žarki in osvetljujejo nebo. Osrednji motiv emblema se navezuje na znameniti verz 42. psalma, katerega začetne besede so hkrati deviza kostanjeviškega opata: *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes* (*Kakor hrepeni jelen po studencih*).[314] Ker si je opat izbral člansko ime *Der Begierige* (*Hrepeneči*), ni prav nobenega dvoma, da je jelen prispodoba duše, ki hrepeni po Bogu. Božje oko simbolizira Boga Očeta in vseprisotnost Božje milosti, ki bdi nad verniki in v tem primeru še posebej nad člani Dizmove družbe. Skico za emblemsko



Vpisna stran Friderika Hofstetterja, detajl emblemske sličice.

sličico je zasnoval Dolničar (KK, skica 74), vendar je studenec na njej skrajno preprost. Odločitev, da izvir bistre vode, h kateremu hiti jelen, v končni različici emblema nadomesti imenitnejša fontana z Marijino podobo, lahko tokrat z zanesljivostjo pripišemo naročniku. Opat Friderik Hofstetter je tako vsebino slike neposredno povezal s kostanjeviškim samostanom, ki



Janez Gregor Dolničar, Osnutek za emblem Friderika Hofstetterja, Konceptna knjiga, Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 6, skica 74.

je stal »pri studencu blažene Device Marije« (Kastelic, 2001, str. 164).

Motiv jelena ob studencu ali izviru v emblematiki ni novost. V nekaterih primerih, kot je emblem kardinala Karla Boromejskega, ki ga je objavil Girolamo Ruscelli (*Le imprese delle illustri*, Benetke 1566, str. 97), je tudi osnovna kompozicija slike podobna Trostovi.[315] *Pictura* Hofstetterjevega emblema nedvomno temelji na Dolničarjevi skici, aluzija na kostanjeviški samostan pa ima vzporednice v naročilih članov Dizmove družbe, ki so želeli, da je v emblemsko sličico vključen njihov dvorec ali graščina. Omenimo na primer emblem Sigmunda Jožefa Coppinija z dvorcem Lisičje pri Škofljici (TM, fol. 244r) ali emblem barona Antona Tadeja Janeza Nepomuka Tauffererja z dvorcem Turn blizu Višnje Gore (TM, fol. 327r). Približno 30 let po nastanku Hofstetterjevega emblema se Jakob Klopper, prior kartuzijanskega samostana v Bistri, ni zadovoljil z diskretnim namigom, ki se ga je domislil kostanjeviški opat, ampak je dal v ozadje svoje miniature naslikati celoten kompleks samostana Bistra (TM, fol. 266r).

314 V standardnem prevodu *Svetega pisma* se celoten verz glasi: »*Kakor hrepeni jelen po potokih voda, tako hrepeni moja duša po tebi, o Bog*« (Ps 42,2).

315 Pri emblemu Karla Boromejskega gre za dodatno ikonografijo jelena, ki mora potem, ko je pobil in požrl kače, čim prej piti iz izvira bistre vode, sicer umre. S tem je stopnjevan pomen vere, ki dobrega kristjana reši tudi pred najhujšim zlom. Ruscellijevo knjigo so Zedinjeni akademiki zanesljivo poznali in je še danes v Semeniški knjižnici v Ljubljani.



Delavniški krog Andreja Trosta, Vpisna stran Friderika Hofstetterja, 1707, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 157r.

3.10 Vpisna stran Franca Mihaela pl. Erberga (TM, fol. 161r)

V emblemski kartuši Franca Mihaela Erberga vidimo štiri orle v slikoviti pokrajini: v ospredju mogočen orel s srcem v kljunu širi peruti, da bi poletel k sijočim žarkom na nebu, visoko nad horizontom pa trije že letijo proti jarki svetlobi sonca. Ob tem ne smemo spregledati pomembnega ikonografskega detajla: vlogo sonca tokrat v veliki meri privzema stilizirano rdeče srce: naslikano je tik pred soncem, ujeto v njegov svetlobni sij, kakor da tudi samo izžareva svetlobo. Živordeče srce 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*).

Motiv orla, ki se dviga k soncu, je v emblemskih sličicah članov Dizmove družbe zelo pogost, vendar ima vsak emblem svojo različico motiva in posledično posebno sporočilno noto oziroma vsebinski poudarek. Osnovna ikonografija orla in sonca postavlja v ospredje moč duha, ki se kot orel dviga k soncu, ali prerod v veri oziroma vstajenje v večno življenje.[316] Hkrati motiv izpostavlja vladarski značaj in posebno odličnost orla, ki lahko gleda neposredno v sonce, ne da bi trenil z očmi. Podoba orla, ki se dviga k soncu, ali orla, ki skupaj z mladiči leti proti soncu, je ena najbolj priljubljenih v emblematiki, sporočilo pa variira glede na geslo in epigram, ki ga spremljata.

Geslo Erbergovega emblema nakazuje, da je osrednja tema preizkušnja orlovih mladičev. Deviza ni izvirna, temveč najverjetneje povzeta po emblemu Karla Emanuela I., vojvode Savojskega, ki ga predstavi Picinelli v svoji knjigi (Pic., I, 4, embl. 97, str. 262). Ne gre samo za identično geslo, temveč je tudi vsebina emblema precej podobna, saj oba jemljeta za izhodišče uveljavljen motiv preizkušnje, ki jo morajo prestati orliči, da jih orel prizna za svoje prave potomce.[317] Že Aristotel piše, da naj bi orel mladiče v gnezdu silil gledati naravnost v sonce. Če tega ne zmorejo, jih zavrže, saj naj bi bila njihova šibkost dokaz, da niso njegovi (*Nauk o živalih*, IX, 34). Nekatere manjše ujede naj bi namreč v orlovo gnezdo poskušale podtakniti svoja jajca in s tem zagotoviti preživetje svojega zaroda v varstvu kraljevske ptice. A ker noben ptič razen orla ne more nemoteno gledati v sonce, orel z omenjeno preizkušnjo odkrije podtaknjena piščeta. O skušnji mladičev pišejo tudi Plinij (*Naravoslovje*, X, 10), Ajlijan (*O lastnostih živali*, II, 26 in IX, 13), Mark Anej Lukan (*Farzalija*, IX, 902), Apulej (*Cvetnik*, I, 2) ter drugi antični avtorji. Med zgodnjesrednjeveškimi pisci o tem poroča Izidor Seviljski (*Etimologije*, XII, 7, 11), nanj pa se sklicujejo poznejši enciklopediki. Motiv v krščanskem duhu alegorično razlaga že sv. Ambrož (natančneje, Psevdo-Ambrož) v pridigi o Salomonu (*Sermo 46: De Salomone*, PL 17, 694–695). Epizoda je redno predstavljena tudi v bestiarijih, pri čemer najpogostejši alegorični komentar pravi, da so orliči, ki gledajo v sonce, podoba vernikov, ki v polni meri sprejemajo Božji nauk in so zato deležni duhovnega 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 in poudarke.[318]

Če ne bi geslo Erbergovega emblema govorilo o preizkušnji mladičev, bi lahko pomislili, da je glavna tema emblemske sličice spodbujanje mladih orlov k letenju, kot pri emblemih grofa Jurija Ludvika Lichtenberga (TM, fol. 238r) in barona Janeza Benjamina Erberga (TM, fol. 264r). V resnici gre za stapljanje obeh motivov, pri čemer je zaradi naročnikovega gesla in akademskega imena v prvem planu ideja častivrednega sledenja zgledu prednikov. Izvirna nadgradnja osnovne ikonografije se pri Erbergu kaže v tem, da se simbol Zedinjenih akademikov – stilizirano rdeče srce – simbolično povezuje s soncem, hkrati pa enako

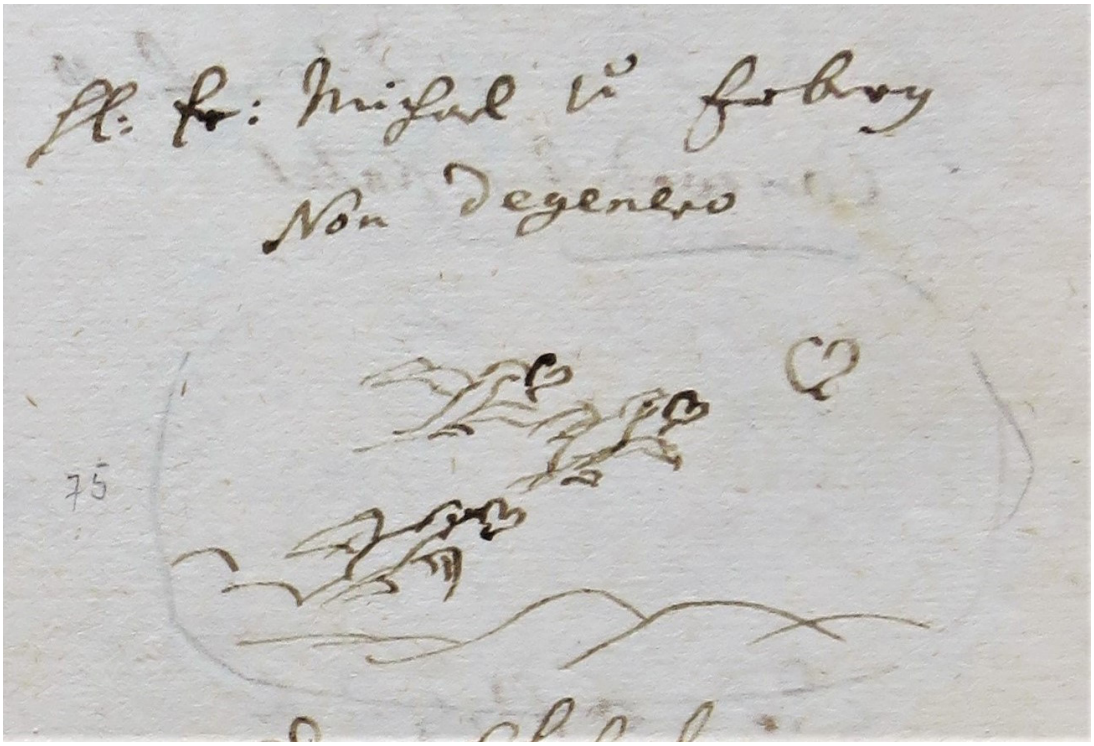
316 Motiv orla, ki se lahko pomladi, izhaja iz *Svetega pisma*, z vstajenjsko simboliko pa ga neposredno povežeta *Fiziolog* in biblijska eksegetika. Glej razlago emblema Janeza Jožefa Wallensperga (TM, fol. 119r) in prim. tudi razlage emblemov Franca Antona Wolkensperga (TM, fol. 229r), Mihaela Jožefa Wallensperga (TM, fol. 234r), Jurija Ludvika Lichtenberga (TM, fol. 238r), Janeza Benjamina Erberga (TM, fol. 264r), Marka Ferdinanda Lichtenberga (TM, fol. 287r), Karla Jožefa Valvasorja (TM, fol. 294r), Volfa Engelberta Ignaca Auersperga (TM, fol. 306r) in Franca Rudolfa Wolkensperga (TM, fol. 369r).

317 Emblem Emanuela I. Savojskega izrecno govori o tem, da je vojvoda vreden sin svojega očeta. Za ikonografijo emblema vojvode Savojskega glej: Franciscus Reinzer, *Meteorologia philosophico-politica*…, Augsburg 1698, str. 88–89.

318 Picinelli, na primer, predstavi devet emblemov s to vsebino (Pic., I, 4, embl. 89–97, str. 261–262).



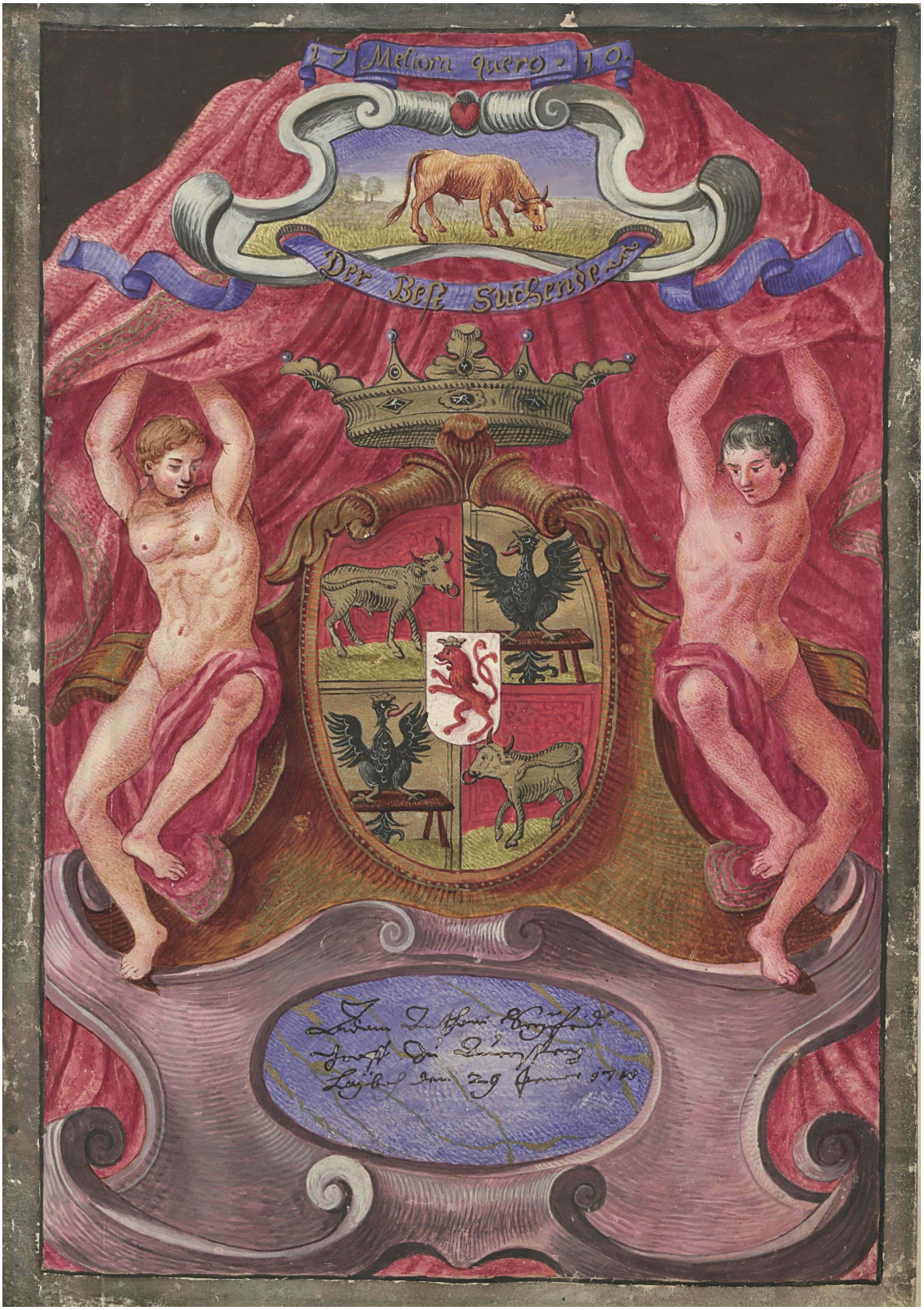
Delavniški krog Andreja Trosta, Vpisna stran Franca Mihaela pl. Erberga, 1709, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 161r.



Janez Gregor Dolničar, Osnutek za emblem Franca Mihaela pl. Erberga, Konceptna knjiga, Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 6, skica 75.

srce drži orel, ki se pripravlja za vzlet. S tem se ideja emblema preoblikuje v duhu, ki ga v *Spominski knjigi* večkrat zasledimo: sledenje načelom plemenite družbe sv. Dizma in izpolnjevanje skupnih zavez prispevata k njeni odličnosti in hkrati plemenitita vsakega posameznega člana. Ob tem je očitna aluzija na vstajenje in vero v posmrtno življenje. Orel, ki drži v kljunu živordeče srce, simbolno predstavlja naročnika, kar potrjujejo tudi članske ime, izbrano geslo in povezava s heraldičnim orlom Erbergov. Franc Mihael Erberg – *Častivredni* – z vključitvijo stiliziranega srca sporoča, da sledi vzoru starejših članov Akademije Zedinjenih, še posebej svojemu stricu Francu Jakobu Erbergu, ki je bil prvi podpredsednik Dizmove družbe, in očetu Janezu Danijelu, drugemu predsedniku akademske družbe.

Kako spretno je neznani avtor sličice (verjetno Bartolomej Ramschissl) poudaril emblemsko sporočilo, postane v celoti vidno ob primerjavi z Dolničarjevo skico, na kateri trije enako veliki orli s srci v kljunih letijo proti srcu na nebu (KK, skica 75). Slikar je trem orlom dodal četrtega, ki ga je s postavitvijo v ospredje kompozicijsko, velikostno in vsebinsko izpostavil. Hkrati je edino njemu dodelil srce, ki ga ponosno dviguje kvišku. Ob tem je vnesel še dodatno spremembo: za srcem na nebu je naslikal sonce, ki srce ožarja s svojim sijem, kakor da bi tudi samo srce izžarevalo svetlobo, ter ga s tem tudi vsebinsko povezal s simboliko sonca. Slikarjev poseg daje emblemu nov poudarek in priča o mojstrovi aktivni vlogi v ikonografski zasnovi. To ni prvi primer, ko umetnik dejavno sooblikuje emblemsko sporočilo: spomnimo, da je Andrej Trost svobodno predrugačil Dolničarjevo skico orla za Watzenbergov emblem ter preoblikoval skicirani koncept vsaj še pri emblemu za Janeza Štefana Florjančiča (TM, fol. 73r) in Lovrenca Wollwiza (TM, fol. 113r). Vsebinski poudarek, ki ga je s svojo intervencijo (nedvomno z naročnikovim soglasjem) izpostavil miniaturist, pojasni tudi, zakaj orel, ki vzleta, ni upodobljen kot mladič. Osnovna ideja pristnosti rodu in častnega nasledstva prednikov (ki prevladuje pri Emanuelu I. Savojskem) se v emblemu Franca Mihaela Erberga poveže s priložnostjo njegovega vpisa v plemiško družbo sv. Dizma. Novoizvoljeni akademik s svojo vpisno stranjo sporoča, da se želi izkazati vreden zaupanja kolegov, ki so ga sprejeli medse, ter slediti svetlemu zgledu očeta in strica.



Delavniški krog Andreja Trosta, Vpisna stran Adama Antona Sigfrida grofa Auersperga, 1710, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 169r.

3.11 Vpisna stran Adama Antona Sigfrida grofa Auersperga (TM, fol. 169r)

Motiv emblemske slike grofa Adama Antona Sigfrida Auersperga je preprost: na zelenem travniku se pase bik, ki ga lahko povežemo s heraldičnim turom kranjskih Auerspergov. Če ne bi bilo sporočilo emblema dodatno opredeljeno z geslom in izbranim članskim imenom, bi lahko bika razumeli kot prenos heraldične živali iz grba v emblemsko sličico brez obogatitve osnovnih simbolnih pomenov. Vendar deviza *Meliora quaero* (*Nekaj boljšega iščem*) in članско ime *Der Bestsuchende* (*Iskalec najboljšega*) govorita, da ikonografija presega osnovni pomen divjega bika Turjaških grofov. To je toliko bolj očitno, ker kombinacija sličice in gesla ni izvirna zamisel naročnika, ampak jo najdemo v Picinellijevi knjigi kot primer preudarnosti, premišljenosti in vztrajnosti pri iskanju oziroma doseganju kreposti in duhovni rasti. V *Mundus Symbolicus* se spremno besedilo emblema z identičnim geslom *Meliora quaero* (Pic., I, 5, embl. 59, str. 346) sklicuje na *Pavlovo pismo Filipljanom*: »*Ne mislim, bratje, da sem to dosegel* (popolnost, op. p.). *Eno pa: pozabljam, kar je za menoj, in se iztegujem proti temu, kar je pred menoj*« (Flp 3, 13). Emblem z istim geslom, tokrat dopolnjenim s sličico bika, ki se pase, je objavil Typotius v *Symbola divina et humana* (III, str. 115). Slednji je za razumevanje Auerspergovega emblema še pomembnejši, saj je razlaga obširnejša in vključuje dodatne pomenske ravni, hkrati pa bika povsem nedvoumno predstavi kot podobo zglednega kneza. Avtor poudarja, da pri iskanju najboljših grižljajev ne gre za telesno, ampak duhovno hrano, za stremljenje k plemenitosti in popolnosti. Pri tem je samoumevno vključen religiozni vidik: duša poteši svojo željo po izpolnitvi le v iskanju najvišjega dobrega, kar je končni cilj vseh njenih iskanj.



Emblem z bikom, Jacobus Typotius, Symbola divina et humana, III, Praga 1601–1603, str. 115.

Emblemska sličica v *Dizmovi kroniki* kaže, da sta naročnik in slikar sporočilo emblema uspešno izrazila tudi v likovnem jeziku. Bik namreč vidno odstopa od uveljavljene heraldične različice mogočnega tura grofov Auerspergov, ki je bolj grozeč in bojevit, kar je v grbu nakazano z držo telesa in z dvignjeno prednjo nogo. Heraldični tur se na nekaterih grbih Turjačanov celo dviguje na zadnjih nogah, tako da sta obe sprednji nogi v zraku, s čimer se prilikuje uveljavljeni podobi heraldičnega leva v drži *rampant*. Lep primer je nagrobnik Pankraca Auersperga v stiškem samostanu (konec 15. stoletja, danes vzidan v vzhodni traveji severnega trakta križnega hodnika, na zunanjščini južne stene cerkvene ladje). Grbovni tur Auerspergov ima ob tem še eno značilnost: njegove poudarjeno široke nozdrvi so predrte z velikim kovinskim obročem. Kot bojevita žival, ki se neustrašno spopade z levom, je bik upodobljen v emblemu Karla Auersperga, ki je bil prav tako član Dizmove družbe (TM, fol. 359r). Na podoben način je naslikan tudi v emblemu Pavla Alojzija Auersperga, kjer ga napadajo psi (TM, fol. 347r). To kaže, da je na emblemski sličici Adama Antona Sigfrida bik, ki na paši z opazno pozornostjo izbira zalogaje, nosilec skrbno izbranega sporočila: iskanje najboljšega je treba razumeti kot modrost kneza, ki si prizadeva stopati po poti kreposti in vrlin.

Neposredno nad bikom je v okviru kartuše veliko stilizirano srce – iskanje najboljšega se torej odvija pod okriljem simbola Dizmove družbe. V duhu klime, ki je značilna za kranjsko intelektualno elito zgodnjega 18. stoletja, lahko sporočilo emblema razbiramo kot željo pripadnikov naprednega plemstva, da ob tradicionalnih vrednotah plemiškega etičnega kodeksa, simbolično utelešenih v podobi krščanskega viteza (*miles christianus*), intenzivneje izpostavijo »iskanje najboljšega«



Vpisna stran Adama Antona Sigfrida grofa Auersperga, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

tudi na področju intelektualnih vrednot humanizma in zgodnjega razsvetljenstva. Ideja razvoja, ki temelji na znanju in razumništvu, je skupaj z željo po negovanju umetnosti in delovanju za skupno dobro prisotna tako v načelih Dizmove družbe kot v ohranjenih življenjepisih njenih članov. V razvitejši obliki so tovrstne ideje zagovarjale akademije, ki so bile v zgodnjem 18. stoletju ustanovljene na Kranjskem, zlasti najpomembnejša med njimi, Akademija Operozov.[319] V zgodovini Kranjske so člani rodbine Auersperg odigrali pomembno vlogo na različnih področjih – z vidika prispevka k razvoju znanosti in kulture je dovolj spomniti na njihovo knjižnico, ki je bila v 17. in 18. stoletju ena največjih zasebnih knjižnih zbirk v tem delu Evrope. Auerspergi so bili kot ena vodilnih plemiških rodbin na Kranjskem tudi vplivni meceni umetnosti; tako je v kontekstu Dizmove družbe povedno dejstvo, da je bilo kar 13 predstavnikov družine včlanjenih v akademsko združenje.[320]

319 O intelektualni noti delovanja in prizadevanju za razvoj družbe še bolj kot osnovno poslanstvo, opredeljeno v Dolničarjevem *Predgovoru* (fol. 4r–6r), pričajo življenjepisi članov. Za odnos do znanosti in umetnosti ter prizadevanja članov Dizmove družbe in Akademije Operozov na tem področju glej: Simoniti (1988, str. 79–85), Dolinar (1994, str. 35–46), Kastelic (2001, str. 35–40), Lavrič (2003, str. 27–37), Vidmar (2013, str. 23–36, 51–64, 161–173).

320 Člani Dizmove družbe so bili: Volfgang Engelbert Auersperg, Adam Anton Sigfrid Auersperg, Anton Jožef Auersperg, Aleksander Auersperg, Volf Engelbert Ignac Auersperg, Rajmund Auersperg, Pavel Alojzij Auersperg, Rihard Auersperg, Janez Nepomuk Auersperg, Karel Auersperg, Sigfrid Auersperg, Nikolaj Auersperg in Aleksander Auersperg. Trije izmed mlajših Auerspergov – Janez Nepomuk, Nikolaj in Aleksander – niso bili vpisani v spominsko knjigo. Glej: Golec, 2022, 27/2, str. 87.

3.12 Vpisna stran Janeza Jakoba Schillinga (TM, fol. 191r)

Pictura na vpisni strani Janeza Jakoba Schillinga, tajnika škofa Sigismunda Krištofa Herbersteina in poznejšega ljubljanskega generalnega vikarja, kaže pokrajino s pastirjem in ovcami, ki deluje kot žanrsko obarvana pastorala. Pastir z ozelenelo vejo vabi ovčice, ki mu voljno sledijo. Rdeča srca na prsih ovac in pastirja pričajo o tem, da ima slika alegorični značaj – aluzija na ikonografski motiv Dobrega pastirja je očitna. Prispodobo lahko razumemo v kontekstu Schillingovega duhovniškega poklica: kot duhovnik, teolog, kanonik in generalni vikar v Ljubljani je s svojim delom aktivno udejanjal vlogo dušnega pastirja, stilizirano srce ljubljanske plemiške družbe pa njegovo poslanstvo neposredno povezuje z idejo duhovne skrbi za tovariše, zbrane pod okriljem sv. Dizma. Deviza *Ostendere sufficit* (*Dovolj je pokazati*) govori, da njegovi tovariši sledijo krščanskim vrednotam in da jih ni treba opominjati, temveč le ljubeče vabiti. To potrjuje tudi Schillingovo člansko ime *Der Zulockende* (*Vabeči*). Domnevamo lahko, da je z izbiro akademskega vzdevka in gesla hotel izraziti tudi skromnost in taktnost, da ne bi bil njegov položaj dušnega pastirja napačno razumljen.

Schillingova emblemska sličica z izbranim geslom se najverjetneje navdihuje v emblemu, ki ga opisuje Picinelli (Pic., I, 5, embl. 582, str. 415): gesli sta identični, kratka razlaga v *Mundus Symbolicus* pa prav tako govori o radostnem sledenju Božji besedi, ki je ob robu zapisa sežeta v pomenljivih besedah: *vocatio divina*. Picinelli dejansko opisuje emblem, ki ga najdemo v knjigi *Delle Sacre Imprese* Paola Areseja.[321] Slednji je opremljen s sličico, ki pa je precej preprostejša kot *pictura* Janeza Jakoba Schillinga. V pokrajini je namreč upodobljena ena sama ovčka, namesto pastirja pa vidimo zgolj roko z zeleno vejo, ki vabi ovco. Emblem je Arese posvetil apostolu Filipu, v obsežni razlagi pa sta osrednji temi sledenje Kristusu in Filipova vloga apostola, ki nastopa kot dobri pastir svojih ovčic (Arese, *Delle Sacre Imprese* IV, 1630, str. 506–521). Preprosta ilustracija v Aresejevi knjigi impres zagotovo ni bila likovni zgled za Schillingovo emblemsko sličico – kot v mnogih primerih je verjetni vir navdiha zanjo opis



Vpisna stran Janeza Jakoba Schillinga, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.



Emblem z ovčko, Paolo Arese, Delle Sacre Imprese IV, Tortona 1630, str. 505.

emblema v Picinellijevi knjigi, medtem ko je likovna realizacija izvirna stvaritev, ki vnaša več pripovednosti in ustvarja idilično domačijsko atmosfero. Motiv dušnega pastirja je v duhu bukolične pastorale dopolnjen z dvema pastircema, ki oblečena v sočasno nošo sedita ob kartuši s Schillingovimi vpisnimi podatki. Jagnje s križevim bandercem v naročnikovem grbu je seveda simbol Kristusa, ki skupaj z golobom, evharistično trto in žitom ter knjigo in duhovniškim biretom smiselno zaokroža emblemsko sporočilo Schillingove vpisne strani.

321 *Delle Sacre Imprese di monsignor Paolo Aresi vescouo di Tortona. Libro quarto sesto*… Pietro Giovanni Calenzano et Eliseo Viola, Tortona 1630, str. 505.



Delavniški krog Andreja Trosta, Vpisna stran Janeza Jakoba Schillinga, 1716, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 191r.

3.13 Vpisna stran Sigfrida Bonaventure pl. Werthenthala (TM, fol. 208r)

V emblemski kartuši Sigfrida Bonaventure Werthenthala je sredi pokrajine, ki jo obliva jutranja zora, upodobljen dirjajoč črn konj. Simbolika konja v evropski kulturi je izjemno bogata in enako velja za svet emblemov. Dirjajoči konj brez uzde in sedla v emblemskih sličicah (pa tudi sicer v umetnosti) pogosto predstavlja idejo svobode.[322] Pri iskanju razlage Werthenthalovega emblema nam tudi tokrat pomaga poglavitni vir, iz katerega so črpali člani družbe sv. Dizma – Picinellijev *Mundus Symbolicus*. V njem je opisan emblem s konjem (Pic., I, 5, embl. 307, str. 378), ki ga spremlja identično geslo, kot ga je izbral Sigfrid Werthenthal: *Aliis inserviendo consumor* (*Izgorevam v služenju drugim*). Kranjski akademik je vsebino podkrepil s članskim imenom *Der Diensthafte* (*Služeči*) in tako poudaril, da dirjajoči žrebec v njegovi emblemski sličici ne ponazarja svobode, temveč idejo služenja.

Akademski vzdevek in vsebina gesla, ki govorita o služenju drugim, se sodobnemu bralcu *Dizmove kronike* utegneta zdeti neusklajena s pojmovanjem svobode, vendar je neskladje le navidezno. V ikonografiji konja sta oba vsebinska poudarka v resnici tesno povezana: pripravljenost plemenite živali, ki je vse od antike simbol svobode in prostosti, da prostovoljno, iz predanosti služi svojemu gospodarju, je celo ena vodilnih tem v evropski ikonografiji konja. Ikonični primer je Bukefal, konj Aleksandra Velikega, o katerem se je že v antični dobi spletlo veliko mitov, v srednjeveški moralni alegoriki pa nastopa kot Aleksandrov zvesti pomočnik tudi v smislu kreposti in vrlin, ki naj bi jih delil s svojim gospodarjem. Plinij, ki črpa iz različnih virov, pravi, da je bil Bukefal, potem ko ga je mladi Aleksander ukrotil, gospodarju tako predan, da niti takrat, ko je bil v bitki pred Tebami ranjen, ni dovolil, da bi vojskovodja presedlal na drugega konja (*Naravoslovje*, VIII, 154).

Toda kakšna je verjetnost, da konj v Werthenthalovi emblemski sličici resnično aludira na Bukefala, s čimer bi se *pictura* in geslo emblema zlila v vsebinsko celoto? Odgovor najdemo v natančnem opazovanju Grahovarjeve miniature in v zgodbi o tem, kako je mladi Aleksander ukrotil Bukefala. Plutarh v življenjepisu Aleksandra Velikega poroča, da je bil Bukefal neukrotljiv – niti najboljšim jezdecem ni uspelo, da bi se obdržali v sedlu. Prav zato Aleksandrov oče Filip Makedonski divjega žrebca ni hotel kupiti. Mladoletni Aleksander je očeta prosil, naj mu dovoli, da vsaj poskusi zajezditi prelepo žival. Makedonski princ je namreč konja pozorno motril in opazil, da ga, ker ima sonce za hrbtom, dodatno vznemirja njegova lastna senca. Zato se je Bukefalu približal tako, da je konj gledal v sonce in ga njegova senca ni motila. Nato ga je z izjemno potrpežljivostjo in spretnostjo zajezdil ter se brez težav obdržal na njegovem hrbtu. Poslej mu je žrebec zvesto služil in ni dovolil nikomur drugemu, da bi ga jezdil (Plutarh, *Vzporedni življenjepisi*, *Aleksander Veliki*, 6).[323]

Če imamo pred očmi zgodbo, ki jo pripoveduje Plutarh, nam v Werthenthalovem emblemu takoj zbudi pozornost konjeva senca, ki je likovno zelo poudarjena in toliko bolj vpadljiva, ker živali v Grahovarjevih emblemskih sličicah ne mečejo senc ali pa so te komajda naznačene. Le malo verjetno je, da bi bila tako izpostavljena senca naključna. Nasprotno, glede na Grahovarjevo tvorno vlogo pri sooblikovanju emblemskih sporočil je detajl zanesljivo nosilec globljega pomena. Ob senci, ki jo meče konj, je kot pomemben ikonografski indic vredno opozoriti še na barvo živali. Žrebec je črn in tudi tokrat gre za izjemo, saj imamo opravka z edinim črnim konjem v iluminacijah *Dizmove kronike*. Po prevladujočem mnenju avtorjev, ki pišejo o znamenitem konju Aleksandra Velikega, naj bi bil ta črne barve. Res je sicer, da se stališča vodilnih antičnih avtoritet o barvi Aleksandrovega žrebca razlikujejo, kar velja tudi za srednjeveške pisce, vendar v renesansi prevlada prepričanje, da je bil Bukefal plemenit vranec. Conrad Gesner, ki so ga izpričano poznali tudi ljubljanski akademiki, o tem ne dvomi (Gesn. Lib. I., str. 607).

322 Ideja je najbolj sežeto izražena v emblemu z geslom *Libertas inestimabilis res est* (nizozemsko *Vryheyd, blyheyd*) v knjigi Dircka Pietersza Persa *Bellerophon of Lust tot wiisheit*, Amsterdam ok. 1648, fol. B8v.

323 Epizodo, o kateri piše Plutarh, ponavljajo številni pisci (na primer Plinij, *Naravoslovje*, VIII, 154; Solin, *Zbirka spomina vrednih stvari,* 45, 8; Strabon, *Geografija*, XV, 689 idr.), tako da je postala del standardne ikonografije Aleksandra Velikega. Najdemo jo celo v *Kozmografiji* Sebastiana Münstra (Basel 1564, str. 1407).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Sigfrida Bonaventure pl. Werthenthala, 1719, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 208r.



Vpisna stran Sigfrida Bonaventure pl. Werthenthala, 1719, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

Tezo, da je konj v Werthenthalovem emblemu Bukefal, potrjujeta tako ikonografija Bukefala v umetnosti zgodnjega novega veka kot prebiranje emblemskih knjig (Germ, 2021, str. 377–394). Res je sicer, da je Bukefal v likovni umetnosti najpogosteje upodobljen skupaj z Aleksandrom Velikim v kateri od znamenitih epizod iz življenja makedonskega heroja (med njimi je zelo priljubljen prav motiv mladega Aleksandra, ki ukroti divjega žrebca), vendar se Bukefal pojavlja tudi kot samostojen motiv. Največkrat gre za ilustracije v različnih zgodnjih tiskih, ki v takšnem ali drugačnem kontekstu omenjajo Aleksandrovega vranca.[324] Samostojno upodobitev Bukefala najdemo v izjemno popularni in razširjeni *Kozmografiji* Sebastiana Münstra, v kateri mu je namenjeno samostojno poglavje. Nekatere izdaje imajo kar tri lesorezne ilustracije s podobo Bukefala (na primer Basel, 1552, str. 1071–1072), pri čemer ni zanemarljivo, da prva ilustracija (ki je tudi največja) kaže enak motiv, kot ga vidimo v Grahovarjevi miniaturi – konj brez sedla in uzd prosto teče v pokrajini. Grahovar zanesljivo ni potreboval predloge za sličico konja v pokrajini – močno razširjene ilustracije lahko razumemo predvsem kot zagotovilo, da emblemska sličica sledi uveljavljeni ikonografski tradiciji samostojnih upodobitev Bukefala. Ideja sence kot ikonografskega označevalca v upodobitvah Bukefala prav tako ni novost: posebno nazoren primer je velik dvostranski bakrorez s podobo Bukefala v knjigi o konjih *Tractatio nova et auctior de re equaria* Georga Simona Winterja von Adlersflügela, ki je prvič izšla v Nürnbergu leta 1672.[325]

324 Samostojne upodobitve Bukefala kot prosto dirjajočega žrebca brez uzde in sedla najdemo že v antiki, najpogosteje na kovancih iz obdobja Aleksandrovih naslednikov, pa tudi na kovancih posameznih rimskih cesarjev, ki so si velikega osvajalca jemali za zgled. Za upodobitve Bukefala na antičnih novcih glej: Dahmen, 2007.

325 Glej dvostransko sliko, pl. 20. Winter je bil mednarodno priznan strokovnjak za vzrejo in vzgojo konj, nesporna avtoriteta, ki so jo cenili po vsej Evropi. Druga, dopolnjena izdaja njegove knjige je izšla leta 1687, tretja pa 1703. Delo je bilo med evropskim plemstvom in v strokovnih krogih zelo



Bukefal, Georg Simon Winter von Adlersflügel, Tractatio nova et auctior de re equaria, Nürnberg 1672, slika 20.

Potrditev, da lahko Grahovarjevega žrebca res razumemo kot Bukefala, ter razlago za na videz neobičajno sliko svobodno dirjajočega žrebca z geslom, ki govori o predanem služenju, najdemo v emblematiki in z njo povezanih plemiških devizah. Emblem španskega kralja Filipa II. v knjigi *Symbola divina et humana* Jacoba Typotiusa (I, str. 70) kaže dirjajočega konja na vrhu zemeljske oble, *pictura* pa je dopolnjena z geslom *Non sufficit orbis* (*Svet ni dovolj* oziroma *En svet ni dovolj*).[326] Emblem je posnet po spominski medalji, ki jo je dal



Emblem kralja Filipa II. Španskega, Jacobus Typotius, Symbola divina et humana, I, Praga 1601–1603, str. 70.

cenjeno, dejstvo, da je napisano v štirih jezikih (nemščina, latinščina, francoščina in italijanščina), pa je dodatno pripomoglo k njegovi razširjenosti in dostopnosti. Knjiga na Kranjskem ni bila neznana: izpričano je bila v zasebni knjižnici Auerspergov, kar tri Winterjeve knjige pa je imel v knjižnici tudi Valvasor (BV, 2543–2545).

326 Typotius je za svojo knjigo uporabil plemiške devize, ki jih je za cesarja Rudolfa II. zbral Octavius de Strada, in jih dopolnil s kratkimi razlagami, s čimer jih je preoblikoval v embleme (glej poglavje o heraldiki). V cesarski zbirki je bila nedvomno tudi medalja Filipa II. Španskega, saj je risba praktično prekopirana.



Spominska medalja kralja Filipa II. Španskega, ok. 1580–1583, Museo Numismático Português, Lizbona.

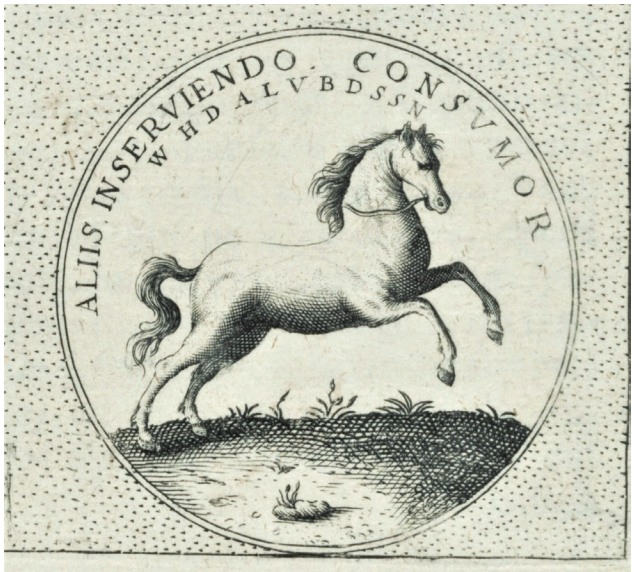
Filip II. Španski leta 1580 kovati za proslavitev poroke z dedinjo portugalskega prestola Izabelo Portugalsko. Geslo je po tradiciji pripisano Aleksandru Velikemu, zmagovitemu vojskovodji, ki mu en svet naj ne bi bil dovolj. Izrek je dobesedni navedek iz Juvenalovih *Satir*, na katere se avtor sklicuje v razlagi emblema,[327] v kateri kralja Filipa II. primerja z Aleksandrom Velikim.[328] Emblem je v kontekstu iskanja morebitnih zgledov za Werthenthalovega pomemben, ker gre za zelo priljubljeno in razširjeno tiskano knjigo, ki je doživela več izdaj in so jo zelo verjetno poznali tudi na Kranjskem.

Za ikonografijo Werthenthalove vpisne strani je Typotiusova knjiga ilustrativna tudi zato, ker v njej predstavi še en zanimiv emblem, ki je praktično enak Werthenthalovemu. Deviza nemškega velikaša Julija, vojvode Braunschweig-Lüneburškega (in kneza Braunschweig-Wolfenbüttelškega), sličico dirjajočega konja združuje z geslom, ki je identično Werthenthalovemu: *Aliis inservinedo consumor*. V Typotiusovi razlagi beremo, da žrebec (heraldična žival vojvodstva Braunsweig-Lüneburg in kneževine Braunsweig-Wolfenbüttel) simbolično predstavlja kneza, ki predano služi Bogu in svojemu ljudstvu (Typ., II, str. 140).[329] Aluzija na Bukefala sicer ni neposredno izražena (kot pri emblemu Filipa II.), vendar nemškim velikašem, ki so se (kot številni predstavniki evropskega visokega plemstva) radi primerjali z Aleksandrom Velikim, sama ideja ni bila tuja. Povsem nedvoumno je izpričana na znameniti medalji volilnega kneza Georga Ludwiga von Braunschweig-Lüneburg, ki jo je dal kovati leta 1714, ko je kot Jurij I. postal angleški

327 »*Unus Pellaeo iuveni non sufficit orbis:*
Aestuat infelix angusto limite mundi« (*Satire* X, 168–169).

328 Spominska medalja je služila kot neposredna predloga tudi za emblem španskega kralja Filipa II. v rokopisni emblemski knjigi Francisca Gómeza de la Reguera, *Empresas de los reyes de Castilla* (ok. 1695, Španska narodna knjižnica, MSS/17481, fol. 170r). Izvorni rokopis, ki naj bi nastal v 20. letih 17. stoletja (dokončan ok. 1630), se ni ohranil. V celoti je ohranjena kopija iz leta 1695 v Španski narodni knjižnici. V razlagi alegoričnega pomena tudi Francisco Gómez de la Reguera Filipa II. izrecno vzporeja z Aleksandrom Velikim ter opisuje širok nabor njegovih vladarskih in osebnih kreposti. Zanimivo je, da se ob tem naveže tudi na svetopisemsko tradicijo: »drugi svet«, za katerim je stremel makedonski princ, pri Filipu II. dobi novo duhovno dimenzijo. Avtor ga razlaga kot zrenje Božje slave, pri čemer za izhodišče jemlje zadnji verz 16. psalma: »…*satiabor cum apparverit gloria tua*« (Ps 16,15).

329 Julius, eden najbolj izobraženih knezov svojega časa, je bil velik mecen znanosti in umetnosti ter ustanovitelj Univerze v Helmstedtu (Academia Julia). Hkrati je vsestransko zaslužen za razvoj in blagostanje svojih dežel, v katerih je uveljavil številne gospodarske, pravne in politične reforme.



Emblem Julija, vojvode Braunschweig-Lüneburškega, kneza Braunschweig-Wolfenbüttelškega, Jacobus Typotius, Symbola divina et humana, II, Praga 1601–1603, str. 140.

kralj.[330] Na njej je heraldični žrebec vojvodstva Braunschweig-Lüneburg dopolnjen z geslom *Unus non sufficit orbis* in s tem simbolično izenačen z Bukefalom.

Typotiusova emblema z dirjajočim konjem vsak po svoji plati osvetlita ikonografijo Werthenthalove vpisne strani v kontekstu evropske emblematike. Zaenkrat nimamo zanesljivega dokaza, da je naročnik prebiral *Symbola divina et humana*, ki bi mu lahko služila za navdih. Skoraj zagotovo pa je oba emblema poznal vsaj posredno, prek priljubljene enciklopedije *Mundus Symbolicus*. Verjetnost je toliko večja, ker Picinelli ponuja dopolnjeno razlago obeh Typotiusovih emblemov, zaradi katere sta bila za kranjskega akademika še privlačnejša. Pri emblemu vojvode Julija Braunsweig-Lüneburškega v spremnem besedilu ob uveljavljenih vsebinah, ki se navezujejo na zvesto služenje, vključi tudi svetopisemske primere predane službe in celo simboliko Kristusa dobrega pastirja. Z izrazito krščansko interpretacijo dopolni tudi razlago emblema Filipa II., s čimer sledi tradiciji, ki jo vzpostavi že Francisco Gómez de la Reguera, vendar gre še korak dlje. Sklicujoč se na isti verz 16. psalma kot De la Reguera, vladarja Španije vzporeja s kraljem Davidom, ki mu je bilo nebeško kraljestvo pomembnejše od zemeljskega (Pic., I, 5, embl. 319, str. 379).

Alegorično sporočilo obeh emblemov v *Mundus Symbolicus* vsebinsko poveže in zaokroži tretji emblem, ki izrecno govori o Bukefalu (Pic., I, 5, embl. 76, str. 348). Geslo *Nec alius* (*Nikogar drugega*) Picinelli razloži s Plutarhovim zapisom, da je bil Bukefal pripravljen nositi izključno Aleksandra Velikega, vse druge pa je takoj vrgel iz sedla. Zaradi tega, piše Picinelli, je plemeniti žrebec podoba resnične predanosti v služenju (*servitus vera*). Klasično vsebino zvestobe in popolne predanosti tistemu, ki ga najbolj cenimo in ljubimo, avtor priljubljenega kompendija renesančnih emblemov nadgradi v krščanskem duhu: sklicujoč se na sv. Avguština misel izpelje v zahtevo po vdanem služenju Bogu, ki ga dober kristjan ljubi bolj kot vse drugo.[331]

Šele Picinellijev zapis o Bukefalu, ki ga je treba brati skupaj z obema obravnavanima emblemoma, v katerih nastopa dirjajoči žrebec, omogoči razbiranje vseh pomenskih plasti Werthenthalovega emblema. V duhu načel Dizmove družbe, v kateri sta ideja služenja skupnemu dobremu in predanost Bogu jedro članskega kodeksa, se s skrbno premišljeno aluzijo na reinterpretacijo antične simbolike Bukefala, kot jo razvije renesančna emblematika, vpisna stran Sigfrida Bonaventure Werthenthala razkrije kot eden najduhovitejših alegoričnih izrazov pripadnosti plemeniti družbi. Hkrati se ponovno izkaže aktivna vloga Simona Tadeja Grahovarja, ki z likovno izpostavljenim motivom konjeve sence ustvari ključ za identifikacijo dirjajočega vranca in razumevanje emblemskega sporočila.

330 Volilni knez Georg Ludwig Braunschweig-Lüneburški (imenovan tudi Hannovrski) je začetnik hannovrske dinastije britanskih monarhov, ki se je zaključila s smrtjo kraljice Viktorije leta 1901.

331 *Praeter Alexandrum, cum dorso insider tenat*
Alter, Bucephalus respuit atque fremit.
Nec sua qui sacris devovit claustris,
Excepto nulli serviat ipse Deo (Pic., I, 5, str. 348).
Ob tem velja omeniti, da tudi Abraham a Sancta Clara, čigar dela so bila na Kranjskem zelo razširjena, navaja iste verze in jih v enakem duhu dodatno obrazloži v kar dveh knjigah: *Judas Der ErtzSchelm, Für ehrliche Leuth* (Salzburg 1686, fol. 14r, glej tudi str. 250) in *Etwas für Alle* (Nürnberg 1699, LII, str. 417). Izvod prve je v ljubljanski Semeniški knjižnici.

3.14 Vpisna stran Janeza Jožefa Antona barona Posarellija (TM, fol. 213r)

Pictura Janeza Jožefa Antona Posarellija je lahko razumljiva: naslikan je izrez nočne pokrajine s premožnejšo hišo ali grajsko pristavo, pred katero je pes, ki z laježem odganja mladega moškega s culico v rokah. Drža in oprava moškega, ki pred psom beži čez most na drugo stran vijugavega potoka, dajeta vedeti, da gre za nepridiprava, najverjetneje tatu, ki se je v temi poskušal približati hiši, a ga je pozorni čuvaj presenetil in pognal v beg. Takšno interpretacijo podpirata tudi Posarellijevo člansko ime *Der Wachsame* (*Čuječi*) in geslo *Vigilans dormio* (*Spim bede*), ki poudarjata budnost v smislu varovanja pred morebitno nevarnostjo.

Pes kot zvest čuvar doma je topos, ki je v evropski ikonografiji vse od antike tako trdno zakoreninjen, da o njem ni treba izgubljati besed. Toliko bolj presenetljivo je, da je v nasprotju s tem motiv v emblematiki redek. Pes se pojavlja kot čuvar ovac, kot dober ovčar, ki nebogljeno drobnico varuje pred volkovi, pa tudi kot zvest prijatelj gospodarja, ki ga po potrebi brani pred sovražniki, medtem ko ga v vlogi hišnega čuvaja komaj kdaj srečamo. Picinelli v svoji enciklopediji predstavi 60 emblemov, v katerih je pes glavni nosilec sporočila – med njimi so le štirje, v katerih nastopa kot čuvaj hiše (Pic., I, 5, embl. 123, 136, 140, 150, str. 355–358). Za razumevanje Posarellijevega emblemskega sporočila je zanimiv predvsem emblem, posvečen Antoniu Longu, beneškemu upravitelju Creme (Pic., I, 5, embl. 140, str. 357). Emblem z geslom *Quo opportunius*, *eo vigilantius* govori o čuječnosti na primeru zglednega službovanja Antonia Longa, ki je bil, vedno ko je bilo potrebno, še posebej pozoren in skrben.[332] Osnovna vsebina emblema je zelo blizu Posarellijevemu: čuječnost je v obeh primerih ponazorjena s psom, ki ponoči straži gospodarjev dom pred nepridipravi.

Seveda je treba dopustiti možnost, da je Posarellijev emblem izvirna stvaritev, ki ni povezana s Picinellijevo zbirko. A vendar ne moremo prezreti dejstva, da imata oba emblema poleg podobne *picturae* in gesla skoraj povsem enako alegorično sporočilo. V Picinellijevi razlagi je čuvanje hiše prispodoba za predanost, s katero je Antonio Longo bdel nad mestom, ki mu je bilo zaupano v upravljanje. V prispodobi je upravitelj Creme postavljen v vlogo skrbnega psa čuvaja.[333] Tudi v emblemu Antona Posarellija ima varovanje hiše alegoričen značaj: če pogledamo natančno, lahko skozi okno v pritličju vidimo majhno rdeče srce – simbol družbe sv. Dizma. Premišljeno umeščeni detajl gledalcu pove, da se baron Posarelli, ki ga geslo in člansko ime na simbolni ravni enačita z budnim čuvajem na sličici, postavlja za varuha dobrobiti plemenite družbe in njenih načel. Vzporednic z emblemom v Picinellijevi knjigi je preveč, da bi šlo za naključje, toliko manj, ker je njen vpliv dokazljiv v velikem številu emblemov, ki krasijo vpisne strani ljubljanskega *Prizorišča spomina*. Razlago, ki pravi, da pes v Posarellijevi emblemski sličici simbolizira naročnika, potrjujejo tudi drugi ikonografski elementi na vpisni strani. Pes je baronova heraldična žival, ki se v miniaturi pojavi še trikrat: v heraldičnem ščitku, na vrhu grbovne krone in kot atribut poosebitve zvestobe, ki stoji ob grbu. Že sama poosebitev zvestobe dopolnjuje emblemsko sporočilo in potrjuje pravilnost interpretacije. Enako velja za Palado Ateno, ki stoji na drugi strani grbovnega ščita: boginjo modrosti in preudarnosti so namreč v antiki marsikje častili kot zavetnico, budno čuvarko in braniteljico. Sovjeoka Atena, kot ji pravi že Homer, vidi v temi in varuje pred nesrečo. Sova, Atenina sveta ptica, se pojavlja tudi v grbu rodbine Posarelli, kar dodatno pojasni njeno prisotnost in zaokroža skrbno domišljeno ikonografijo vpisnega lista.

332 »… *D. Antonium Longum hoc emblemate honorabat, qui patriam tanto majore vigilantia & solicitudine tuebatur, quo necessitas & occasio id amplius exigebant*« (Pic., I, 5, str. 357).

333 Antonio Longo, *podestà e capitano* italijanskega mesta Crema (1626–1627), je slovel kot pravičen mož in odličen državnik, za katerega je dominikanski teolog Nicolò Francesco Mulinello leta 1627 napisal slavilno pesnitev *Glorie dell'illustrissimo sig. Antonio Longo meritissimo podesta, & capitanio di Crema*. Kot zanimivost omenimo, da je tudi v pesnitvi uporabljena prispodoba plemenitega psa, kar je glede na izrazito pozitivno ikonografijo psa v dominikanski teologiji toliko bolj razumljivo. Prav v dominikanski ikonografiji se poleg tradicionalnega motiva psa čuvarja ovc (prispodoba za dominikance kot dobre pastirje občestva vernikov) pojavlja motiv psa čuvaja hiše, ki ponoči budno varuje posest pred tatovi. Glej: Athanasius von Dillingen, *Hortus Mysticus Selectis Floribus Concionum Dominicalium*…, Dillingen 1691, str. 520.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Janeza Jožefa Antona barona Posarellija, 1721, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 213r.

3.15 Vpisna stran Janeza Jožefa barona Ottheima (TM, fol. 217r)

V emblemski kartuši barona Janeza Jožefa Ottheima je naslikan zaliv v gričevnati pokrajini, ki se v smeri proti horizontu odpira v morsko prostranstvo. Nad morjem sije Božje oko in z žarki obseva krajino, med valovi pa raznovrstne ribe molijo glave iz vode in se obračajo v smeri Božjega očesa. V bližini bregov se iz vode dvigujeta tudi dve vidri. Izbor upodobljenih živali se nanaša na naročnika: riba in vidra sta namreč heraldični živali družine Ottheim. Vidra naj bi bila hkrati namig na baronov priimek, saj je nemško poimenovanje za vidro *der Otter* (Kastelic, 2001, str. 207).[334]

Slika je premišljeno zasnovana ilustracija gesla, ki pravi: *Benedicite omnia, quae moventur in aquis, Domino* (*Slavite Gospoda vsa bitja, ki se gibljete v vodah*).[335] Gre za skrajšano različico verza iz *Pesmi treh mladeničev*, ki je v nekaterih redakcijah Svetega pisma vključena v tretje poglavje *Danielove knjige* in se v *Vulgati* glasi: *Benedicite cete et omnia, quae moventur in aquis, Domino* (Dan 3,79).[336] Z njo se trije mladeniči, čudežno rešeni iz razbeljene peči, zahvaljujejo Bogu. Ottheimovo člansko ime *Der Lobende* (*Slavitelj*) prav tako izpostavlja motiv hvaležnosti in čaščenja Boga. Ikonografska razlaga emblema ni posebej zapletena: ribe (kadar se pojavljajo v večjem številu kot kolektivni simbol) vse od zgodnje krščanske dobe predstavljajo ljudi, ki sprejemajo krščansko vero, vernike, ki stremijo k odrešitvi v Kristusu, ali preprosto krščanske duše. Simbolni pomeni se pogosto navezujejo na motiv Kristusa ribiča človeških duš ali apostolov kot ribičev ljudi. Neposredno svetopisemsko izhodišče je Poklicanje Petra in Andreja, ko Jezus ob Galilejskem jezeru povabi dva brata ribiča: »*Hodita za menoj in naredil vaju bom za ribiča ljudi*« (Mt 4,18–19).

Vidri emblemsko sličico dopolnjujeta predvsem v vlogi Ottheimovih heraldičnih živali in vprašanje je, ali imata v tem primeru samostojne simbolne pomene. Verjetnost je majhna že zato, ker je simbolika vidre v evropski ikonografiji zelo skromna. *Fiziolog* je ne omenja v nobeni od številnih redakcij, prav tako pa je ne najdemo v srednjeveških bestiarijih. Seveda pa vidra srednjeveškemu človeku ni bila tuja: ker je bila v večjem delu Evrope precej razširjena ter je ropala ribe iz rek in ribnikov, so jo preganjali in organizirano lovili. Veljala je za odličnega, a neprizanesljivega, požrešnega lovca, vendar razvitejše moralno-alegorične vsebine v srednjem veku in renesansi niso dokumentirane (Heck in Cordonnier, 2012, str. 396–400). Izjema je heraldika, kjer vidra ni tako redek gost: njen pomen se povezuje z idejo izkušenega lovca, zato ima velikokrat ribo v gobcu. V plemiških grbih lahko pomeni tudi spretnost in vztrajnost. Vidra se v heraldiki še pogosteje pojavlja v primerih, ko je z njo povezano družinsko ime ali ime kraja oziroma plemiške zemljiške posesti. V emblemskih knjigah je skorajda ne zasledimo in celo dobro poučeni Picinelli pozna samo tri embleme z vidro (Pic., I, 5, embl. 534, 535, 536, str. 407–408).[337]

Glede na to, da ribe v emblemu barona Janeza Jožefa Ottheima nastopajo kot kolektivni simbol in da geslo govori o vseh vodnih bitjih, je malo verjetno, da bi bili vidri nosilki posebnega simbolnega pomena. Upoštevajoč geslo in izbrano člansko ime, lahko Ottheimov emblem v prvi vrsti razbiramo kot izraz pristne religioznosti in vere v odrešitev, medtem ko imata vidri

334 Kastelic v povezavo ne dvomi in na navedenem mestu zapiše: »*Vidra v emblemu nastopa tudi v grbu ljubljanskega kanonika Ottheima in opozarja na njegov priimek: der Otter – vidra.*« Vendar povezava ni tako samoumevna, saj je baronski naslov izpeljan iz družinskega priimka Otto, ki ni nujno povezan z nemško besedo za vidro. Baron namreč izhaja iz poplemenitene ljubljanske meščanske rodbine Otto pl. Rosenpichl (Golec, 2022, 27/1, str. 179).

335 V slovenskem standardnem prevodu se verz glasi: »*Slavite Gospoda, morske živali in vse,/ kar se giblje v vodah,/ pojte mu hvalnico,* nadvse ga/ poveličujte na veke« (DanD 2,79). Gantarjev prevod gesla (Kastelic, 2001, str. 184) je neroden, saj je tako iz svetopisemskega besedila kot iz emblemske sličice razvidno, da ne gre za »stvari«, ampak za živa bitja, kar upoštevajo tudi sodobni prevodi verza v druge evropske jezike.

336 Pesem, ki jo vključujejo *Septuaginta*, *Vulgata* in pravoslavne redakcije, je v protestantskih cerkvah obveljala za devterokanonično, zato je številne sodobne redakcije ne vključujejo. Slovenski standardni prevod vključuje *Hvalnico treh mladeničev* med grškimi dodatki k Danielu (DanD 2,51–90). O njeni priljubljenosti najbolje priča vključevanje v liturgijo (tudi v protestantskih cerkvah), kjer ima pesem pogosto preprost naslov *Benedicite*.

337 Dva od predstavljenih emblemov (535 in 536) razlago gradita na motivu vidre kot spretnega, vendar hkrati neprizanesljivega in pretirano pogoltnega lovca. V emblemu 535 ima žival izrazito negativen pomen: vidra, ki ulovi in pobije več rib, kot jih sploh zmore pojesti, je kakor tiran, neustavljiv v svoji okrutnosti. Nasprotno je sporočilo emblema 534 pozitivno: vidra predstavlja človeka, ki ostaja zavezan dobroti in plemenitosti, ne glede na slabo družbo, v katero lahko zaide. Nič slabega se ga ne prime, prav kakor se vidre ne oprime voda oziroma se je zlahka otrese.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Janeza Jožefa barona Ottheima, 1721, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 217r.



Vpisna stran Janeza Jožefa barona Ottheima, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

predvsem vlogo heraldičnih živali. Kot takšni bi lahko aludirali na baronovo plemenitost in vztrajnost, čeprav dodatna sporočilna vrednost ni izključena.[338] V kontekstu ikonografske zasnove vpisnih strani ljubljanskega *Prizorišča spomina* smemo govoriti vsaj o dovolj nedvoumno izraženi vsebinski noti: novi član Dizmove družbe je s tem, ko je Grahovarju naročil, naj v emblemski sličici izmed »*vseh bitij, ki se gibljejo v vodah*«, naslika izključno njegove grbovne živali, nakazal, da prav on, baron Ottheim, še posebej zavzeto slavi Gospoda.

338 Glej tudi razlago emblema barona Krištofa Ottheima (TM, fol. 270r).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Lovrenca Danijela pl. Wollwiza, 1722, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 223r.

3.16 Vpisna stran Lovrenca Danijela pl. Wollwiza (TM, fol. 223r)

Vpisni list Lovrenca Danijela Wollwiza je eden od razmeroma redkih primerov, kjer emblem nedvomno posnema že obstoječi prototip brez opaznejših vsebinskih sprememb in obogatitev. Ovca na krilati krogli, ki predstavlja zemeljsko oblo, je prevzeta iz emblema, ki je v knjigi *Thesaurus Philo-Politicus* Daniela Meisnerja upodobljen nad veduto Franckenberga.[339] Celo geslo *Et sorte et fato* (*S srečo in usodo*) je identično. Člansko ime *Der Unwankelbare* (*Neomahljivi*) skupaj z geslom govori o Wollwizovi potrpežljivosti in neomahljivosti v vsem, kar nam dodeli usoda.

Ovca, ki ima sicer bogato simboliko, v tem kontekstu predstavlja potrpežljivost in vdano sprejemanje usode.[340] Tak pomen je trdno zakoreninjen že v kulturi klasične antike, o njem pa pričajo različni viri – eden najbolj ilustrativnih primerov je Ezopova basen o ovci in vrani. Basen pripoveduje, kako je vrana sedla ovci na hrbet in jo trpinčila, ovca pa je to potrpežljivo prenašala. Ko je po dolgem času vrani vendarle rekla, da pes zagotovo ne bi tako mirno prenašal njenega nadlegovanja, ji je vrana zabrusila, da si je prav zato izbrala ovco (Perry, 553). Enaki simbolni pomeni so dobro dokumentirani tudi v judovsko-krščanski tradiciji. Krščanski pisci se pri ovci kot simbolu potrpežljivosti in ponižnosti največkrat sklicujejo na preroka Izaijo, ki Kristusa primerja z jagnjetom in ovco: »*Bil je mučen, a se je uklonil/ in ni odprl ust,/ kakor jagnje, ki ga peljejo v zakol,/ in kakor ovca, ki umolkne pred/*



Emblem z ovco na operuteni krogli, Daniel Meisner, Thesaurus philo-politicus, Frankfurt na Majni 1626, fol. 171r.

339 Naslov Meisnerjevega dela v latinščini in nemščini se glasi: *Thesaurus philo-politicus, hoc est, Emblemata sive moralia politica… Politisches Schatzkästlein, das ist, Ausserlesene schöne Emblemata vnd Moralia…* Gre za zbirko bakrorezov z emblemi, postavljenimi pred vedute evropskih (pretežno nemških) mest. Daniel Meisner je avtor verzov, pri izdelavi ilustracij pa je sodelovalo več mojstrov, pri čemer naj bi del bakrorezov izdelal založnik Eberhard Kieser. Prva izdaja (1623, Frankfurt na Majni) je imela 52 listov, skupaj z novimi serijami bakrorezov pa je v letih 1623–1632 delo naraslo na 830 listov.

340 V katalogu (Kastelic, 2001, str. 186) je žival zmotno opredeljena kot jagnje. Iz fiziognomije glave, oblike telesa, predvsem pa košatega repa, kakršnega imajo samo odrasle ovce, je razvidno, da ne gre za jagnje. Pravilna identifikacija živali je ključna za razumevanje emblema, ki ga avtor kataloga ne poskuša razložiti.



Vpisna stran Lovrenca Danijela pl. Wollwiza, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

tistimi, ki jo strižejo,/ in ne odpre svojih ust« (Iz 53,7). V renesančni in baročni emblematiki (kot tudi sicer v krščanski ikonografiji) ovce predstavljajo vernike, ki stopajo za svojim pastirjem, ali apostole, ki sledijo Kristusu. Vendar se prav znotraj emblematike razvije široka paleta simbolnih pomenov ovce – Picinelli navaja 15 emblemov z ovco, pri čemer je na prvo mesto postavljen emblem, v katerem predstavlja ponižnost (Pic., I, 5, embl. 576, str. 414).

Krilato kroglo v Wollwizovem emblemu lahko glede na geslo povežemo s Fortuno – poosebitvijo oziroma boginjo usode in slepe sreče, v umetnosti vse od antike velikokrat upodobljeno v liku mlade žene na krogli. V renesančni in baročni emblematiki se pogosto pojavlja različica z operuteno kroglo, kakršno vidimo v Wollwizovi emblemski sličici. Prav v okviru emblematike se krogla s krili kot simbol boginje usode pojavlja tudi samostojno, v novih kontekstih, ki izpostavljajo izbrani vidik ali specifično vsebino, povezano s Fortuno. Posebno lep primer so emblemi Gabriela Rollenhagna *In virtute et fortuna* ter *Victrix fortunae sapientia* (Roll. 1611, I, embl. 89 in 97) ter *Virtute duce comite Fortuna* (Roll. 1613, II, embl. 5). Kratek epigram Meisnerjevega emblema pravi, da je vse, kar nam prinese usoda, s potrpežljivostjo laže prenašati.[341] V *Theatrum memoriae* epigrami niso bili predvideni, zato se je moral Wollwiz zadovoljiti s tem, da si je iz knjige *Thesaurus Philo-Politicus* »izposodil« geslo. Toda sporočilu epigrama, iz katerega veje mešanica optimizma in stoične distance, se ni odpovedal: sežet je namreč v akademskem vzdevku *Neomahljivi*, s katerim naročnik izpostavi neomajnost v sprejemanju vsega, kar nam nameni usoda.

341 »*Quicquid fors adfert et inevitable fatum, Aequo (crede) animo si patiare, leve est*« (Meisner, 1624, str. 170).

3.17 Vpisna stran Franca Antona barona Wolkensperga (TM, fol. 229r)

Franc Anton Wolkensperg je za svoj emblem vzel priljubljen motiv orla, ki leti proti soncu. Osnovni pomen duhovnega preroda, zaupanja v Božjo milost in vere v odrešenje je podoben kot v že predstavljenem emblemu Janeza Jožefa Wallensperga (TM, fol. 119r). Vendar je osnovna vsebina emblema tokrat dopolnjena s posebno pomensko 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 višje resnice in bližine Boga, ki se ji človek približuje v upanju in strahospoštovanju.[342] Tudi naročnikovo člansko ime *Der Verfolgte* (*Zasledovani*) namiguje, da se želi umakniti pred »hrupom« tega sveta in zaživeti bolj mirno življenje. Ideja je likovno podkrepljena z ikonografskim elementom oblakov, ki zakrivajo vrh gore pred pogledom iz nižavja.[343]

Motiv orla v skalnem gnezdu ima dolgo ikonografsko tradicijo, saj že Gregor Veliki poduhovljenega človeka, ki se v iskanju Božje bližine umakne v samoto in višave duha, primerja z orlom, ki si gradi gnezdo visoko v skalah (*Moralia in Job*, 31, XLVII). Enako piše Psevdo-Avguštin, ki poduhovljenega človeka primerja z orlom v skalnem gnezdu (*Liber meditationum*, PL 40, col. 922).[344] Krščanski avtorji pri alegoričnih razlagah orla v visokem gnezdu za izhodišče najpogosteje jemljejo Jobove besede: »*Se orel na tvoje povelje vzdiguje visoko, da si napravi gnezdo v višavi?*« (Job 39,27). Varno gnezdo v vršacih simbolno predstavlja tudi krepost in zaupanje v Boga,



Vpisna stran Franca Antona barona Wolkensperga, detajl emblemske sličice.

ki človeka najbolje varuje pred sleherno nevarnostjo. Takšne razlage orla, ki se iz visokega gnezda v pečinah zazira v sonce, so v emblematiki znane že v 16. stoletju. Dva emblema najdemo tudi v *Mundus Symbolicus* (I, 4, embl. 123 in 124, str. 265) in dva v knjigi Wolfganga Helmharda von Hohberga – v delih torej, po katerih so člani Dizmove družbe najraje posegali pri iskanju navdiha za svoje vpisne strani. Pri Hohbergu ima emblem na listu 119r tudi podobno sličico orla, ki v skalnem gnezdu razpira peruti in gleda v sonce, vendar brez oblaka, ki obdaja goro in zakriva pogled z nižave, kar je izvirna komponenta Wolkenspergovega emblema.

Grahovarjeva emblemska sličica z orlom na gori, katere vrh pred pogledom z nižine zakrivajo oblaki, nazorno ilustrira sporočilo emblema: orel predstavlja barona, ki je odmaknjen od sveta in vso pozornost posveča soncu, v katerega upira pogled. Temu v prid govori tudi dejstvo, da je orel heraldična žival rodbine Wolkensperg. Interpretacijo emblema dodatno potrjuje v slikah izražena besedna igra: gora, zavita v oblake, je aluzija na naročnikov priimek Wolkensperg, v katerem prepoznamo besedi oblak in gora (nemško *die Wolke*, *der Berg*).[345]

342 Enako vsebino lahko v emblematiki ponazarja tudi žerjav, ki leti visoko nad oblaki, sličica pa je pospremljena z geslom *A strepitu procul*. Glej emblem 419 v *Mundus Symbolicus* (I, 5, str. 303).

343 Sporočilo je podkrepljeno še s heraldičnim motivom kozoroga na vrhu visoke skale, ki se dviga nad oblake, naslikanim v notranjem ščitku grba in v grbovni kroni barona Wolkensperga. Kozorog, ki se pred zasledovalci zateče na vrh gore, ni samo neposredna aluzija na izbrano akademsko ime (Zasledovani), ampak je v ikonografiji živali hkrati podoba dobrega kristjana, ki živi poduhovljeno življenje. Glej ikonografsko razlago emblema Leopolda Ludvika Hohenwarta (TM, fol. 298r).

344 Na *Liber meditationum* se v razlagi emblema z orlom sklicuje Picinelli (Pic., I, 4, embl. 123, str. 265). Knjiga, ki je veljala za Avguštinovo delo, je bila pod naslovom *Divi Aurelii Augustini Meditationum liber unus* prvič izdana v Benetkah leta 1535, sledile pa so številne izdaje tako v Benetkah kot drugod po Evropi. Znanstvena kritika je pozneje dokazala, da ne gre za spis Avguština iz Hipona.

345 Ob sporočilu Wolkenspergovega emblema je vredno dodati, da je umikanje pred obveznostmi vsakdanjika bolj »pobožna želja« ali pa zavestno oblikovanje podobe, ki naj bi se ohranila poznejšim rodovom. Naročnik je bil namreč zelo aktiven v družbi in uspešen tako pri pridobivanju materialnih dobrin kot napredovanju po družbeni lestvici, o čemer priča baronski naslov, ki mu ga je uspelo pridobiti.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Franca Antona barona Wolkensperga, 1724, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 229r.

3.18 Vpisna stran Mihaela Jožefa pl. Wallensperga (TM, fol. 234r)

Tudi emblemska sličica Mihaela Jožefa Wallensperga preigrava motiv orla, ki se dviguje k soncu. Tokrat mogočna ptica leti nad razburkanim morjem, na katerem je jadrnica, ki se ji je uspelo zasidrati in rešiti pred brodolomom. Varno zasidrana ladja je v evropski umetnosti tradicionalna podoba rešitve iz stiske. Sidro, simbol upanja, je jasno izrisano in postavljeno v prvi plan, tako da je njegov pomen posebej poudarjen. Motiv je v emblematiki zelo priljubljen: Picinelli v svojo enciklopedijo vključi več kot 100 emblemov z jadrnico (Pic., II, 20, embl. 49–151, str. 153–167) in še devet takih, v katerih ima glavno vlogo sidro (Pic., II, 20, embl. 1–9, str. 147–148). Tudi v ljubljanski spominski knjigi se motiv pojavi večkrat – glej embleme Jožefa Ksaverja Lichtenturna (TM, fol. 249r), Volfa Kajetana Kušlana (TM, fol. 277r), Franca Antona Schmithoffna (TM, fol. 329r) in Kajetana Baltazarja Pettenegga (TM, fol. 341r). Vsebino Wallenspergove sličice dopolnjujeta izbrano akademsko ime *Der Hoffende* (*Upajoči*) in deviza, vzeta iz *Svetega pisma*: *Ad te levavi oculos meos* (*Svoje oči vzdigujem k tebi*, Ps 123,1). Orla, ki se dviguje k soncu, je treba v tem primeru razumeti v povezavi z motivom preroda v Kristusu, o katerem govori že *Fiziolog* (I, 6) in ga ponavljajo pisci bestiarijev, pogost pa je tudi v biblijski eksegezi. Ob tem ne kaže prezreti širše ikonografije kralja ptic, ki lahko edini nemoteno leti proti soncu in gleda vanj.[346]

V emblemu Mihaela Jožefa Wallensperga je prispodoba z jadrnico neposredno povezana z naročnikom tudi v kontekstu heraldike: na barki vihra majcena zastava z grbom Wallenspergov, orel nad ladjo pa je grbovna žival družine. Izbor gesla aludira na motiv odrešitve, saj je to glavna tema izbranega psalma. Besede psalmista, *Svoje oči vzdigujem k tebi*, vzpostavljajo sporočilno vez med orlom, ki upira oči v sonce, in Wallenspergom. Orla lahko v kontekstu odrešitve in preroda v Kristusu primerjamo z emblemom v *Mundus Symbolicus*, ki ima identično geslo (I, 4, embl. 102, str. 263). Slednji sicer ne vključuje motiva barke na morju, vendar izrecno govori o zaupanju v Božjo milost, ki nas iz stiske vodi v odrešitev.



Vpisna stran Mihaela Jožefa pl. Wallensperga, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

346 Glej razlago emblema Janeza Jožefa Wallensperga (TM, fol. 119r).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Mihaela Jožefa pl. Wallensperga, 1726, Theatrum memoriae, TM, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 234r.

3.19 Vpisna stran Jurija Ludvika grofa Lichtenberga (TM, fol. 238r)

Motiv orla in sonca se v nekoliko spremenjeni različici ponovi v emblemu grofa Jurija Ludvika Lichtenberga: na visoki pečini sredi morja vidimo orla, ki je razširil peruti in bo vsak hip poletel proti soncu. Nekoliko višje, na levi, drug orel že leti v smeri sonca. Dejstvo, da sta na sliki upodobljena dva orla – eden v letu, drugi pa je še v gnezdu in razpira krila –, lahko razumemo v povezavi z motivom orla, ki spodbuja svoje mladiče k letenju. Pri tem nas ne sme zmotiti, 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.[347]

Stapljanje obeh motivov – pomladitev z gledanjem v sonce in učenje mladičev – je v emblemski tradiciji razmeroma pogosto. Vendar naročnikovo geslo tokrat govori o ideji preroda ter posebej poudarja razkorak med odličnostjo duha, ki nas vodi v večno življenje, in minljivostjo posvetnega bivanja, med vrednostjo večnega na eni in tistega, kar je umrljivo, 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*).[348] Podobno kot v emblemu barona Franca Antona Wolkensperga (TM, fol. 229r) je izhodišče v Picinellijevi knjigi, kjer šest emblemov izraža podobno vsebino (Pic., I, 4, embl. 123, 157, 172, 173, 177, 204, str. 265–275).

Orel, grbovna žival grofov Lichtenbergov, aludira na naročnika, motiv poti kreposti, ki je v evropski ikonografiji prisoten v najrazličnejših variantah, pa ima v tem primeru izraženo konotacijo, ki izvira iz klasične antike. Emblemska sličica, ki je sicer še ujeta v kartušo, se razpira in močno približa odprtemu emblemu. Dekorativni okvir ni zaprt, tako da v slikovno polje na levem spodnjem delu diskretno vstopata (in dopolnjujeta okvir) grofov grb ter mali Heraklej z gorjačo in levjo kožo. Ob Herakleju stoji žena s plameni na prsih, ki z desnico kaže na ognjene zublje, z levico pa mladega junaka opozarja na motiv orla. Čeprav figura ni označena z napisom, gre nedvomno za poosebitev kreposti: bodisi za vrlino v širšem pomenu (*virtus*) bodisi za najpomembnejšo med krščanskimi krepostmi, to je ljubezen (*caritas*), ki je v moralni alegoriki neredko predstavljena kot lepa žena s plameni na prsih. Glede na izbrano člansko ime *Der Grossmütige* (*Velikodušni*) ženska figura najverjetneje poosablja ljubezen oziroma dobrotljivost. Ob osnovni vsebini emblem torej vključuje motiv Herakleja na razpotju, ki izbira med življenjsko potjo kreposti ter lahkotnim življenjem in zasledovanjem minljivih vrednot. Antično temo, priljubljeno v krščanski alegoriki zgodnjega novega veka, smemo razumeti kot neposredno dopolnilo ikonografskega sporočila emblema tudi zato, ker se trak z geslom izjemoma vije na spodnjem robu sličice in se začenja tik nad Heraklejevo glavo.

347 V obdobju, ko mladi orli vzletijo, so že skoraj tako veliki kot njihovi starši.

348 Topos kreposti in razkoraka med duhovno odličnostjo, ki stremi k večnemu, ter minljivostjo posvetnega življenja najdemo v številnih literarnih delih tako krščanskih kot antičnih avtorjev. Glede na to, da je v Lichtenbergovem geslu, ki govori o pogledu z višave, uporabljena besedna zveza »*mortalia despicit arce*«, ki jo v enakem kontekstu najdemo v Klavdijanovih panegirikih, je možno, da je naročnika navdihnil rimski pesnik:
Ipsa quidem Virtus pretium sibi, solaque late
Fortunae secura nitet nec fascibus ullis
erigitur plausuve petit clarescere vulgi.
nil opis externae cupiens, nil indiga laudis,
divitiis animosa suis inmotaque cunctis
casibus ex alta mortalia despicit arce (Klavdijan, *Panegirik XVII*, 1–6).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Jurija Ludvika grofa Lichtenberga, 1727, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 238r.

3.20 Vpisna stran Sigmunda Jožefa pl. Coppinija (TM, fol. 244r)

V odprtem emblemu Sigmunda Jožefa Coppinija nam Grahovar pred oči postavi vojščaka v prepasani suknji, s sabljo ob boku in kučmo na glavi, kako se sredi odprte pokrajine bojuje z levom. Dolgo sulico bo zveri pravkar zaril v gobec, hkrati pa z desno nogo tepta baziliska.[349] Za njim je na monumentalnem, bogato okrašenem podstavku grb, ki ga krona bazilisk – Coppinijeva heraldična žival. Nad grbom *putto* v igračasti bojni opravi drži trak z akademikovim geslom: *Super aspidem et basiliscum ambulabis* (*Stopal boš čez gada in baziliska*). Gre za dobro znani verz 91. psalma, ki se nadaljuje z besedami: »*et conculabis leonem et dragonem*« (*in poteptal boš leva in zmaja*, Ps 91,13). Na desni strani miniature, postavljena v drugi plan, gad in zmaj bežita s prizorišča, medtem ko na levi v ozadju vidimo naročnikov dvorec Lisičje pri Škofljici. V zraku lebdita postovki, ki ju lahko prepoznamo po značilni drži telesa in široko razprtih repnih peresih.

Sporočilo emblema je zaradi dobro premišljene vsebinske povezanosti likovnih prvin in besedila mogoče razbrati brez težav. Geslo in prisotnost štirih živali, ki jih omenja psalm, kažeta, da se junak v vojaški suknji simbolno povezuje z motivom Kristusa, ki zmaguje nad zlom. V emblemu je ideja zmagoslavnega Kristusa hkrati že preobražena v ikonografsko povezan motiv krščanskega viteza (*miles christianus*) in nobenega dvoma ni, da junak predstavlja samega Coppinija: za njim je naslikan družinski grb, pa tudi člansko ime *Der Unerschrockene* (*Neustrašni*) se smiselno povezuje z likom hrabrega častnika. Dodatna potrditev, da vojak res predstavlja naročnika, je emblem srca, ki krasi njegovo kučmo, uniformo in vojaško torbo. Grahovar v svoji miniaturi sporoča, da se Coppini kot član Dizmove družbe in branitelj njenih načel zmagovito spopada z vsakršnim zlom. Bojeviti značaj poudari s tem, da celo *putto* z napisnim trakom nosi čelado in ščit, na katerem je izpisano akademikovo člansko ime.

Postovka, ki spada v družino sokolov, ima v evropski ikonografiji razmeroma skromno razvito simboliko, zato je njena izpostavljenost na Coppinijevi vpisni strani še posebej zanimiva. Simbolizira plemenitost, zvestobo in viteštvo, v kontekstu Coppinijevega emblema pa se povezuje z idejo popolnega viteza. Čeprav je simbolika viteštva imanentna vsem vrstam sokolov, postovka izstopa zaradi posebej poudarjenega motiva boja dobrega proti zlu in zaščite šibkejših pred premočnim sovražnikom. Postovka naj bi skladno s srednjeveškim prepričanjem pobijala kače in krastače, ki so v krščanski ikonografiji tradicionalni simbol pregrehe, nečistosti in zla.[350] Ob tem je za ikonografijo postovke ključno Plinijevo zapažanje, da postovka varuje golobe pred različnimi ujedami (*Naravoslovje*, X, 37). To priča o njeni drznosti in pogumu: čeprav spada med najmanjše sokole, se brez strahu postavi po robu večjim vrstam sokolov in drugim plenilcem ter ščiti golobe pred napadi.[351] Zaradi tega se je postovka v srednjem veku povezala s podobo plemenitega krščanskega viteza, ki brani šibke pred nasilniki in dobre kristjane pred hudičem, lahko pa simbolično predstavlja celo samega Kristusa kot zaščitnika in rešitelja.

Nezanemarljiv za razumevanje simbolnega pomena postovke je tudi vpliv Ajlijana, ki izpostavlja njeno zvestobo v ljubezni: par postovk si ostane zvest do smrti (*O lastnostih živali*, II, 43). Zvesta ljubezen, ki je sama po sebi ena od najbolj opevanih viteških kreposti, ima pogosto izpostavljeno izrazito duhovno noto in se vklaplja v ikonografski motiv *miles christianus*. Zvestoba sokola je v srednjeveški ikonografiji eden najbolj izpostavljenih motivov, v kontekstu viteštva in dvorne ljubezni pa velja spomniti, da so postovko kot najmanjšega in posebej učljivega lovskega sokola uporabljale predvsem dame in plemiška mladina, ki se je šele učila sokolarjenja.

349 Kastelic v katalogu baziliska napačno označi za zmaja (2001, str. 195), medtem ko Cevc pravilno ugotavlja, da gre za mitskega kralja vseh kač (2001, str. 75).

350 Postovke najpogosteje lovijo poljske miši in druge male glodalce, pa tudi manjše kuščarje, žabe in slepce. Večina evropskih kač je prevelika, da bi jih postovke lahko uplenile. Je pa tovrstno prepričanje zanimivo z vidika oblikovanja simbolnih pomenov. Ena od ilustracij v Aldrovandijevi knjigi o pticah (*Ornithologiae, hoc est de avibus historiae libri XII.*, 1599, str. 360) celo kaže postovko, ki v krempljih drži majhno kačo ali slepca.

351 Sokol, ki ima v evropski kulturi izrazito pozitivne simbolne pomene, v motivu lova na golobe izjemoma predstavlja zlo ali samega hudiča. Tak pomen izhaja iz *Fiziologa* (I, 35b) in je vseprisoten v srednjeveških bestiarijih. Postovka, nasprotno, nima negativnih simbolnih vsebin. Golobov, ki simbolizirajo dobre kristjane, nikoli ne napada, ampak jih celo brani pred sokoli. Antične in srednjeveške zapise o postovki povzemata tudi Gesner (*Historiae animalium, Lib. III., De avium natura*, 1555, str. 53–55) in Aldrovandi (*Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII.*, 1599, str. 356–362).

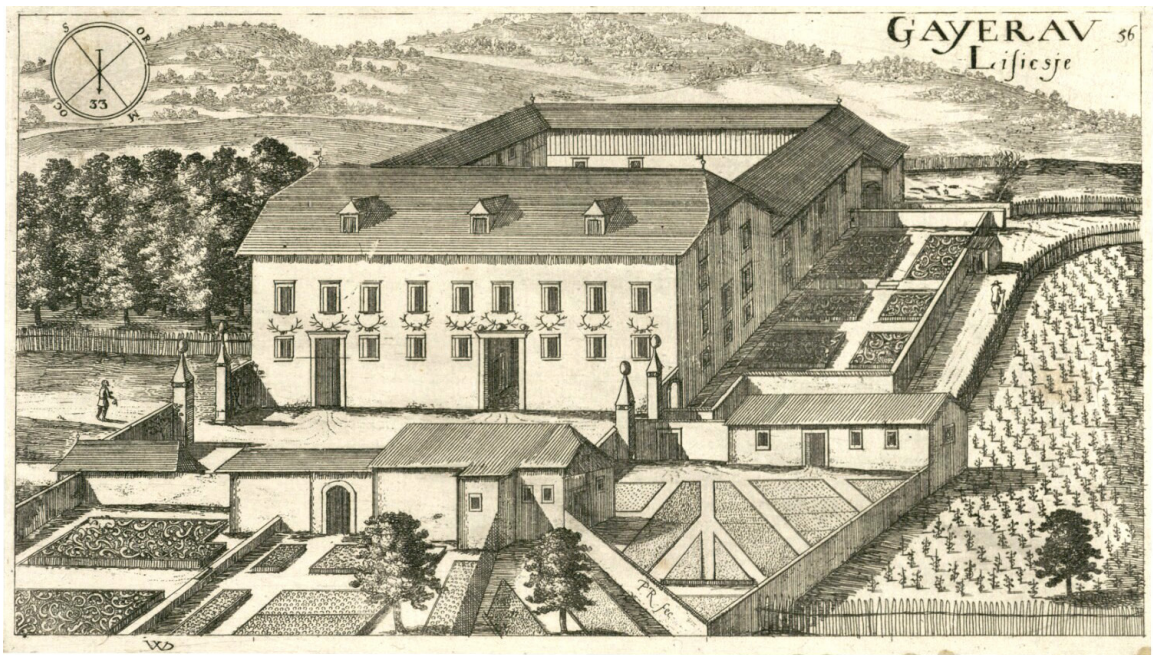


Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Sigmunda Jožefa pl. Coppinija, 1729, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 244r.



Vpisna stran Sigmunda Jožefa pl. Coppinija, detajl dvorca Lisičje.

Na vpisni strani Sigmunda Jožefa Coppinija je z vidika ikonografije živali posebej zanimivo, da ima bazilisk, ki se na miniaturi pojavi večkrat, različne, celo diametralno nasprotne pomene. V vlogi sovraga, ki ga je srčni častnik dobesedno poteptal, simbolizira zlo, kot Coppinijeva heraldična žival, ki zapolnjuje dve polji grbovnega ščita in čepi na vrhu grbovnega okrasja, pa predstavlja pogum in neustrašnost. Čeprav je ikonografija baziliska v evropski tradiciji (zlasti v krščanstvu) izrazito negativna, ima mitski križanec med kačo in petelinom v heraldiki prevladujočo pozitivno simboliko. Spomnimo, da ne nastopa samo v grbih srednjeveških plemičev, ki so se postavljali s svojo neustrašnostjo, ampak so ga za svojega zaščitnika sprejela tudi nekatera mesta, med katerimi je najbolj znan Basel. Celostranski emblem Sigmunda Jožefa Coppinija je tako v ikonografskem kot likovnem pogledu izvirna stvaritev, ki nima zgleda v starejših emblemskih knjigah, hkrati pa prvi primer zrele oblike odprtega emblema v *Dizmovi kroniki*.



Dvorec Lisičje, Janez Vajkard Valvasor, Slava vojvodine Kranjske, XI, Nürnberg 1689, str. 173.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Janeza Antona Vermattija pl. Vermersfelda, 1729, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 246r.

3.21 Vpisna stran Janeza Antona Vermattija pl. Vermersfelda (TM, fol. 246r)

Pictura emblema, ki si ga je izbral Janez Anton Vermatti, kaže krajinski izsek z reko, drevesi na bregu in visokimi hribi v daljavi. V ospredju je upodobljen velik bel labod, ki s perutmi silovito seka po gladini reke. Dolg vrat je usločen naprej, kakor da bo ptica ravnokar potopila glavo v vodo. Grahovarju je uspelo izjemno prepričljivo upodobiti laboda pri umivanju: te elegantne ptice z močnim in hitrim udarjanjem peruti brizgajo vodo vse naokrog in si ustvarijo pravo prho, ob tem pa se s sprednjim delom telesa izmenično dvigujejo visoko v zrak in se sunkovito potapljajo v vodo. Podoba prhutajočega laboda, ki se umiva v bistri vodi, se vsebinsko povezuje z Vermattijevim geslom *Vel minimae impatiens labis* (*Ne da bi trpel najmanjši madež*) in njegovim članskim imenom *Der Unbemakelte* (*Neomadeževani*).

Labod v evropski ikonografiji zaradi snežno belega perja nastopa v prvi vrsti kot podoba čistosti in neomadeževanosti. Hkrati je v vlogi Apolonove svete ptice vse od antike simbol glasbe, petja in poezije. Zaradi sijoče beline se labod že v grški mitologiji povezuje z idejo svetlobe, pa tudi fizične in duhovne lepote, pri čemer gre v največji meri za prenos lastnosti, pripisanih Apolonu kot božanstvu luči, lepote in duhovne odličnosti. Prepričanje, da je labod izvrsten pevec, izvira predvsem iz motiva labodjega speva: stari Grki in Rimljani so verjeli, da ta ptica poje najlepše takrat, ko začuti, da se ji bliža smrt.[352] Za razvoj motiva in njegovo alegorično interpretacijo je ključen Platonov zapis v *Fedonu*, kjer pravi, da labod, ko se mu bliža smrt, poje najlepše zato, ker je vesel, da odhaja k stvarniku, ki mu zvesto služi (*Fedon*, 84–85). Platonova prispodoba govori o duši modreca, ki se ne boji smrti, ampak se kot labod veseli vrnitve v onstranstvo. Besede velikega filozofa so z veseljem sprejeli krščanski pisci, ki so belino labodovega perja in motiv labodjega speva tesno povezali v krščanskem duhu: labod je simbol čiste, neomadeževane duše, ki se srečna vrača k Bogu. V srednjem veku se takšna razlaga (z variacijami na temo) ponavlja v različnih besedilih: v bestiarijih, pridigah, enciklopedičnih zapisih, poeziji in alegoričnih romanih. Pomembno je vplivala tudi na pojavljanje laboda v heraldiki, v kateri je zlasti v poznem srednjem veku vse pogostejši.[353]

V renesansi in baroku ostaja labod s svojo simboliko zelo priljubljen, o čemer priča tudi njegova zastopanost v emblemih. V knjigi emblemov *Symbolographia sive de Arte Symbolica* Jacoba Boscha je predstavljenih pet emblemov z labodom, ki preigravajo motiv čistosti in neomadeževanosti,[354] v Picinellijevem *Mundus Symbolicus* pa kar sedem.[355] Združevanje obeh ključnih simbolnih vsebin – čistosti in petja – je najneposredneje izraženo v emblemu z geslom *Candidus et canorus* (*Čist in pojoč*), ki ga najdemo tako pri Jacobu Boschu (III, embl. 691) kot pri Picinelliju (Pic., I, 4, embl. 333, str. 293). Vermattijevemu je najbližji emblem z labodom v *Mundus Symbolicus* (I, 4, embl. 321, str. 291), kjer se labod enako kot na miniaturi v *Dizmovi kroniki* kopa v reki. Deviza *Ut purior fiam* (*Da bi bil še čistejši*) izraža podobno misel, le da je opremljena z dodano razlago, ki izpostavlja čistost duše, plemenitost duha in predanost Bogu.

V ikonografskem pogledu emblem Janeza Antona Vermattija torej ne prinaša nič bistveno novega, je pa lep primer domišljene strukture, v kateri se *pictura* harmonično zlije z geslom in članskim imenom. Ker je labod obenem grofova heraldična žival in se kar dvakrat pojavi na grbovnem ščitu pod emblemsko sličico, je povezava med labodom v emblemski kartuši in naročnikom miniature nesporna. Poseben mik emblema je Grahovarjev mojstrski prikaz laboda, ki močno udarja s krili, s čimer se opazno razlikuje od upodobitev v starejših emblemih, kjer vidimo mirno plavajočega ptiča. Razlog za takšno likovno rešitev je na dlani: Vermattijev heraldični labod ima namreč široko razprte peruti. Vendar je slikar hieratično strogost grbovne živali virtuozno preobrazil v prepričljivo sliko laboda, ki se umiva s tolikšno vnemo, da je pravo utelešenje naročnikovega gesla *Vel minimae impatiens labis*.

352 O labodu, ki s pesmijo časti svojega gospodarja Apolona, beremo že v *Homerskih himnah* (XXI, Apolonu). Himna anonimnega avtorja je verjetno nastala v 6. stoletju pr. n. š. Motiv labodjega speva omenjajo tako antični naravoslovci kot literati, na primer Aristotel (*Nauk o živalih*, IX, 12), Ezop v basni *Labod in gos* (Perry, 339), Ovidij (*Metamorfoze*, XIV, 430), Plinij (*Naravoslovje,* X, 63), Ajlijan (*O lastnostih živali*, II, 32) in drugi.

353 Glej: Hablot, 2001, str. 51–64; Pastoureau, 2008, str. 221–244.

354 Glej: Bosch, *Symbolographia sive De arte symbolica*, 1702, emblemi: I, 260; III, 122; III, 284; III, 673; III 691. Tovrstna simbolika laboda je trdno zakoreninjena tudi v novoveškem naravoslovju. Glej: Belon, *De la nature des oyseaux*, *Lib. III*, 1555, str. 151–152; Gesner, *Historiae Animalium, Lib. III. qui est* de *avium natura*, 1554, str. 357–366; Aldrovandi, *Ornithologiae Tomus Alter*, liber XIX., 1610, str. 13–19.

355 Pic., I, 4, embl. 317, 320, 321, 324, 325, 333, 339, str. 291–294.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Andreja Evzebija barona Gallenfelsa, 1732, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 255r.

3.22 Vpisna stran Andreja Evzebija barona Gallenfelsa (TM, fol. 255r)

Emblem Andreja Evzebija Gallenfelsa ima v sličici motiv čebelnjaka, pred katerim rojijo čebele, ki vzletajo na pašo in se s cvetnim prahom vračajo v panj. Panj ima tradicionalno obliko pletenega slamnatega koša z odprtino za čebele pri dnu oboda, postavljen pa je na nizko leseno mizico sredi razcvetenega travnika z idilično krajino v ozadju. Motiv čebeljega panja z rojem čebel je v emblematiki zelo pogost in ga najdemo že pri Alciatiju (Alc. 1550, str. 161),[356] čebela pa je ena od živali, ki je bila piscem emblemskih knjig močno pri srcu. Picinelli predstavi kar 86 emblemov s čebelami (Pic., I, 8, embl. 1–86, str. 497–508), ki govorijo o pridnosti, delavnosti, skrbnosti, složnosti, dobri organizaciji čebelje družine ter delu v skupno dobro, pa tudi o modrem vladanju, preudarnosti, vladarski skrbi za podložnike na eni in zvestobi izbranemu vladarju na drugi strani.

Naštete vsebine so s čebelami povezovali že Aristotel, Plinij in Ajlijan, pa tudi véliki rimski pesniki kot Vergilij in Ovidij.[357] Številni simbolni pomeni, ki jih je izoblikovala antika, so preniknili v srednji vek in privzeli nove alegorične razlage v okviru krščanskega razumevanja sveta. Tako so, naslanjajoč se na Plinija, ki urejenost čebelje družine v panju primerja z ustrojem republike (*Naravoslovje*, XI, 4–23), pri čebelah najraje poudarjali hierarhično ureditev in idejo služenja. Čebelji panj je številnim krščanskim piscem zgled za idealno ureditev občestva vernikov, kjer ima vsak član natančno določeno mesto in vlogo. Najceloviteje je ta predstava razdelana v knjigi *Bonum universale de apibus* Tomaža iz Cantimpréja (ok. 1262),[358] v kateri avtor urejenost čebelje družine primerja s samostansko skupnostjo, enega najlepših zapisov o življenju čebel, ki so lahko za zgled dobrim kristjanom, pa je zapustil Bartolomej Anglež v enciklopedičnem delu *O lastnostih stvari* (*De proprietatibus rerum*, XII, 4). Ob vseh pozitivnih pomenih, ki jih ima čebela v srednjeveški ikonografiji, velja omeniti še posebej prestižno vsebino: zaradi sposobnosti grajenja satovja z geometrijsko popolnostjo in izdelovanja medu se čebela simbolno povezuje celo s stvariteljskim delom Boga Očeta. *Fiziolog*, ki se sklicuje na Ezekijela (Ezk 3,3), pravi, da je čebela drobna žival, ki dela velikanske stvari. Njene stvaritve so tako trdne, da so nepredirne, hkrati pa čebela daje med, najslajšo stvar na svetu. K temu avtor dodaja razlago: enako velja za Božja dela na višavah, ki so občudovanja vredna in nepredirna za smrtnike ter slajša od medu in vsega, kar je bilo ustvarjeno (Fiz. II, 53).[359]

V Gallenfelsovem emblemu je z geslom *Concordia ditat* (*Složnost bogati*) izpostavljen motiv složnosti in dela v skupno dobro, kar rodi obilne sadove, nas povezuje in bogati. Napisni trak, na katerem bi moralo biti baronovo člansko ime, je ostal prazen, tako da njegovega akademskega vzdevka ne poznamo. Emblemsko sporočilo je kljub temu jasno, toliko bolj, ker je panj z rojem čebel tradicionalni motiv, obenem pa natančno obrazložen tudi v okviru Akademije Operozov, ki so si ga izbrali za simbol. V knjižici *Apes Academicae Operosorum Labacensium* (1701), v kateri je predstavljena nova akademija s pravili, načeli in smotrom delovanja, se člani primerjajo s čebelami in v tem duhu opišejo svoje poslanstvo. Naslovno stran (fol. 3r) krasi bakrorez, ki kaže podoben motiv, kot ga vidimo v emblemski sličici barona Gallenfelsa, le da je v ozadju pogled na Ljubljano z gradom, kartuša pa je oblikovana kot

356 Prvič se pojavi v francoski in španski izdaji (1549) ter leto pozneje še v latinski izdaji, ki so izšle v Lyonu pri istem založniku (Macé Bonhomme za Guillauma Rouilléja). Francoska izdaja za razliko od španske in latinske nima ilustracije (*Emblemes*, emblem z geslom *La clemence du prince*, str. 180). Tako v francoski kot latinski izdaji (*Emblematum liber*, emblem z geslom *Principis clementia*, str. 161) Alciati v emblemu zmotno govori o osah. V španski izdaji (*Los Emblemas*, emblem z geslom *La clemencia d'el Principe*, str. 224) zapis govori o čebelah. Sodobnega bralca morda preseneti, da Alciati piše o čebeljem kralju namesto o kraljici matici. Ne gre za pomoto – Alciati zgolj sledi antičnim in srednjeveškim piscem, ki so verjeli, da imajo čebele kralja in ne kraljice matice (Schöne in Henkel, 1996, coll. 918). Prepričanje o čebeljem kralju je živelo še v 17. stoletju, dokler ni nizozemski biolog in raziskovalec žuželk Jan Swammerdam (1637–1680) odkril, da je »čebelji kralj« v resnici kraljica.

357 Za simboliko čebele in medu v grško-rimski kulturi glej: Ransome, 2004, str. 55–139.

358 Za vpliv na baročno emblematiko je pomembno, da je bilo delo večkrat izdano v tiskani obliki in prevedeno tudi v francoščino (*Le bien universel ou les abeilles mystiques du celebre docteur Thomas de Cantimpré*, Bruselj 1650).

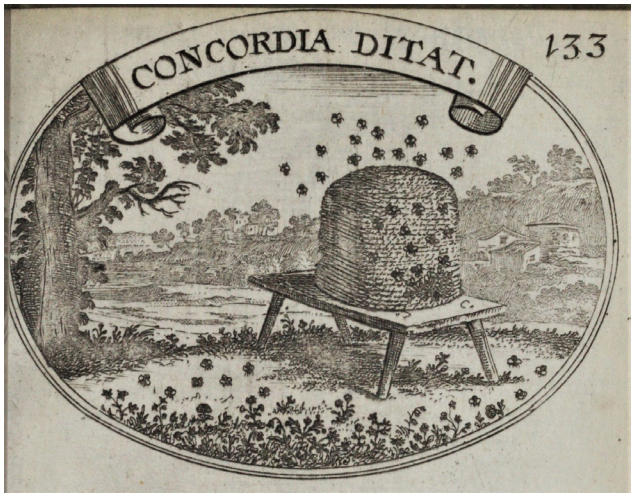
359 Zucker, 2005, str. 270–271. Za razumevanje zapisa v *Fiziologu* sta relevantna tudi navedka v Sirahovi knjigi (Sir 11,3–4) in 18. psalmu (Ps 18,11), prav tako pa poglavje, ki ga čebelam posveča Plinij. Biblijski kontekst dodatno potrjuje alegorični vidik navedka v *Fiziologu*, ki je poudarjen tudi z besedno igro: pridevnik neprediren (lat. *impenetrabilis*) lahko v filozofskih in teoloških spisih pomeni tudi nedoumljiv (tj. neprediren za človeški um).



Vpisna stran Andreja Evzebija barona Gallenfelsa, detajl emblemske sličice z geslom.

grbovni ščit, ki ga drži heraldični kranjski orel. Sliko dopolnjuje geslo akademije *Nobis atque alyis* (*Nam in drugim*). Bakrorez je delo Andreja Trosta, avtorja številnih emblemskih sličic v spominski knjigi kranjskih akademikov. Trost je vrezal tudi osebne embleme članov, v katerih se kot stalnica pojavlja motiv čebel in/ali čebeljega panja. Baron Jurij Andrej Gallenfels, stari stric Andreja Evzebija Gallenfelsa, je bil član Akademije Operozov, kar je verjetno vplivalo na izbor motiva.

Vendar emblem Andreja Evzebija ni povzet po katerem od emblemov v *Apes academicae*, temveč neposreden zgled zanj najdemo v *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids* (Hohb., fol. 133r). Grahovar je slikarsko izpopolnil Eimmartov bakrorez v Hohbergovi knjigi, geslo pa je prevzeto brez sprememb – *Concordia ditat*. Z vidika celovitega razumevanja Gallenfelsovega emblema je razlaga, ki jo ponuja Hohbergov epigram, zelo zanimiva: v tradicionalnem alegoričnem sporočilu o složnem delu čebel, v katerem sladek med predstavlja obilne sadove sloge med ljudmi, sta namreč izrazito poudarjeni intelektualna nota dela in moč prijateljstva.[360] Hkrati avtor v dodatni razlagi motiv poveže z vsebino psalma, ki govori o blagoslovu bratske sloge (Ps 133,1–2), s čimer prispodoba dobi svetopisemski kontekst in s tem polno legitimnost tako na ravni posvetnega delovanja kot



Emblem s čebelnjakom, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 133r.

prizadevanja za zveličanje duše. Hohbergu je uspelo v nekaj verzih zaokrožiti misel, ki izraža eno temeljnih načel Dizmove družbe, zato ni čudno, da je Andrej Evzebij Gallenfels brez zadržkov prevzel motiv iz knjige, ki je navdihnila kar nekaj Zedinjenih akademikov.[361]

360 »*Floribus en pascuntur apes, concordia gentis*
utilibus studiis dulcia mella parat:
Talis amicitiae effectus, benedictio coeli
terrenos fructus perpetuosque parit« (Hohb., fol. 133r).

361 Poleg Gallenfelsa so embleme iz Hohbergove knjige povzeli še: Anton Franc Jožef Possareli (TM, fol. 257r), Franc Anton Moscon (TM, fol. 272r), Volf Kajetan Kušlan (TM, fol. 277r), Mark Ferdinand Lichtenberg (TM, fol. 287r), Karel Jožef Valvasor (TM, fol. 294r), Karel Jožef Flödnig (TM, fol. 296r), Karel Ignac Jurič (TM, fol. 316r), Anton Tadej Janez Nepomuk Taufferer (TM, fol. 327r), Franc Anton Schmittoffen (TM, fol. 329r), Ferdinand Apfaltrer (TM, fol. 337r) in Janez Tomaž Garzarolli (TM, fol. 355r). V nekaterih primerih so emblemi v Hohbergovi knjigi služili kot navdih za emblemsko sličico, naročnik pa je izbral drugačno geslo: Anton Jožef Auersperg (TM, fol. 259r), Lovrenc Krištof Flachenfeld (TM, fol. 265r) in Kajetan Baltazar Pettenegg (TM, fol. 341r). Redkeje je prevzet zgolj posamezen element emblema, ki je na vpisni strani naročnika umeščen v nov vsebinski in likovni kontekst, kot pri Kajetanu Avguštinu Wildensteinu (TM, fol. 285), Nikolaju Rudolfu Raabu (TM, fol. 300r) in Mariji Ignacu Engelshausu (TM, fol. 375).

3.23 Vpisna stran Antona Gotharda barona Erberga (TM, fol. 261r)

Anton Gothard Erberg se je odločil za odprti emblem, katerega ikonografija govori o Božji previdnosti in modrosti, ki vladata svetu, pa tudi o modrosti človeka, da zna sprejeti svojo usodo, jo razumeti in se učiti iz vsega, kar mu prinese dobrega in slabega.[362] Miniatura je vsebinsko in kompozicijsko sestavljena iz štirih predelkov. V zgornjem delu, ki je ključen za razumevanje sporočila, sedi na oblakih poosebitev Božje previdnosti z značilnimi atributi: Božjim očesom, žezlom, krono in zemeljsko oblo. V skladu z baročno tradicijo je Grahovar Božje oko postavil na konico zlatega žezla in tako združil oba bistvena atributa. Ob Božji previdnosti je žerjav, ki stoji na eni nogi, v drugi pa drži kamen. Kot uveljavljen simbol previdnosti in preudarnosti žerjav smiselno dopolnjuje pomen poosebitve. Na nasprotni strani je *putto* z napisnim trakom v rokah: *In adversis constantia, in prosperis temperantia* (*V nesreči stanovitnost, v sreči zmernost).* V zavihku traku, ki sega navzdol, v del iluminacije s krajinskim izrezom, je izbranemu geslu dodano članske ime: *Der gleich Sinnende* (*Enako misleči*).

V pokrajini, naslikani v drugem segmentu miniature, sedi mož s knjigami. Z majhnim okroglim ščitom se poskuša obvarovati pred strelami, ki letijo z leve strani neba. Hkrati z desnico kaže na ženo, ki lebdi v zraku na desni strani in stresa nanj darove iz roga obilja. Prizor ilustrira izbrano geslo in idejo mirnega soočanja z vsem, kar nam nameni Božja previdnost. Mož, ki je, kot kaže kopica knjig, učen in moder, se zna spopasti z nesrečo (strele), darove sreče in blagostanja, ki ju pooseblja žena z rogom, pa sprejema umerjeno. Levo od narativnega prizora je krilati genij z dvema grboma, povsem na dnu strani pa kartuša s podatki o naročniku.

Družinski grb in baronska kronica govorita o plemiškem naslovu Antona Gotharda Erberga, medtem ko mitra nad heraldičnim ščitkom novomeškega kapiteljskega prošta kaže na njegov visok položaj v cerkvi.[363] Na desni strani miniature je v prvem planu upodobljena Atena oziroma Minerva, boginja modrosti in preudarnosti, s čimer je sporočilo emblema zaokroženo v celoto, ki vključuje tudi antično ikonografijo. Zelo verjetno je želel naročnik z izborom boginje razgledanim bralcem sporočiti, da o Božji previdnosti razmišlja tudi v antičnem kontekstu. *Divina providentia* je latinska soznačnica grškega pojma *pronóia*, ki je hkrati eden najpogostejših stalnih pridevkov Atene (gr. *Athena Prónoia*). Zavetnica modrecev je slovela kot jasnovidna in premišljena, »naprej misleča«[364] boginja, zato ni naključje, da ji je v Erbergovi miniaturi dodeljeno tako pomembno mesto.



Vpisna stran Antona Gotharda barona Erberga, detajl modreca s knjigami in boginje Atene.

362 Koncept Božje previdnosti je zelo kompleksen in znotraj krščanskih cerkva ni povsem enoten. Skupni imenovalec je ideja aktivnega Božjega odnosa do stvarstva. Božja previdnost je izraz dejavne Božje skrbi za red, pravičnost ter osmišljenost sveta (in človeškega življenja), njeno vodilo pa je ljubezen. Krščansko razumevanje Božje previdnosti so v osnovi definirali že cerkveni očetje (predvsem sv. Avguštin), pri čemer so deloma povzeli platonski in stoiški koncept božanske sprevidevnosti (*pronóia*), za katerega je bistveno, da zanika nauk o slepi usodi, popolni naključnosti, ki naj bi po prepričanju nekaterih grških filozofov (zlasti epikurejcev) vladala vesolju. V klasični Grčiji označuje tudi višji, božanski oziroma kozmični red, urejenost in naravni tok stvari. Latinsko poimenovanje *divina providentia* je neologizem, ki ga je skoval Cicero. Od njega so ga prevzeli mlajši rimski pisci in cerkveni očetje. Za sežet pregled koncepta Božje previdnosti glej: Köhler, 2001, vol. 11, str. 1206–1218. Posebej za prispevek Avguština in Tomaža Akvinskega za razvoj koncepta: Horton, 1992.

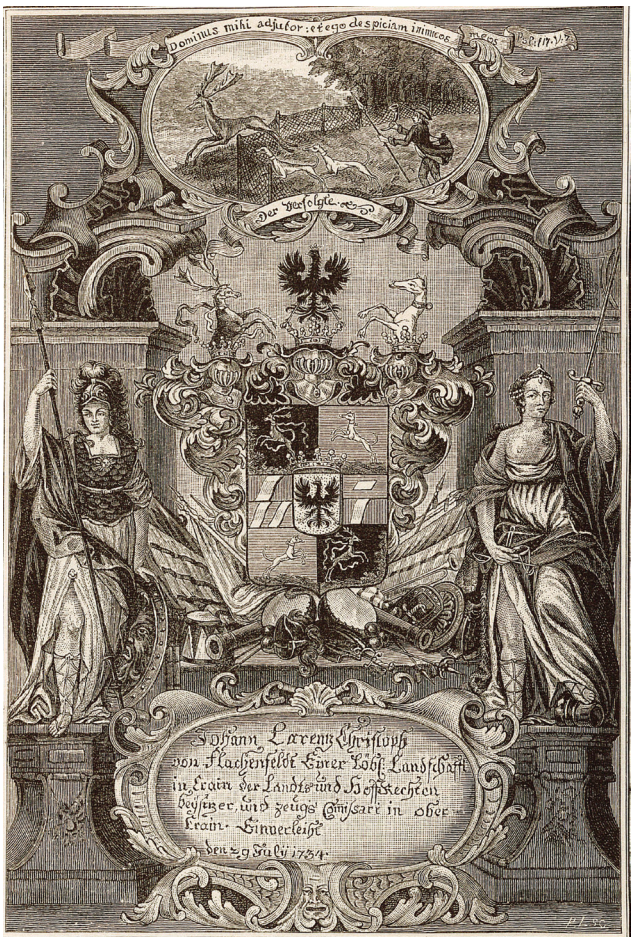
363 Kot sporoča napis v levem spodnjem vogalu miniature, je bil baron Anton Gothard Erberg ljubljanski stolni kanonik, infulirani prošt kapiteljske cerkve v Novem mestu, arhidiakon za Dolenjsko in Slovensko marko ter s tem upravičen do nošenja mitre. Heraldični ščitek z zlatim konjem so po novomeškem proštu Juriju Slatkonji (1456–1522) prevzeli vsi poznejši novomeški prošti.

364 Beseda *prónoia* etimološko izvira iz glagola *pronoéō* (predvideti, vnaprej videti/misliti, ravnati premišljeno).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Antona Gotharda barona Erberga, 1734, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 261r.

3.24 Vpisna stran Lovrenca Krištofa barona Flachenfelda (TM, fol. 265r)[365]



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Lovrenca Krištofa barona Flachenfelda, 1734, objavljeno v: Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien 1886–1902, Bd. »Kärnten und Krain«, 1891, str. 473.



Neznani mojster, Risba vpisne strani Lovrenca Krištofa barona Flachenfelda, lavirana perorisba in gvaš, 1891, Narodna knjižnica, Dunaj, inv. št. 12957460 (predloga za knjižno objavo).

Flachenfeldova emblemska sličica kaže lovca, ki z elegantnima belima hrtoma preganja jelena. Živali z mogočnim rogovjem, ki je zašla v ograjo, se preganjalcev ni treba bati: zlahka preskoči mrežasto ograjo in lovcu bo vsak čas ušla izpred oči. Slikar nas takoj na začetku opozori, da lov na jelena ni stvarni prizor iz sodobne plemiške kulture, ampak podoba, v kateri moramo iskati globlji pomen: lovec, oblečen v sočasno nošo, namreč namesto puške v roki drži veliko sulico. Ne gre za nepremišljeni anahronizem (sredi 18. stoletja so v Evropi za lov na veliko divjad uporabljali puške), temveč za ikonografski ključ, ki opozarja na večplastnost upodobitve. To potrjuje tudi način, kako je za tisti čas staroveško orožje naslikano: gre za veliko dekorativno sulico, kakršnih pri lovu na jelene niso uporabljali niti v obdobju, preden je strelno orožje izrinilo kopja, loke in samostrele. Alegorični značaj sličice hkrati povsem nedvoumno izpričujeta naročnikovo geslo *Dominus*

365 Gre za izgubljeni list, ki ga poznamo samo po reprodukciji v *Die österreichisch*-ungarische *Monarchie in Wort und Bild. Kärnten und Krain*, Dunaj, 1891, str. 473. Glej poglavje: *Provenienca in današnje stanje rokopisa*.

mihi adiutor: et ego despiciam inimicos meos (*Gospod je moj pomočnik in ne zmenim se za svoje sovražnike*)[366] ter člansko ime *Der Verfolgte* (*Preganjani*).

Motiv lova na jelena je v emblematiki uveljavljen, le da je največkrat okrajšan na prizor jelena, ki ga zasledujejo lovski psi. Pomeni so različni – Flachenfeldov emblem sodi v vsebinski sklop, v katerem je jelen podoba dobrega kristjana, ki pred nadlogami tega sveta najde zatočišče in pomoč pri Bogu. Neposreden zgled za emblem v *Dizmovi kroniki* sta naročnik in slikar našla v priljubljeni Hohbergovi knjigi, kjer na foliju 57r vidimo bakrorez z enakim motivom, pospremljen z geslom *Conantes Deus ipse iuvat*.[367] Razlike v kompoziciji niso velike in v ikonografskem pogledu se spremembe navezujejo predvsem na naročniški kontekst. Lovca v Hohbergovem emblemu namesto dveh spremljajo trije psi, ki jih ni mogoče z zanesljivostjo opredeliti kot hrte. Lovski psi tudi niso beli, ampak sta dva črne barve, in seveda nimajo heraldične konotacije kot na sličici, ki jo je za Flachenfelda naslikal Grahovar. Lovec, kot ga je za bakrorez v Hohbergovi knjigi zasnoval Georg Christoph Eimmart, ima v rokah samo lovski rog, ne pa tudi sulice, s katero Grahovar izpostavi alegorični značaj prizora.

Kranjski akademiki, ki so navdih za emblem iskali pri Hohbergu, so skupaj s sličico največkrat prevzeli tudi *motto*, Flachenfeld pa se je odločil za drugačno, čeprav vsebinsko sorodno geslo. Obe gesli govorita o zaupanju v Boga in njegovi pomoči, ki je človeku v stiski nikoli ne odreče, le da je motiv stiske pri Hohbergu v epigramu dodatno poudarjen in se neposredno navezuje na besedilo 57. psalma, ožje na verz, ki pravi: »*Mrežo so pripravili mojim korakom* …« (Ps 57,7).[368] To pojasni, zakaj je ograda na Eimmartovem bakrorezu mrežasta. Ker Hohberg v epigramu mrežo izrecno omeni, bralec takoj razume pomen mrežaste ograde na sličici, medtem ko bi na Flachenfeldovi vpisni strani ta ikonografski detajl brez poznavanja Hohbergove knjige najverjetneje spregledal.



Emblemska sličica Lovrenca Krištofa barona Flachenfelda, detajl ilustracije v Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild.

366 Verz se v slovenskem standardnem prevodu *Svetega pisma* glasi: »Gospod mi je naklonjen, ko mi pomaga,/ in jaz lahko gledam na tiste, ki me sovražijo« (Ps 118,7). Glede na ikonografski kontekst vpisne strani je v opisu emblema ponujen Gantarjev prevod ustreznejši, hkrati pa je skladen z uveljavljenimi prevodi *Vulgate* v vodilne evropske jezike.

367 Geslo bi lahko prevedli kot: »Iščočemu Bog sam pomaga« ali »Bog sam pomaga tistemu, ki ga išče«.

368 Verzificirana razlaga prav tako vključuje motiv mreže:
Wenn ganz umstrickt ist der hirsch von nez und phlanen,
Er oft mit einen sprung der jäger list entgeht;
Wann alles unglück frommen wil zu nahen,
So schickets Gott, daß noch ein rettungsluft herwäht (Hohb., fol. 57r).



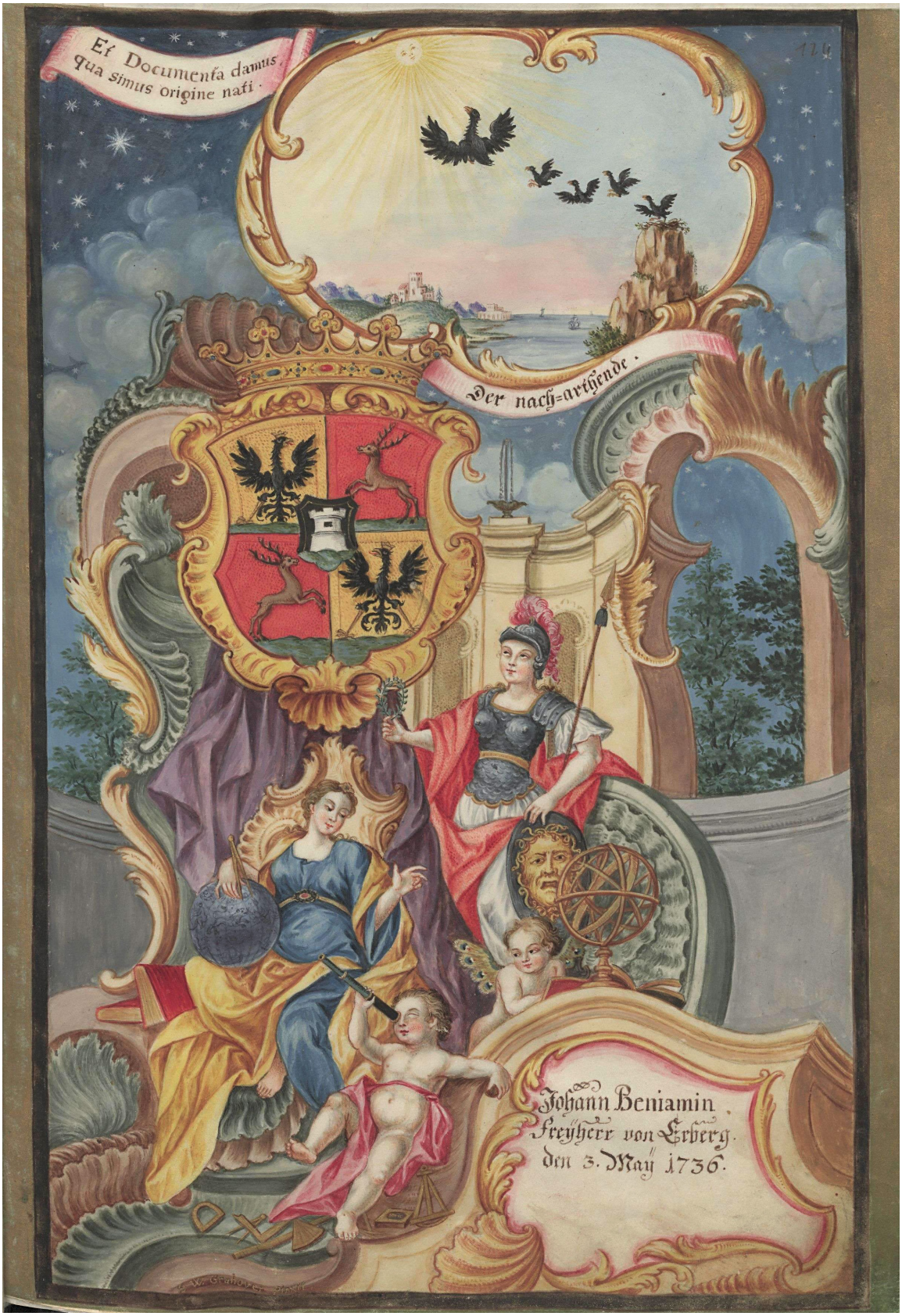
Emblem z jelenom, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 57r.

Za celovito razumevanje emblema, ki si ga je izbral Lovrenc Krištof, je ključen širši kontekst psalma, iz katerega je vzel svoje geslo. Osrednja tema pesmi je zaupanje v Božjo milost, ki pravičnim pomaga iz stiske, psalmist pa posebej poudari zlo, ki ga človeku povzroča prav človek:

Iz stiske sem klical Gospoda,
Gospod me je uslišal na planem.
Gospod je na moji strani, ne bom se bal;
kaj mi more storiti človek?
Gospod mi je naklonjen, ko mi pomaga,
in jaz lahko gledam na tiste, ki me sovražijo.
Bolje se je zatekati h Gospodu,
kakor zaupati v človeka (Ps 118,5–8).

Jelen torej simbolično predstavlja naročnika, ki se mu ni treba bati sovražnikov in nadlog, saj ima trdno oporo v veri. Vsebino emblema dopolnjujeta poosebitvi, ki stojita ob baronskem grbu:[369] na desni je Pravičnost, na levi pa Modrost, predstavljena v liku Atene. Pravičnost in Modrost sta, kot sporoča Flachenfeld, tisti kreposti, na kateri se v svojem življenju še posebej zanaša. Ob tem je z vidika kontekstualnih pomenov, ki jih razbiramo v emblemih kranjskih akademikov, zanimiva povezava motiva z nedavno pridobljenim nazivom barona: Flachenfeld si je premišljeno izbral emblemsko sličico, v kateri nastopata obe njegovi grbovni živali – jelen in beli hrt –, kar na vpisnih straneh *Prizorišča spomina* ni tako pogosto.

369 Lovrenc Krištof Flachenfeld je baronski naslov prejel šele leta 1739. Ker je miniatura nastala po letu 1740, je lahko Grahovar brez zadržkov naslikal grb z baronsko kronico.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Janeza Benjamina barona Erberga, 1736, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 264r.

3.25 Vpisna stran Janeza Benjamina barona Erberga (TM, fol. 264r)

Kakor že nekaj članov Dizmove družbe pred njim, je Janez Benjamin Erberg za svojo emblemsko sličico izbral motiv orla in sonca. Tokrat vidimo orla, ki je poletel z visoke skale na morskem nabrežju in se dviga proti soncu, v katerega upira pogled. Štirje orliči sledijo očetovemu zgledu in vzletajo za njim. Baronovo izbrano člansko ime *Der Nachartende* (*Posnemajoči*) se nanaša na mladiče, ki posnemajo očeta, geslo *Et documenta damus, quia simius origine nati* (*Sami smo živi dokaz korenin, ki iz njih smo pognali*)[370] pa vsebino emblema zaokroži z mislijo, da mladiči s tem, ko sledijo očetu, dokazujejo, da so njegovi vredni nasledniki. Geslo priča o tem, da gre za razmeroma pogosto kombinacijo obeh ikonografskih motivov – vzpodbude k letenju in preizkušnje mladih orličev, ki jih oče sili, da gledajo v sonce.[371]

Kot že pri emblemu starejšega brata Franca Mihaela Erberga daje geslo poudarek preizkušnji orličev, motivu, ki je v ikonografiji orla uveljavljen že v antični dobi.[372] Sličica po drugi strani izpostavlja motiv orla, ki uči mladiče leteti, in njegovo alegorično interpretacijo. Ta 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 svoje mladiče uči leteti: »…*sicut aquila provocans ad volandum pullos suos/ et super eos volitans/ expandit alas suas/ et adsumpsit eum atque portavit in umeris suis*…« (Mz 5, 32,11).[373] Prispodoba je med biblijskimi eksegeti zelo priljubljena in jo najdemo tako pri cerkvenih očetih kot v delih številnih srednjeveških piscev.[374] Za kulturno okolje ljubljanske intelektualne elite v času nastajanja *Dizmove kronike* je zanimivo, da jo v eni od pridig navaja in razlaga Janez Ludvik Schönleben.[375] Sicer pa je motiv dobro znan tudi v emblematiki: Picinelli v svojo knjigo vključi pet emblemov s tem motivom (Pic., I, 4, embl. 175, 186, 194, 197, 214, str. 270–277), enako število pa jih najdemo v *Symbolographia sive de Arte Symbolica* (Bosc., embl. I, 206, 208; II, 260, 447, 615). Sporočilo emblemov je lahko glede na geslo različno, jedro pa predstavljajo ideje spodbujanja k življenju v veri in kreposti, dajanja dobrega zgleda, duhovnega vzpona, skrbi Boga za vernike in dobrega vladarja za svoj rod oziroma ljudstvo.

V emblemu Janeza Benjamina Erberga je z izbranim geslom in baronovim članskim imenom izpostavljena odločenost dokazati sebi in svetu, da je vreden naslednik svojih prednikov in vzornikov. To kaže, da je naročnik poudaril predvsem ikonografijo pristnosti rodu, ki jo orliči dokažejo z gledanjem v sonce. Kot rečeno, si je soroden motiv ob vpisu v Dizmovo družbo izbral že njegov brat Franc Mihael – ideja sledenja vzornikom se nedvomno nanaša na družinsko tradicijo članstva baronov Erbergov v Akademiji Zedinjenih.[376]

370 Geslo je zaključek verza iz Ovidijevih *Metamorfoz:*
»*Inde genus durus summus experiensque laborum*
et documenta damus, quia simius origine nati« (I, 414–415).
Slovenski prevod je naveden po: Publij Ovidij Nazon, *Metamorfoze* I. – III., prev. Barbara Šega Čeh, Modrijan, Ljubljana 2013. Gantar v ikonografskem katalogu (Kastelic 2001, str. 204) verz prevaja nekoliko drugače: »*Sami smo živ dokaz tvari, ki iz nje smo rojeni.*«

371 Zaradi vsebinske povezanosti obeh motivov je na ravni likovne upodobitve 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, v katerih je izrecno zapisano, da orel preizkušnjo vida pri mladičih opravi šele, ko so že dovolj veliki, da lahko letijo. Skupaj z njimi poleti proti soncu: tiste, ki mu sledijo in zmorejo gledati v sonce, prizna za svoje, ostale zavrže. Glej, na primer, poglavje o orlu v izjemno popularnem bestiariju Guillauma le Clerca *Bestiaire divin*, nastalem ok. 1210. Najstarejši ohranjeni izvod je iz sredine 13. stoletja (Bodleianova knjižnica, Ms Douce 132).

372 Glej razlago emblema Franca Mihaela Erberga (TM, fol. 161r).

373 V slovenskem standardnem prevodu *Svetega pisma* se odlomek glasi: »*Kakor orel, ki spodbuja k letu svoje gnezdo,/ kroži nad svojimi mladiči,/ širi svoje peruti, jih prestreza,/ jih nosi na svojih krilih.*«

374 Na primer pri sv. Ambrožu (*Hexaemeron*, PL 14, 232), sv. Hieronimu (*Breviarium in Psalmos*, PL 26, 1097), Rabanu Mavru (*Commentaria in cantica*, PL 112, 1138), Petru Abelardu (*Expositio in Hexaemeron*, PL, 178, 736) in Bernardu iz Clairvauxa (In die ascensionis Domini sermo, v: *Sancti Bernardi… Opera omnia*, Pariz 1839, col. 1986).

375 Joannis Ludovici Schönleben…, *Feyertäglicher Erquick-Stunden…*, Salzburg 1670, str. 11.

376 V Dizmovo družbo je bilo pred Janezom Benjaminom vpisanih že pet članov rodbine Erberg, poleg omenjenega brata Franca Mihaela (TM, fol. 161r) še Benjaminov oče Janez Danijel (TM, fol. 25r), strica Franc Jakob (TM, fol. 13r) in Janez Adam (TM, fol. 109r) ter bratranec Anton Gothard (TM, fol. 261r).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Franca Karla pl. Hohenwarta, 1737, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 268r.

3.26 Vpisna stran Franca Karla pl. Hohenwarta (TM, fol. 268r)

Vpisna stran Franca Karla Hohenwarta je izrazito didaktične narave, sporočilo pa zelo neposredno, saj ga poleg sličice, gesla in izbranega članskega imena dopolnjujejo še kratki latinski zapisi, vključeni v kompozicijo, ki jo je zasnoval Simon Tadej Grahovar. Miniatura kaže morsko krajino z otokom, na katerem se pase ovca. Nebo je na levi strani svetlo in ožarjeno s soncem, medtem ko je na desni temno, iz oblakov pa sega roka z razprto dlanjo, na kateri je široko odprto oko. Na nebu, tik pod zgornjim robom kartuše, letajo trije golobi z napisnimi trakci v kljunih. Levi golob nosi napis »*Paucis*«, srednji »*Nulli*«, desni pa »*Omnibus*«. Napisi se pojavijo tudi v spodnjem delu sličice, kjer je podolgovat otoček s svetilnikom, levo in desno od njega pa jadrnici. Na razpetem jadru leve ladjice piše »*fide*«, na otočku je izpisana beseda »*noceto*«, na jadru desne barke pa »*place*«. Besede se smiselno povežejo z navpičnim branjem od zgoraj navzdol: »*Paucis fide!*« (*Redkim zaupaj!*), »*Nulli noceto!*« (*Nikomur ne škoduj!*), »*Omnibus place!*« (*Vsem ugajaj!*). Vsa tri jedrnata priporočila smiselno dopolnjujejo geslo v napisnem traku nad kartušo, kjer beremo: *Sic felix eris* (*Tako boš srečen*). Gre za eno od različic moralnih sentenc, ki izvirajo iz kombinacije antičnih izrekov: *Redkim zaupaj, nikomur ne škoduj, vsem ugajaj. Tako boš srečen*.[377]

Hohenwartovo člansko ime *Expertus* (*Izkušeni*) opredeljuje dvornega svetnika kot izkušenega moža, ki želi izbrano življenjsko vodilo deliti z drugimi. Posebno sporočilno noto daje emblemu roka z odprtim očesom. Ikonografija tega prastarega simbola, ki ga pozna že hebrejska tradicija, je bogata in ima v kulturnih okoljih, v katerih se pojavlja, različne pomene. Skupni imenovalec je njegova apotropejska vloga – dlan z očesom naj bi odvračala zlo in varovala človeka vsega hudega.[378] Motiv videče roke se v emblematiki pojavi že z Alciatijem,[379] pri katerem v povezavi s polajem (polegla meta, lat. *Mentha pulegium*) pomeni previdnost, zadržanost, treznost in nezaupljivost. Razprto dlan z odprtim očesom na podoben način razlaga Erazem Rotterdamski v zbirki izrekov *Adagia* (I, 8, 31, *Oculatae manus*), kjer izpostavlja misel, da je zaupanje nekaj, kar lahko naklonimo le redkim prijateljem. V smislu previdnosti pri presojanju ljudi, ki jim lahko zaupamo, in pretehtani izbiri prijateljev dlan z odprtim očesom razlaga tudi Picinelli (Pic., I, 3, embl. 567, str. 248).

Ovca na otoku v emblemu Franca Karla Hohenwarta ponazarja zaupljivega človeka, ki zaradi svoje prostodušnosti marsikdaj ne uvidi zlonamernosti drugih. Ta žival je namreč uveljavljen simbol zaupljivosti in prostodušnosti, potrpežljivosti in blage nravi, zaradi česar se pogosto znajde v vlogi žrtve.[380] Dlan z očesom svari pred pretirano zaupljivostjo v svetu, v katerem so le redki ljudje vredni zaupanja, jedrnati nasveti pa ponujajo preizkušeno vodilo za življenje. Ikonografske prvine so skrbno premišljene: golobi, ki v kljunčkih nosijo napise, tudi sami simbolizirajo previdnost,[381] jadrnici na morju sta aluzija na življenjsko pot, svetilnik pa s simboliko luči, ki barke varno vodi proti cilju, zaokrožuje vsebino emblema. Pri tem ne smemo spregledati spretne kompozicijske rešitve, ki gledalca usmerja k razumevanju ključnega sporočila, izraženega v glavni osi slike. Ovca na otočku je umeščena v središče miniature in je ikonografsko najbolj izpostavljena, saj je hkrati v stičišču dveh nasprotnih polov – svetlega s sijočim soncem in temnega, ki ga osvetljujejo le

377 Znamenita je, na primer, podobna sentenca, izklesana v parku Sacro bosco di Bomarzo, ki ga je sredi 16. stoletja dal urediti vojvoda Pier Francesco II. Orsini: »*Nosce te ipsum. Vince te ipsum. Vive tibi ipsi. Sic eris felix.*

378 Dlan z odprtim očesom je staro apotropejsko znamenje, ki naj bi človeka varovalo pred zlom, zlasti pred uroki in t. i. zlim očesom. Simbol poznajo skoraj vse kulture Bližnjega vzhoda, najbolj razširjen in še danes zelo priljubljen pa je v arabskem svetu, kjer ga imenujejo Fatimina roka. V krščanstvu se dlan z očesom povezuje z ikonografskim motivom Božje roke in Božjega očesa, pomeni pa Božje varstvo, zaščito, pa tudi Božjo previdnost. V emblematiki je dlan z očesom znana tudi kot *oculatae manus* in izhaja iz antičnega motiva »videčih rok«. Ponazarja previdnost oziroma razumno nezaupanje: verjemi temu, kar lahko vidiš z očmi in otipaš z rokami. Sam izraz *oculatae manus* je prvič uporabljen v Plavtovi komediji *Osli*: »*semper oculatae manus sunt nostre, credunt quod vident*« (Plavt, I, 3, 202). Za motiv *oculatae manus* v emblematiki glej predvsem: Maranini, 2007, str. 115–156.

379 Pri Alciatiju se motiv prvič pojavi v beneški izdaji Alda Manuzia (*Emblematum libellus* 1546, fol. 28v) in dve leti zatem v *Emblemata*, ki jih je založil Macé Bonhomme (Lyon 1548, str. 19).

380 Tovrstni simbolni pomeni ovce izhajajo tako iz krščanske ikonografije (predvsem iz *Svetega pisma* in biblijske eksegeze) kot iz antičnih in novoveških basni. Glej tudi razlago emblema Lovrenca Danijela Wollwiza (TM, fol. 223r).

381 V bogati simboliki goloba je previdnost vse od srednjega veka ena najbolj izpostavljenih vsebin, ki se redno pojavlja v bestiarijih. Ta pomen golob ohranja tudi v emblematiki. Glej: *Mundus Symbolicus* (I, 4, embl. 277, str. 285).



Vpisna stran Franca Karla pl. Hohenwarta, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

zvezde na nočnem nebu. V zraku nad otokom z ovco je golob z napisnim trakom, na katerem je beseda *nulli*, pod otočkom pa svetilnik z napisom *noceto*. Najpomembnejše izmed treh sporočil – *Nikomur ne škoduj* – je torej na ta način postavljeno v osrednjo os z ovco in svetilnikom, ki emblemsko sličico simetrično deli na dva dela, ter je hkrati jedro moralne alegorije.[382] Naročnikovo akademsko ime in geslo, ki vsebinsko dopolnjujeta emblem, sta izpisana tako, da glavno osno linijo podaljšata preko kartuše s sličico, s čimer umetnik vizualno izpostavi bistveno noto Hohenwartovega emblemskega sporočila.

382 Geslo »*Nikomur ne škoduj*« je različica enega temeljnih načel krščanske morale, ki uči, da svojemu bližnjemu ne smemo storiti nič žalega. Jasno je izraženo že v stari zavezi (na primer Ps 15,3 in Prg 3,29), v številnih variacijah pa predvsem v evangelijih.

3.27 Vpisna stran Krištofa barona Ottheima (TM, fol. 270r)

Za Krištofa Ottheima je Grahovar izdelal emblemsko sličico s široko odprto krajino, v kateri prepoznamo veduto Save s Šmarno goro in Grmado. Na bregu reke sedi mož, ki dviguje ribiško palico, s katero je pravkar ujel ribo. Ob ribiču je droben zapis: *Errando discit* (*Na napakah se uči*). V ospredju vidimo vidro z ribo v gobcu. Vidra z ribo je heraldična žival družine Ottheim in naj bi bila namig na naročnikov priimek (*der Otter*, nemško vidra).[383] Ottheimovo člansko ime – *Der Fischende* (*Ribič*) – kaže, da smemo ribiča na bregu Save v prenesenem pomenu razumeti kot naročnika emblema. Idilični izsek realne pokrajine nedaleč od Ljubljane, motiv ribarjenja s trnkom in vidra z ribo se vsebinsko ujemajo z baronovim članskim imenom, medtem ko je povezanost z geslom *Terramque habitabit et undam* (*Naselil bo zemljo in morje*) manj očitna. Deviza se verjetno nanaša na svetopisemsko prispodobo, da bo človek poselil zemljo in morja oziroma da bo vladal vsemu, kar biva na kopnem in v vodi. Podobno sporočilo se večkrat pojavi v obljubah, ki jih Bog daje starozaveznim očakom, v odločitvi o stvarjenju človeka ter v nagovoru prvima staršema Adamu in Evi (Gen 1,26–28). Vidra, ki živi na kopnem in v vodi, naj bi po mnenju avtorja zapisa v ikonografskem katalogu simbolizirala tako kopno kot morje in predstavljala vsebinsko vez z geslom (Kastelic, 2001, str. 207). Takšna interpretacija, podana brez ustrezne argumentacije, je precej problematična, saj nima neposredne podlage niti v evropski simboliki vidre niti ožje v emblematiki.

Ikonografija vidre v umetnosti je, kot že rečeno, zelo skromna: v antiki nima razvitih simbolnih pomenov, pa tudi njene upodobitve so skrajno redke.[384] Podobno velja za srednji vek: pogostejša je le v heraldiki, v kateri se njen simbolni pomen povezuje z idejo odličnega lovca. Zagotovo je treba vidro v emblemu barona Krištofa Ottheima v prvi vrsti razumeti kot namig na njegovo heraldično žival, ki je prominentno zastopana tudi v grbovnem ščitku. Vendar je spretna lovka iz družine kun, ki jo je slikar umestil v središče Ottheimove emblemske sličice, najverjetneje tudi nosilec dodatnega alegoričnega pomena, ki izhaja iz heraldike, kjer je vidra simbol lovske spretnosti in vztrajnosti. Na to nas dovolj očitno opozarja mojster Grahovar, ki je ob ribiču izpisal besedi *Errando discit*. Če jih povežemo z naročnikovim akademskim vzdevkom, emblemskega sporočila ni težko izluščiti: baron, ki si je izbral vzdevek *Ribič*, lahko z vztrajnim učenjem postane tako spreten lovec kot vidra.

Vsebinsko povezavo z geslom na zgornjem robu kartuše, ki govori o obvladovanju zemlje in morja, je treba prejkone iskati v ideji, da človeku »oblast nad zemljo in vodami« pripada le, če je svet, v katerem živi, sposoben obvladovati z znanjem, vztrajnim delom in sledenjem temeljnim postulatom krščanske vere. Takšna interpretacija je v skladu z načeli družbe sv. Dizma, ki je ob življenju v veri med najpomembnejše cilje postavila izpolnjevanje krščanskih vrednot v smislu delovanja v dobro skupnosti, spoštovanja temeljnih moralnih vrednot in ljubezni do bližnjega. V prid takšni razlagi emblemske sličice in gesla govori izbor obeh personifikacij ob naročnikovem grbu: žena s kamnitimi tablami postave in zlato kadilnico na desni strani predstavlja staro zavezo, dekle na levi, oblečeno v pisana oblačila in s plameni na prsih, pa novo zavezo.[385] V tipološki tradiciji *concordia veteris et novi testamenti* poosebitvi pomenita skladno dopolnitev postave: starozaveznih verskih in moralnih določil, opredeljenih z desetimi zapovedmi, ter milosti nove zaveze, ki jo uteleša Božja ljubezen. Ideja ljubezni je v načinu upodobitve obeh personifikacij še posebej izpostavljena: ustaljena ikonografska gesta polaganja leve roke na srce, značilna za poosebitev Božje ljubezni, je namreč dopolnjena z motivom stiliziranega srca, ki ga z desnico pridržuje poosebitev stare zaveze.



Vpisna stran Krištofa barona Ottheima, detajl emblemske sličice.

383 Glej opombo 334 na str. 143.

384 Med antičnimi pisci jo omenjata Aristotel in Ajlijan. Slednji jo imenuje »rečni pes«, izpostavlja, da živi v vodi in na kopnem, ter jo, ker je odličen lovec, primerja s psom (*O lastnostih živali*, XIV, 21, XI, 37).

385 Cevc piše, da figura verjetno predstavlja Janeza Evangelista (2001, str. 75), kar ne drži. Natančen pregled kaže, da gre nedvomno za žensko, interpretacija pa je zmotna tudi z ikonografskega vidika.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Krištofa barona Ottheima, 1737, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 270r.

3.28 Vpisna stran Franca Antona barona Moscona (TM, fol. 272r)

Emblemska sličica Franca Antona Moscona gledalcu ponuja širok razgled na morsko krajino: rahlo vzvalovano morje zavzema večji del miniature, na levi strani vidimo obalo, kjer stoji slikovit dvorec, v daljavi pa utrjeno mesto, gore in obalno trdnjavo. Sredi valov plava gnezdo, v katerem sedi pisan ptič. *Motto* na napisnem traku se glasi: *Mens immota inter motus* (*Neomajen duh sredi pretresov*),[386] baronov akademski vzdevek *Der beständig Bleibende* (*Stanovitni*) pa dodatno izpostavlja stanovitnost in umirjenost. Ptico v gnezdu lahko prepoznamo kot mitskega alkiona,[387] ki v emblematiko vstopi že z Alciatijem (Alc. 1531, embl. B1v), vendar je lesorezna upodobitev v Alciatijevi knjigi zavajajoča, saj je ilustrator gnezdo postavil na skalnato čer sredi morja namesto neposredno na gladino vode. Napaka verjetno izhaja iz tega, da lesorezec ni natančno poznal (ali razumel) vsebine epigrama. Kot lahko preberemo ob sličici v Alciatijevi knjigi emblemov, ptič predstavlja alkiona (lat. *alcyon*, gr. *alkyón* ali *halkyón*), ki je povezan z zgodbo o tragični ljubezni med traškim kraljem Keiksom (gr. *Kéyx*) in njegovo ženo, Eolovo hčerko Alkiono (gr. *Alkyóne*). Geslo *Ex pace ubertas (Iz miru zrase obilje*) se nanaša na antično prepričanje, da v času, ko alkion gnezdi, vetrovi ne bičajo morja in se lahko mladiči v miru izvalijo.

Različic zgodbe o Keiksu in Alkioni, ki govori o njuni preobrazbi v ptici in gnezditvi sredi morja, je kar nekaj, a v evropski kulturni predaji je najbolj znana tista, ki jo podaja Ovidij v *Metamorfozah* (XI, 410–748). Neskaljena ljubezenska sreča Alkione in njenega soproga je bila tako velika, da sta si nakopala ljubosumje bogov. Zevs naj bi priklical vihar, v katerem je ladja, na kateri je Keiks plul k Apolonovemu preročišču v Klarosu, potonila. Keiksovo truplo je naplavilo na obalo rodne Trakije, kjer ga je našla Alkiona, ki ji je Hera poslala sanje, v katerih ji je sporočila moževo tragično smrt. Obupana Alkiona se je vrgla v valove, da bi v njih končala življenje in sledila moževi usodi. Zevs se je ob tem usmilil obeh nesrečnikov in ju spremenil v par ptic, ki je tudi po preobrazbi ohranil medsebojno ljubezen. Eol je poslej skrbno bdel nad svojo hčerjo in vsako zimo za sedem dni zaprl vetrove, da lahko alkion v gnezdu na gladini morja izvali mladiče.

V naravoslovni literaturi je mitski alkion povezan z rodom vodomcev (*Halcyoninae*), natančneje, z v Evropi (in drugod) močno razširjenim evropskim vodomcem (*Alcedo atthis*). V antiki so verjeli, da alkion/vodomec gnezdi v času okrog zimskega solsticija – morje naj bi bilo takrat mirno in varno, dneve brezvetrja pa so imenovali alkionovi dnevi (lat. *alcyonei dies*). Pisci namesto sedmih pogosto omenjajo štirinajst dni. O tem, da alkion gradi plavajoče gnezdo na morju, piše že Aristotel, ki skladno z legendo dodaja, da je takrat morje mirno (*Nauk o živalih,* IX, 14; V, 8). Njegovo mnenje med drugimi povzemata Plinij (*Naravoslovje,* X, 90–91) in Ajlijan (*O lastnostih živali*, IX, 17). Gnezdenje na morju kot naravoslovno dejstvo navajajo tudi srednjeveški enciklopediki vse od Izidorja Seviljskega naprej (*Etimologije*, XII, 7, 25), najdemo pa ga tudi v številnih bestiarijih. Alkion v krščanski ikonografiji simbolizira zaupanje v Boga, trdno vero in kontemplativno naravo, o čemer pišeta že Bazilij Veliki v *Homilijah k Heksameronu* (8, PG 29, 278) in sv. Ambrož, ki v svoji razlagi *Heksamerona* sledi Basilijevemu zgledu (5, 13 PL 14, 238).

Identifikacijo ptiča v Mosconovi emblemski sličici z vodomcem oziroma mitskim alkionom potrjujeta tako srednjeveška kot novoveška ikonografija živali, najneposredneje pa renesančna emblematika in zoologija. Francoski ornitolog Pierre Belon v *L'Histoire de la nature des oyseaux* (1555, str. 218–220) vodomca (fr. *Martin-pêcheur*) enači z alkionom ter na kratko povzame zapise antičnih in srednjeveških piscev. Hkrati spremljajoči lesorez nazorno priča o tem, da imamo zares opravka z vodomcem. Conrad Gesner alkiona in vodomca sicer obravnava v dveh ločenih poglavjih, vendar gre po njegovem mnenju za isto

386 Gantarjev prevod akademskega gesla v Kasteličevem katalogu je dobeseden in nekoliko neroden: *Duh brez pretresov v pretresih* (2001, str. 208). Besedno zvezo »mens immotus« bi bilo v kontekstu emblemskega sporočila bolj smiselno prevajati kot trden, neomajen ali stanoviten duh. Mišljen je namreč duh človeka, ki ostaja neomajen in stanoviten sredi najrazličnejših življenjskih pretresov. To najneposredneje potrjuje Mosconov akademski vzdevek *Stanovitni*.

387 Kastelic v ikonografskem katalogu ptico identificira kot raco (2001, str. 208), kar je zgrešeno, saj ima povsem drugačno obliko glave in kljuna, pa tudi barva perja se ne sklada z račjim. Motiva race, ki bi sedela v gnezdu na morskih valovih, v evropski ikonografiji živali ne zasledimo, prav tako bi ga zaman iskali v emblematiki. Vrhunčeva ptico pogojno identificira s »kljunačem« (1970, str. 118), vendar je tudi takšna razlaga napačna.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Franca Antona barona Moscona, 1738, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 272r.



Vpisna stran Franca Antona barona Moscona, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

ptico. V poglavju *De Alcyone* (*Historiae animalium*, *Lib. III.*, 1555, str. 84–95) obširno navaja antične in srednjeveške zapise, vključno z legendo o Keiksu in Alkioni, našteje tudi sodobna poimenovanja v različnih evropskih jezikih in se pridruži mnenju svojega kolega Pierra Belona (ki ga izrecno omenja), da gre za vodomca. V poglavju o vodomcu (Ibid., *De Ispida*, str. 550–551) avtor zapiše izsledke lastnih opazovanj evropskega vodomca (*Ispida* ali *Alcedo atthis*) in se ponovno sklicuje na Belona. Tokrat je identifikacija ptiča razvidna tudi iz spremljajoče ilustracije.[388] Še natančnejši pri navajanju antičnih in srednjeveških zapisov je Ulisse Aldrovandi, ki prav posebno pozornost namenja alegoričnim vsebinam. Tako v tretji knjigi, posvečeni pticam, naravoslovnemu zapisu o alkionu sledijo podpoglavja s kulturološkimi vsebinami ter alegoričnimi in simbolnimi pomeni, v katerih povzema antično, srednjeveško in zgodnjenovoveško tradicijo (*Ornithologiae tomus tertius ac postremus*, lib. XX, str. 508–517).

Simon Tadej Grahovar je očitno dobro vedel, kako upodobiti alkiona/vodomca, da ga bo bralec prepoznal: oblika glave, dolg, oster kljun in barva perja ustrezajo splošnemu videzu evropskega vodomca. Morebiti je vodomca poznal iz narave, saj je ta ptica pri nas razmeroma pogosta, prav tako pa je imel možnost videti ilustracije v zooloških knjigah, med katerimi je bila Gesnerjeva dobro znana in zelo razširjena.[389] Z ikonografskega vidika je zanimivo, da Picinelli v svoji knjigi opiše emblem z alkionom (I, 4, embl. 66, str. 258), ki ima skoraj enako vsebino kot Mosconov. Picinelli pravi, da alkion sredi gnezda na vodi predstavlja pokončnega in neustrašnega duha (*animus imperteritus*) ter je podoba človeka, ki z zaupanjem v Božjo previdnost tudi sredi težkih življenjskih preizkušenj ohranja mirnega duha, notranjo trdnost in stanovitnost. Pravičnik, ki zaupa v boga, se niti v najtežjih trenutkih ne boji in ne omahuje, temveč ostaja miren in celo veder, zaključuje Picinelli.

388 Glej tudi: Kinzelbach in Erstmaliger, 2008, str. 261.

389 Gesnerjevo knjigo o pticah v izdaji iz leta 1600 (Robert Campiers, Frankfurt na Majni) hranijo tudi v Semeniški knjižnici, v katero je verjetno prišla iz zasebne knjižnice Marka Grbca, vidnega člana Dizmove družbe. V Semeniški knjižnici je tudi povzetek vseh Gesnerjevih knjig o živalih.



Emblem z vodomcem, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 16r.

Moscon in Grahovar sta verjetno poznala emblem v *Mundus Symbolicus*, vendar se izkaže, da jima je za neposreden zgled služilo večkrat omenjeno Hohbergovo delo.[390] Na prvi strani pergamentnega folija z zaporedno številko 16 najdemo emblem, ki ima skoraj povsem enako bakrorezno ilustracijo in identično geslo: *Mens immota inter motus*. Grahovarjeva miniatura je resda slikarsko bolj dovršena kot bakrorez Georga Christopha Eimmarta, vendar je osnovna kompozicija le malo spremenjena. Natančna upodobitev ptice s sijoče modrim hrbtom, perutmi in zgornjo stranjo vratu ter oranžno-rdečkastim perjem na prsih in trebuhu priča o tem, da je slikar o alkionu/vodomcu vedel več, kot je lahko razbral iz bakroreza v Hohbergovi knjigi. Domneva, da je ptico poznal iz lastne izkušnje, je vsekakor upravičena in govori o umetniški avtonomnosti kljub zgledovanju po obstoječi predlogi. Ob tem pa ne moremo spregledati, kako je Grahovar v posameznih detajlih natančno posnel Eimmartovega alkiona: v nasprotju z običajno predstavitvijo ptiča, ki sedi v gnezdu (saj bodisi vali jajca bodisi greje mladiče), ptica pri obeh mojstrih v gnezdu čepi nekoliko privzdignjena, tako da so noge jasno vidne. Opozoriti velja tudi na zanimivost: v gnezdu ni videti ne jajc ne piščet. O natančnih vzrokih lahko samo ugibamo, najverjetneje pa gre za dva ključna razloga. Prvi je likovne narave – v emblemski tradiciji alkion v gnezdu ni upodobljen z vidnimi mladiči ali jajci, saj sedi na njih in jih zakriva.[391] Drugi razlog je povezan z emblemskim sporočilom – v njem je alkionovo gnezdenje fabulativno izhodišče, alegorične razlage pa se osredotočajo na mirnost in stanovitnost duha, ki trdno veruje v Boga. Gnezdenje se s tem vsebinsko umakne v drugi plan, zato se Eimmartu očitno ni zdelo potrebno, da bi v kompozicijo dodal jajca ali piščeta, Grahovar pa je sledil njegovemu zgledu.

Z vidika ikonografske interpretacije Mosconove vpisne strani je identifikacija konkretnega zgleda dobrodošla predvsem zato, ker Hohbergov emblem z epigramom dodatno osvetljuje njegov alegorični pomen. Primarna vsebina iz grške mitologije in antičnega naravoslovja izhajajočega motiva je namreč izrecno (podobno kot pri Picinelliju) povezana s krščansko moralno alegoriko: človeka, ki trdno zaupa v Boga, ne more doleteti nič hudega, saj je Božja ljubezen zmeraj z njim.[392] Franc Anton Moscon, *Stanovitni*, lahko zaradi tega ostaja miren ne glede na preizkušnje, ki jih prinaša življenje, prav kakor vodomec, ki spokojno vali v gnezdu sredi morskih valov. Poosebitvi pravičnosti in moči ob emblemski sličici ter Mars in Heraklej, ki pridržujeta naročnikov grb, dopolnjujejo emblemsko sporočilo Mosconove vpisne strani: za stanovitnost, trdnost in pokončno držo sta ključni kardinalni kreposti pravičnost in moč, potrebna pa sta tudi junaštvo in pogum, ki ju v klasični tradiciji predstavljata Heraklej in Mars.

390 V zgodnejših objavah sem glede na Grahovarjev podpis, v katerem izrecno pravi, da miniature ni samo naslikal, ampak tudi idejno zasnoval (*invenit et pinxit*), zmotno predvideval, da je Grahovarjeva zasnova emblemske sličice v celoti izvirna (Germ, 2009, str. 308; Germ, 2017, str. 161–162).

391 Izjema so ilustracije v večini izdaj Alciatija, kjer pa je slika v celoti »zgrešena«, saj je, kot rečeno, motiv alkionovega gnezdenja umeščen na skalni otoček, o sami ptici pa avtor lesoreza očitno ni imel nobene predstave. V najzgodnejših izdajah spominja na goloba, v nekaterih poznejših (na primer Jean de Tournes in Guillaume Gazeau, Lyon 1556) celo na orla.

392 *Solertem facit hyberno super aequore nidum,*
Et tuto Halcyon incubat ova mari:
Sic nos si Domini sustentat dextera, nobis
nulla pericula adsint qualiacunque nocent (Hohb., fol. 16r).

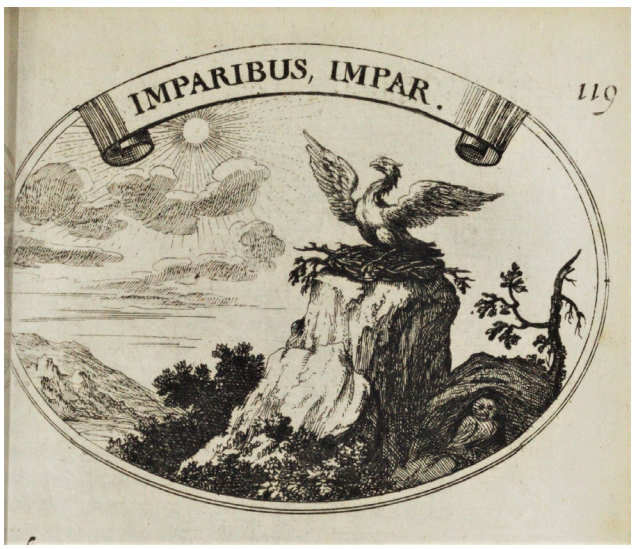
3.29 Vpisna stran Marka Ferdinanda grofa Lichtenberga (TM, fol. 287r)

V emblemski kartuši grofa Lichtenberga vidimo gričevnato pokrajino z visoko skalno pečino, na kateri v gnezdu iz dračja sedi orel. Kraljevski ptič dviga glavo in razpira peruti, kot da bo pravkar poletel, njegov pogled pa je strmo uprt v sonce, v katerega je vpisan Kristusov monogram IHS z majhnim križem. Ob geslu *Hoc sidere laetor* (*Pod to zvezdo je moje veselje*) se tokrat namesto običajnega članskega imena srečamo z daljšo, opisno različico: *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 akademski vzdevek sta vsebinsko usklajena z motivom orla, ki gleda v sonce – vir življenja in obljubo večnosti. Sonce je zaradi vpisanega monograma neposredno izenačeno s Kristusom, ki je luč življenja, in najtesneje povezano s podobo Božjega obličja, omenjenega v psalmu. Hkrati je to seveda »zvezda«, pod katero je grof Lichtenberg našel »svoje veselje«.

Ob ikonografiji preroda v Kristusu igra tokrat pomembno vlogo tudi motiv orla v visokem skalnem gnezdu, ki ima dolgo ikonografsko tradicijo (glej razlago emblema Franca Antona Wolkensperga, fol. 229r). Orlovo visoko gnezdo simbolizira krepost in zaupanje v Boga, ki varuje človeka pred nevarnostmi in skušnjavami. Emblem orla v skalnem gnezdu s takšno razlago je lahko naročnik našel v Picinellijevi zbirki (I, 4, embl. 123 in 124, str. 265). Zanimiva je tudi primerjava z dvema emblemoma v *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids*. Prvi (fol. 89r) ima identično geslo in sorodno ikonografijo, v kateri pa prevlada motiv preizkušnje orličev, saj so v gnezdu upodobljeni tudi mladiči, ki skupaj s staršem gledajo v sonce.[393] Vsebinska povezava s Hohbergovim emblemom je nedvoumna, saj je osrednji citat njegovega epigrama identični verz 89. psalma, iz katerega je Lichtenberg izpeljal svoje akademsko ime. Drugi emblem iz Hohbergove knjige (fol. 119r) je zanimiv zato, ker je očitno, da je Grahovarjeva kompozicija z orlom na skali v resnici posneta po njem. Oblika skale in drža orla v gnezdu sta



Emblem z orlom in mladiči, ki gledajo v sonce, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 89r.



Emblem z orlom v skalnem gnezdu, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 119r.

praktično identični, geslo pa je drugačno.[394] Grahovar torej oblikuje nov emblem, ki je svobodna kombinacija dveh različnih Hohbergovih emblemov, kar je edini tovrstni primer v *Dizmovi kroniki*.

393 Da je pri Hohbergovem emblemu prav motiv preizkušnje mladičev jedro emblemskega sporočila, potrjuje tudi epigram, ki spremlja sličico.

394 Geslo »*Imparibus, impar*«, verz iz psalma (Ps 119,113–114) in epigram govorijo o ljubezni do Boga, ki je uteha in pomoč človeku, ter zavračanju slabega.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Marka Ferdinanda grofa Lichtenberga, 1740, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 287r.



Vpisna stran Marka Ferdinanda grofa Lichtenberga, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

Vpisna stran grofa Marka Ferdinanda Lichtenberga se 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*), ki je prisotna tako v besedilnem kot likovnem delu, je dopolnjena z motivom gore (nemško *der Berg*), ki se dviga v ospredju krajine, in s tem daje več kot očiten namig na rodbinsko ime Lichtenberg. Da ne bi bilo dvoma, je dodan še detajl rdečega srca na orlovih prsih: srce kot znak družbe sv. Dizma na simbolni ravni orla izenačuje z naročnikom, ki ponosno opozarja na svoje članstvo v Akademiji Zedinjenih. Grahovarjev podpis, s katerim sporoča, da emblema ni samo naslikal, ampak si ga je tudi sam zamislil (»*Grahover inv. et pinx.*«), opozarja na aktivno vlogo slikarja v vsebinski zasnovi emblema, hkrati pa izpričuje sočasno razumevanje koncepta izvirnega umetniškega dela, ki je bil v zgodnjem novem veku bistveno drugačen kot danes.[395]

395 Grahovar je na ta način podpisal še 21 miniatur v *Dizmovi kroniki*. 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 alegorij in simbolov. Kot enega možnih virov za tovrstno znanje omenja knjigo Abrahama a Sancta Clara *Hui und Pfui der Welt* (Würzburg 1707), ki je bila v umetnikovi knjižnici (Vrhunc, 1970, str. 126). Analiza emblemov v *Dizmovi kroniki* njeno prepričanje potrjuje.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Karla Jožefa barona Valvasorja, 1740, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 294r.

3.30 Vpisna stran Karla Jožefa barona Valvasorja (TM, fol. 294r)

Emblem Karla Jožefa Valvasorja je nekoliko poseben, saj ima ob geslu in članskem imenu dodatno pojasnilo v smislu kratkega epigrama. Izbrano akademsko ime *Der Verneuerte* (*Prenovljeni*) in geslo *Formosius renascens* (*Lepši ob ponovnem rojstvu*) izjemoma 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 objame*). Grahovar tokrat naslika orla, ki leti nad morjem, iz peruti pa mu izpadajo peresa. Orel obrača glavo nazaj k soncu, vendar se oddaljuje od njega in se počasi spušča.

Sporočilo emblema je tako jasno, da o njem ne bi bilo treba izgubljati besed, če ne bi v obstoječi vsebinski interpretaciji prišlo do nepričakovanega zdrsa. Avtor ikonografskega kataloga namreč opisu emblemske sličice izjemoma doda kratko obrazložitev: »Slika orla v antitetični obliki potrjuje devizo« (Kastelic, 2001, str. 217). Očitno ga je zbegalo, da orel (v nasprotju z drugimi 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. Antitetična struktura v emblematiki pomeni sintezo dveh različnih (tudi nasprotujočih si) simbolov, ki v interakciji oblikujeta novo emblemsko sporočilo sličice, pri čemer mora biti slednje usklajeno z geslom in epigramom.[396] Povedano drugače: besedilni in slikovni del emblema ne moreta biti v antitetičnem razmerju tako, kot predlaga Kastelic.

V emblemu Karla Jožefa Valvasorja v resnici ni nikakršne 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 prerojen. Verodostojnost trditve avtor podkrepi s psalmistovimi besedami: »*kakor orlu se obnavlja tvoja mladost*« (Ps 102,5).[397] Ob tem doda 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*« (Fiz. I, 6).[398] Čeprav epigram Valvasorjevega emblema, v katerem je kralj ptic izrecno imenovan Jupitrov orel, izpostavlja antično konotacijo, je prevladujoča ikonografija krščanska. Klasična 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 ikonografiji zgodnjega novega veka, zlasti v emblematiki, pride do povezovanja Jupitrovega orla, ki lahko leti visoko nad oblaki in se najbolj približa soncu, z motivom pomladitve, ki izhaja iz *Fiziologa* in svetopisemske tradicije. *Pictura* Valvasorjevega emblema se osredotoča na epizodo z ožganimi peresi, ki odpadajo z orlovih kril.



Emblem z orlom, ki mu sonce ožge perje, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 103r.

Motiv je v emblematiki dobro znan, saj embleme s to vsebino najdemo tako v Picinellijevi zbirki kot v Boschevi enciklopediji. Res je, da je izpadanje peres večkrat upodobljeno v trenutku, ko se orel približa soncu (med zgodnejšimi Claude Paradin, *Devises Heroïques*, Lyon

396 Glej razlago emblema Janeza Erazma Engelshausa (TM, fol. 147r).

397 Za svetopisemsko prepričanje, da se je orel sposoben pomladiti, glej tudi Izaijo: »*tisti pa, ki zaupajo v Gospoda,/ obnavljajo svojo moč,/ vzdigujejo trup kakor orli* …« (Iz 40,31).

398 Za celotno poglavje o orlu glej: Zucker, 2005, str. 78–82.

1551, emblem z geslom *Renovata iuventus*, str. 112), čeprav je tudi različica z orlom, ki leti proč od sonca, dobro dokumentirana.[399] Prav tako je motiv orlovega preroda v neposredni navezavi na Jupitra v emblematiki dokumentiran že z Nicolausom Reusnerjem, ki predstavi emblem s prerodom ostarelega orla in identičnim geslom *Renovata iuventus* (*Emblemata Partim Ethica, et Physica*, Frankfurt na Majni 1581, str. 101). Reusner po uvodnih verzih epigrama, v katerih orla imenuje Jupitrovo ptico ter spregovori o letu proti soncu in prerojenju, razlago izpelje v uveljavljenem krščanskem kontekstu. V vsebinskem pogledu je torej emblem zelo blizu Valvasorjevemu, vendar Reusner zagotovo ni bil zgled za emblemsko sličico v ljubljanski spominski knjigi, saj njegova *pictura* kaže orla, ki stoji na eni nogi, v drugi pa drži Jupitrovo strelo, ki je omenjena tudi v spremnih verzih.

Dejstva, da je motiv orla z izpadajočimi peresi, ki leti proč od sonca, v emblematiki ustaljen ikonografski motiv, na tem mestu ni treba posebej obsežno dokumentirati. Natančno namreč poznamo prototip, po katerem se zgleduje Valvasor: v priljubljeni Hohbergovi knjigi je na fol. 103r emblem, ki ima identično geslo kot Valvasorjev (*Formosius renascens*) in sličico, ki jo je Grahovar skoraj v celoti povzel. Primerjava še pojasni, 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. Za razumevanje vsebine emblema v *Dizmovi kroniki* sta ilustrativna tudi druga dva verza, ki nista vključena v vpisno stran: antično vsebino dopolnjujeta s specifično krščansko ikonografijo preroda, neposredno povezano s Kristusovo žrtvijo na križu.[400]

Tudi na vpisni strani barona Karla Jožefa se heraldični orel rodbine Valvasor preseli v emblemsko sličico in simbolično predstavlja naročnika, ki z motivom leta proti soncu izraža vero v večno življenje. S posebej poudarjeno antično ikonografijo orla kot Jupitrove ptice pa razgledani naročnik, ki je že v mladih letih potoval v Italijo (Golec, 2022, 27/1, str. 220), najbrž opozarja na svoje zanimanje za kulturo klasične antike, ki so jo imeli kranjski akademiki zelo v čislih.

399 Glej na primer: Cam., III, embl. 14 ali Bosc., I, embl. 853. Bosch ob sličici orla, ki leti proč od sonca in mu iz kril odpadajo peresa, ponudi tri gesla: *Renovata juventus*, *Et damna juvabunt* in *Donec renover* (I, str. 59). Izrecno utemeljitev za motiv orla, ki mu stara peresa izpadajo, potem ko se že oddaljuje od sonca, najdemo v priljubljeni enciklopediji Bartolomeja Angleža *O lastnostih stvari*, kjer piše, da vročina sonca orlu razširi pore, zaradi česar mu začnejo peresa izpadati (*De proprietatibus rerum*, XII, 1).

400 »*…pietas Divina suos licet ardor adurat/ igne crucis tamen has sic renovare solet*« (Hohb., fol. 103r). Čeprav je v motivu orlovega preroda Kristus največkrat simbolično predstavljen s soncem, je tudi interpretacija orla kot podobe Križanega vzpostavljena že v srednjeveški ikonografiji. Povezava ne temelji samo na ideji odrešitve in vnebovzetja, krščanski pisci namreč silhueto orla na nebu radi primerjajo s križem. Glej na primer: Arnold Bonnevalski, *Tractatus de septem verbis Domini in cruce*, 7, PL, 189, 1682.

3.31 Vpisna stran Karla Jožefa barona Flödniga (TM, fol. 296r)

Za Karla Jožefa Flödniga je Grahovar izdelal emblemsko sličico s panoramskim krajinskim izsekom: s soncem obsijane livade, med katerimi vijuga reka, v daljavi obrobljajo hribi in gore, na desni strani je na nekoliko dvignjenem zemljišču dvorec, na levi, onstran reke, pa vidimo pastirja s čredo ovac. Pastoralo dopolnjujeta sprehajalca s psom, ki z desne strani zlagoma stopata proti reki. V prvi plan, skoraj na rob sličice, slikar kot ključni kompozicijski in ikonografski element postavi drevo s ptičjim gnezdom, v katerem ptica hrani svoje mladiče. Motiv ptice, ki prinaša hrano piščetom, se povezuje z idejo starševske skrbnosti, ki je v Flödnigovem emblemu podkrepljena z izbranim članskim imenom *Der Sorgfältige* (*Skrbni*) in geslom *Haec cura parentis* (*To je starševska skrb*).[401] Spokojno krajino s pastirjem, ki pase ovce, lahko razumemo kot idilično dopolnilo motivu skrbnosti, s katerim se tako likovno kot vsebinsko zaokroži sporočilo emblema.

Z vidika ikonografije živali se ob tem kljub vsemu zastavlja vprašanje: je ptič v gnezdu le generični predstavnik svojega rodu ali sta imela morda naročnik in slikar v mislih natančno določeno vrsto, kar bi utegnilo vplivati na razumevanje emblema in njegovo kontekstualizacijo? Niti ob pregledu miniature s povečevalnim steklom ni mogoče z zanesljivostjo določiti, za katero ptičjo vrsto gre. Anatomske značilnosti in primerjava z različnimi pticami, ki jih je Grahovar s precejšnjim realizmom naslikal za naročnike emblemov v spominski knjigi Dizmove družbe, omogočajo izključitev uje, vodnih ptic ter prepoznavnejših ptičjih vrst, kot so vrane, srake in nekatere manjše ptice pevke. Ptič v Flödnigovi emblemski sličici se z obliko vratu in glave, s polnostjo telesa, razmeroma majhnimi krili in kratkim repom še najbolj približa Grahovarjevim upodobitvam goloba, vendar so mojstrovi golobi v drugih emblemih svetle ali povsem bele barve.[402]

401 Gantar geslo prevaja kot »*To je očetova skrb*« (Kastelic, 2001, str. 218). Ikonografska analiza pokaže, da je zaradi konteksta evropske emblematike pravilnejši prevod »*To je starševska skrb*«, pri čemer je poudarek na dejstvu, da gre za zgled starševske skrbi, ljubezni in tudi požrtvovalnosti. Prevod »*očetova skrb*« je toliko bolj zgrešen, ker se v emblemskih knjigah geslo izrecno nanaša na ptičjo mater.

402 Glej, na primer, emblema F. K. Hohenwarta (TM, fol. 268r) in J. K. Lichtenberga (TM, fol. 367r). V slednjem je bela barva ikonografsko pogojena, saj golob simbolizira Sv. Duha.

Kot običajno nam pri iskanju odgovora pomaga poznavanje emblemskih knjig, le da v tem primeru zamudno iskanje ni potrebno. Dovolj je, da polistamo po že omenjenem delu *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids* Wolfganga Helmharda von Hohberga: Grahovar je namreč emblemsko sličico neposredno povzel po bakrorezu Georga Christopha Eimmarta v Hohbergovi knjigi (fol. 78r). Eimmar-



Emblem z golobom grivarjem, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 78r.

tovo kompozicijo je slikarsko obogatil in vanjo vnesel več razgibanosti, poudaril vijugavo reko in dodal dva sprehajalca s psom ter pastirja, ki pase ovce. Obenem je emblemski značaj slike poudaril tako, da je izpustil drevo, ki ga je Eimmart postavil levo od osrednjega drevesa z gnezdom, in prezrl zlomljen ostanek debla na desni strani. S tem je gledalčevo pozornost usmeril na drevesno krošnjo v glavni osi miniature, kjer je vsebinsko jedro emblema. Kljub spremembam ni dvoma, da je krajinski izrez z dvorcem povzet po Eimmartu, kar velja tudi za drevo z gnezdom, v katerem ptica hrani svoje štiri mladiče. Pri tem ni mogoče spregledati, kako natančno je mojster Flödnigove vpisne strani posnel podobo odrasle ptice: stojni motiv, naklon glave, velikost in oblika polnega telesa z majhnimi perutmi so skoraj identični kot na bakrorezni predlogi. Čeprav v Hohbergovem emblemu ptica ni poimenovana, jo lahko zaradi alegoričnega sporočila razumemo kot upodobitev goloba, natančneje, goloba grivarja (*Columba palumbus*). Nemški učenjak se namreč pri snovanju emblema naveže na dobro znan motiv, ki ga v svet



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Karla Jožefa barona Flödniga, 1740, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 296r.

emblematike uvede že Alciati. Ob tem je očitno, da Grahovar grivarja ni poznal iz lastnih opažanj, zaradi česar je toliko zvesteje sledil upodobitvi v Hohbergovi knjigi. To hkrati pojasni, zakaj je (v nasprotju z večino ptic, ki jih je mojster naslikal v *Dizmovi kroniki*) ptiča v emblemu barona Flödniga težje identificirati.

Alciatijev emblem *Amor filiorum* (*Ljubezen do otrok* oziroma *Starševska ljubezen*) najdemo že v prvi izdaji njegove knjige *Emblematum liber* (Augsburg 1531, C3r).[403] V njem je samica goloba grivarja predstavljena kot utelešenje starševske ljubezni, predanosti in požrtvovalnosti, o čemer nazorno govorijo verzi epigrama. Alciati piše, da grivarji gnezdijo zelo zgodaj, zato mladiče ogrožata mrzli veter in pozni sneg. Da bi obvarovala zarod, si samica populi perje in z njim nastelje gnezdo. Sama brez zaščite umre od mraza, piščeta, zakopana v toplo perje, pa preživijo zmrzal.[404] Motiv grivarja je v emblematiki precej popularen in ga med drugim najdemo v Picinellijevem *Mundus Symbolicus* (I, 4, embl. 266, str. 284).

Pictura omenjenega emblema se pri Alciatiju in večini avtorjev, ki mu sledijo, razlikuje od emblemske sličice v Hohbergovi knjigi in *Dizmovi kroniki*: golobica ne hrani mladičev, ampak skladno z opisom v epigramu sedi v gnezdu in greje svoj zarod. Puljenje perja, s katerim naj bi samica postlala mladičem, likovno ni izpostavljeno. Letni čas – zgodnja pomlad – je nakazan s tem, da je drevo[405] z gnezdom še golo (kadar je emblemska sličica zasnovana panoramsko, so gola vsa drevesa v pokrajini).[406] Pod vplivom novoveških naravoslovcev, ki zgodbo o zgodnjem gnezdenju grivarjev navajajo kot emblemsko zanimivost, vendar jo s svojimi opazovanji dokončno ovržejo, pride v emblematiki do premika: proti koncu 17. stoletja se začnejo pojavljati ilustracije, kjer krajina ni več zimsko gola, ampak pomladanska, drevesna krošnja pa je že olistana.[407]

Grahovarjeva emblemska sličica v osnovni kompoziciji nadaljuje likovno tradicijo Alciatijevega emblema v izdajah, kjer *pictura* kaže krajino z drevesom v ospredju, čemur so sledili številni ilustratorji emblemskih knjig.[408] Vendar se, kot rečeno, neposredno zgleduje po Eimmartovem bakrorezu, v katerem je skrb staršev za mladiče predstavljena z motivom golobice, ki piščetom prinaša hrano. Vsebinski premik je pri Hohbergu pogojen s konceptom njegove knjige, kjer se emblemi vsebinsko povezujejo s psalmi. Zadnji verz 78. psalma, ki ga kot osrednji poudarek emblemskega sporočila izpostavi Hohberg (*Und er weidete sie mit aller Treue*, Ps 78,72), govori o Božji ljubezni in skrbi za izbrano ljudstvo, pri čemer je v prispodobo vključen tudi motiv hranjenja (paše), ki mu jo naklanja.[409] Eimmart smiselno sledi vsebinskemu premiku in v nasprotju z uveljavljeno tradicijo upodobi ptico, ki v gnezdu hrani mladiče. Zaradi izrazito krščanske alegorizacije, ki prevladuje tudi v emblemih *Dizmove kronike*, je

403 Golob grivar je pri Alciatiju in večini avtorjev emblemskih knjig imenovan *palumbes*, včasih pa ga pisci preprosto označijo z rodovnim imenom (lat. *columba*), ki je v zgodnjem novem veku (tudi v antiki in srednjem veku) splošno uveljavljeno poimenovanje za goloba ne glede na vrsto.

404 »*Ante diem vernam boreali cana palumbes,*
Frigore nidificat, praecoqua & ova fovet.
Mollius & pulli ut iaceant sibi vellicat alas,
Qûis nuda hyberno deficit ipsa gelu…«
Materinsko ljubezen in skrb golobice Alciati postavlja za zgled ljudem in v zaključku epigrama retorično sprašuje: »…
Ecquid Colchi pudet, vel te Procne improba mortem?
Cum volucris propriae prolis amore subit?« (Alc., 1531, C3r).
Navedbo o samici grivarja, ki svoje mladiče požrtvovalno zaščiti pred mrazom, Alciati svobodno povzema po Alfeju iz Mitilene (*Grška antologija*, IX, 95), vendar izvorno grško besedo »*órnīs*« (ptica) v latinščino prevede kot »*palumbes*«. O skrbi grivarjev za zarod piše tudi Plinij (*Naravoslovje*, X, 105–107), ki v nasprotju z Alciatijem pravi, da samica gnezdi pozno, šele po poletnem enakonočju. Dramsko učinkovita podoba požrtvovalne matere je bila med avtorji emblemskih knjig izjemno priljubljena in se je zakoreninila ne glede na to, da je v nasprotju z naravoslovnimi dejstvi o gnezdenju goloba grivarja. Ob tem velja omeniti, da Gesner kljub temu, da natančno (in pravilno) opisuje gnezdenje golobov, izrecno omenja emblemsko tradicijo in Alciatijevo navedbo o požrtvovalni samici, ki gnezdi zgodaj in si populi perje, da bi zavarovala mladiče (Gesn. 1555, Lib. III, str. 300–301). Alciatijev emblem navaja tudi Aldrovandi, ki celo vključi geslo in besedilo epigrama (*Ornithologiae tomus alter*, 1687, Lib. XV, str. 495).

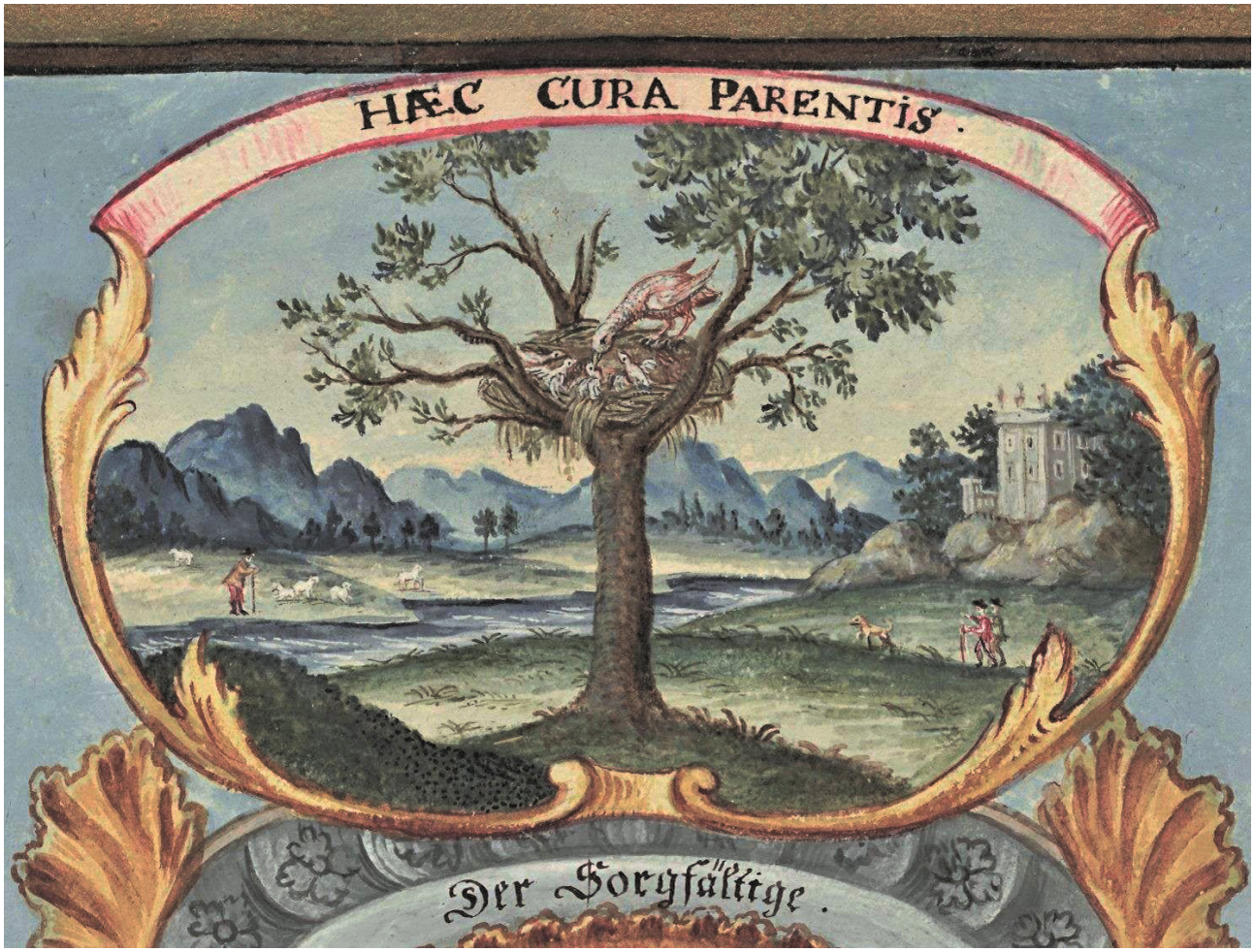
405 V nekaterih zgodnjih ilustracijah (pariške izdaje Alciatija pred sredino 16. stoletja) se namesto drevesa pojavlja prirezan trs, ki v evropski ikonografiji rastlin pogosto simbolizira zimo.

406 Glej, na primer, *Emblematum liber*, Padova 1621, embl. 194, str. 824–825.

407 Glej emblem z geslom *Ama, non clama* v popularni zbirki *Gedancken Muster und Anleitungen* Johanna Christopha Weigla (Nürnberg, ok. 1710, str. 5).

408 Različica s krajinskim izrezom se prvič pojavi v Alciatijevi *Emblemata*, ki je leta 1548 izšla v Lyonu (str. 156). V nekaterih poznejših izdajah (na primer *Liber Emblematum/Kunstbuch*, Frankfurt na Majni 1567, fol. 50r) je krajinskemu ozadju namenjene vse več pozornosti.

409 V slovenskem standardnem prevodu se verz glasi: »*Pasel jih je s popolnostjo svojega srca,/ z razumnostjo svojih rok jih je vodil*.«



Vpisna stran Karla Jožefa barona Flödniga, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

razumljivo, da je bila Hohbergova različica Flödnigu posebej blizu.

V kontekstu ikonografske večplastnosti, ki je značilna za embleme v ljubljanski spominski knjigi, se ob vpisni strani barona Flödniga nehote zastavlja vprašanje: ali smemo zaradi vsebinske povezave z 78. psalmom Grahovarjevega pastirja razumeti kot aluzijo na psalmistove besede »*Pasel jih je s popolnostjo svojega srca …*«? Lahko torej pastirca z ovcami razbiramo kot dopolnilo emblemskega sporočila in ne zgolj kot slikovit pastoralni dodatek? Glede na domišljenost emblemov v *Dizmovi kroniki* in duhovite namige, ki jih pogosto skrivajo, je odgovor najverjetneje pritrdilen.

3.32 Vpisna stran Leopolda Ludvika pl. Hohenwarta (TM, fol. 298r)

V emblemski kartuši Leopolda Ludvika Hohenwarta je naslikana alpska krajina: na levi je strmo skalnato gorovje z dvema kozorogoma, na desni se odpira pogled v dolino, kjer vidimo reko, grajsko arhitekturo in v daljavi cerkvico na otočku.[410] Pokrajino ožarja sonce z vpisanim Kristusovim monogramom IHS. Napisni trak nosi geslo *Nec temere nec timide* (*Ne predrzno ne strahopetno* ali *Ne prenagljeno ne obotavljivo)*,[411] pod kartušo pa je zapisano akademsko ime *Providus* (*Previdni*).

Za razumevanje sporočila emblema je ključna ikonografija kozoroga, saj dejstvo, da je v emblemski sličici izrazito izpostavljen, samo po sebi opozarja na njegovo simbolno vrednost. Kozorog, gorska ali divja koza[412] je v krščanstvu uveljavljena podoba modrosti, razumnosti in previdnosti, pa tudi trdne vere in celo samega Kristusa. Tovrstni pomeni izhajajo iz najzgodnejših redakcij *Fiziologa* (I, 41) ter se razvijajo v nekoliko poznejših latinskih različicah[413] in bestiarijih. Vsem je skupen motiv divje koze oziroma kozoroga, ki najraje živi v gorah, ker ima z vršacev dober razgled in že od daleč zapazi sleherno nevarnost. Zaradi tega je kozorog v alegorični razlagi izraz Božje modrosti, ki ljubi vrhove duha, to je apostole in preroke. Njegova ostrovidnost simbolizira pronicljivost duha ter sposobnost razločevanja med dobrim in zlim (Heck in Cordonnier, 2012, str. 212; Marino Ferro, 1996, str. 86–87*)*. Tovrstne simbolne vsebine sprejme tudi renesansa, vsebinsko nadgradnjo pa doživijo prav v emblematiki. V emblemih kozorog predstavlja tudi stanovitnost in čistost, ki človeka varuje pred pregreho, ter modrost tistih, ki zaupajo v Boga in se brez strahu vzpenjajo na strme vršace duha, da so mu čim bližje.[414] Prav tako simbolizira željo po doseganju najvišje kreposti, do katere vodi pot, ki zahteva veliko preudarnosti, poguma in sposobnosti pravilne presoje. Motiv se v renesansi neposredno poveže z idejo dobrega vladarja, kneza ali vojskovodje, ki bi moral imeti naštete vrline. Typotius, na primer, predstavi dva emblema s takšno vsebino: na prvem kozorog stoji na visoki pečini, od koder mu pogled seže na vse strani (III, str. 66), na drugem pa kozorog (upodobljen kot gorska koza ali gams) podobno kot pri Hohenwartu skače čez prepad z enega gorskega vrha na drugega (I, str. 119).[415] Na Hohenwartovi vpisni strani se sličica s kozorogi med vršaci in spremljajoče geslo gladko zlijeta v sporočilo emblema: stopati skozi življenje premišljeno in preudarno, z občutkom za pravo mero. Kozorog tudi tu simbolično predstavlja naročnika, kar skladno z

410 Avtor ikonografskega kataloga piše, da je ob vznožju gora Blejsko jezero z otokom in cerkvijo. Katalog prinaša le opis sličice brez vsebinske razlage (Kastelic, 2001, str. 218). Droben otoček s cerkvico mogoče res spomni na Bled, vendar je identifikacija prenagljena: če natančno pogledamo, lahko vidimo, da je »jezero« v resnici reka, krajinski izsek pa tudi ne ustreza panorami okolice Blejskega jezera.

411 Gantar geslo prevaja kot »*Ne drzno ne strahopetno*«. Izrek verjetno izhaja iz *Nikomahove etike* (II, 6), kjer Aristotel govori o konceptu prave mere ter med drugim piše, da kreposten mož ni ne prenagljen ne obotavljiv, temveč pogumen. V tem kontekstu izpostavlja preudarnost in pogum v smislu premišljenosti in pretehtanosti v odločitvah in dejanjih. Tudi v kontekstu evropske heraldike, kjer je deviza zelo priljubljena, je očitno, da gre za opozorilo pred predrznostjo, prenagljenostjo, lahkomiselnostjo ipd. na eni ter obotavljivostjo in strahopetnostjo na drugi strani. Tovrstne vsebine zasledimo tudi v ikonografiji kozoroga, kar je pri Hohenwartovi vpisni strani bistveno za pravilno razumevanje emblemskega sporočila.

412 Simbolika kozoroga oziroma divje koze je zelo kompleksna in v nekaterih vsebinah povezana tudi z domačo kozo. V svetu živalske simbolike je s poimenovanjem divja koza ali gorska koza največkrat mišljen kozorog (*Capra ibex*), čeprav je treba pojem divje koze razumeti kot posplošitev in je iz ilustracij včasih razvidno, da je imel pisec/ilustrator v mislih tudi gamsa (*Rupicapra rupicapra*). V grškem izvirniku *Fiziologa* je žival poimenovana *dorkás*, navedene lastnosti in simbolne vsebine pa se v nekaterih srednjeveških bestiarijih v modificiranih različicah pojavljajo v dveh ločenih poglavjih: o divji kozi (*Caprea*) in o kozorogu (*Ibex*).

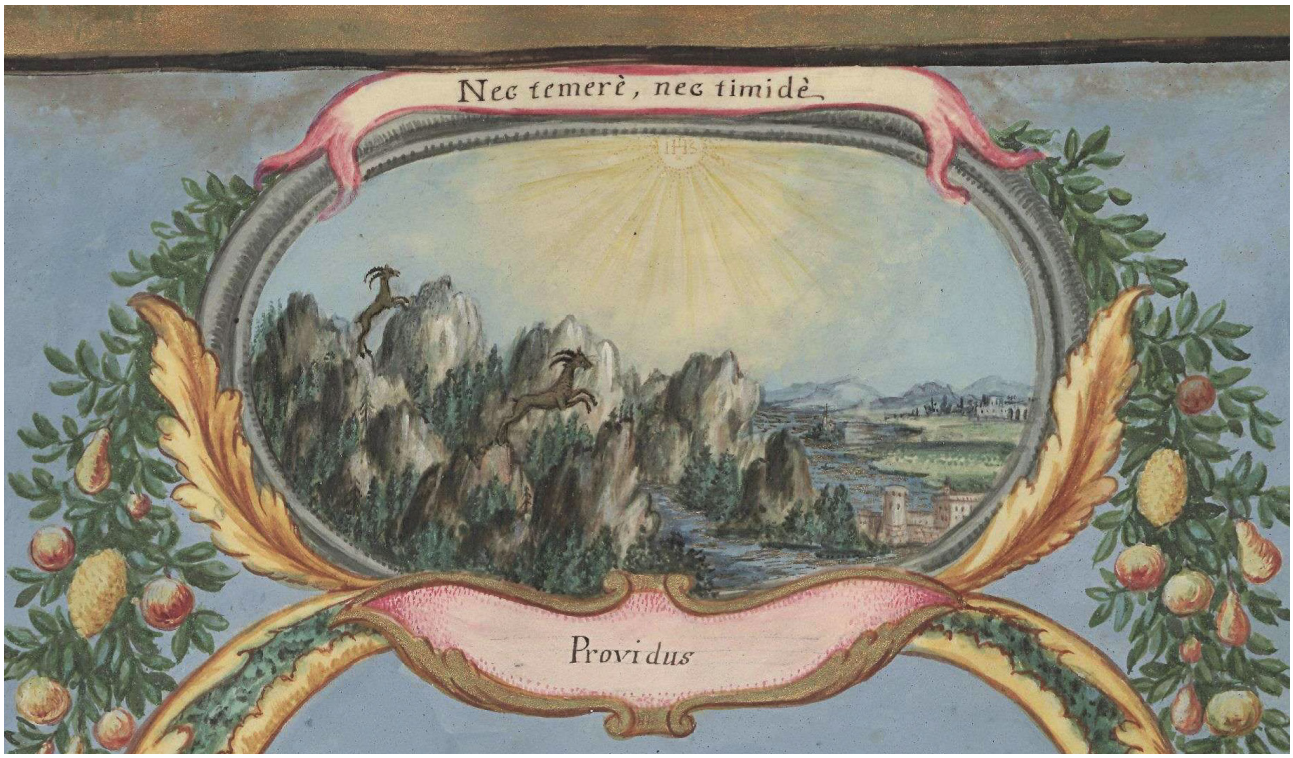
413 Latinski *Fiziolog* verzije B – najstarejši ohranjen rokopis iz 10. ali zgodnjega 11. stoletja hrani Vatikanska knjižnica (Ms Palat. Lat. 1074, foll. 1–22) – v 20. poglavju govori o divji kozi (*De caprea*), vendar ob tem navaja tudi grško ime *dorkás*. Poleg že omenjenih vsebin posebej izpostavlja izredno daljnovidnost živali ter v povezavi z *Visoko pesmijo* in 137. psalmom razvija zanimivo kristološko ikonografijo kozoroga.

414 Glej, na primer, Picinelli, I, 5 embl. 161 ter 162, str. 360, ter emblem 17 v *Émblemes ou devises Chrétienes* (Utrecht, 1697, str. 41). Simbolika kozoroga je najizčrpneje predstavljena v posebnem poglavju, ki mu je namenjeno v knjigi članov *Accademie degli Occulti* v Brescii (Bartolommeo Arnigio, *Rime de gli Academici occulti con le loro imprese et discorsi*, Brescia 1568, str. 85–89).

415 Prvi emblem je oblikovan po devizi mantovskega markiza Gianfrancesca I. Gonzage, drugi se nanaša na devizo jeruzalemskega kralja Balduina II. Oba imata isto geslo: *Ad nos laudis amor*, vendar je v prvem kozorog upodobljen kot alpski kozorog, v drugem pa bolj spominja na gamsa, čeprav avtor v obeh za žival uporabi isto latinsko poimenovanje *capreolus*. Typotiusova emblema nazorno ilustrirata dejstvo, da pisci emblemskih knjig sledijo srednjeveški tradiciji ter z vidika živalske simbolike ne razlikujejo med kozorogom in gamsom.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Leopolda Ludvika pl. Hohenwarta, 1740–1741, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 298r.



Vpisna stran Leopolda Ludvika pl. Hohenwarta, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

uveljavljeno prakso potrjuje tudi povezava s heraldiko: v Hohenwartovem grbu je glavno grbovno znamenje kozorogov rog.



Emblem jeruzalemskega kralja Balduina II., Jacobus Typotius, Symbola divina et humana, I, Praga 1601–1603, str. 119.

V kontekstu Picinellijevega vpliva na ikonografijo emblemov v *Dizmovi kroniki* je zanimivo, da je v *Mundus Symbolicus* opisan podoben emblem z geslom *Per invia viam* (I. 5, embl. 177, str. 362), v katerem avtor izpostavi izjemno spretnost kozoroga, ki skače čez previse in prepade, z enega skalnega grebena na drugega, in najde pot tudi tam, kjer ni nobenih stez.[416] Alegorična razlaga emblema dodaja, da kozoroga pri tem vodi zaupanje v Boga in da je ta žival podoba pravičnika, ki trdno veruje v Kristusa ter sledi njegovi poti. Vsebinska vez med emblemom v Picinellijevi enciklopediji in Hohenwartovim emblemom je več kot očitna: oba kozoroga na Grahovarjevi sličici skačeta z gore na goro, pri tem pa dvigujeta glavo proti soncu, ki zaradi vpisanega monograma IHS simbolizira Kristusa. Geslo *Nec temere nec timide* in člansko ime *Providus*[417] ob tem izpostavljata idejo preudarnosti, ki človeka vodi na strmih in nevarnih poteh.

416 Picinelli je eden redkih avtorjev emblemskih knjig, ki divjo kozo in kozoroga obravnava v ločenih poglavjih. Vendar je iz emblemov, ki jih opiše, razvidno, da je delitev z ikonografskega vidika problematična: v emblemih obeh poglavij se značilnosti in simbolne vsebine divje koze in kozoroga prepletajo.

417 *Providus* v latinščini ne pomeni samo previden, ampak tudi preudaren, tisti, ki gleda naprej oziroma predse.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Volfa Engelberta Ignaca grofa Auersperga, 1741, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 306r.

3.33 Vpisna stran Volfa Engelberta Ignaca grofa Auersperga (TM, fol. 306r)

Odprti emblem grofa Auersperga ponuja pogled na obmorsko pokrajino z mogočnimi ruševinami, pred katerimi stojijo štirje moški v eksotični opravi, ki z loki streljajo na orla. Orel leti k soncu in je tako visoko na nebu, da ga puščice mož, ki nosijo perjanice in so oblečeni samo v kratka pisana krila, ne morejo doseči. Jalovost njihovega početja potrjuje geslo na napisnem traku, ki ga kralj ptic drži v krempljih: *Irrideo tela* (*Ne zmenim se za strelice*). Grofovo člansko ime *Der Hochschwebende* (*Visoko lebdeči*) zaokroži podobo orla, ki leti višje kot drugi ptiči in ga puščice ne morejo zadeti.

Prepričanje, da se lahko orel dvigne višje od drugih ptic, je bilo močno razširjeno že v antiki in tako v Grčiji kot v Rimu povezano s predstavami o orlu kot Zevsovi oziroma Jupitrovi sveti ptici. Stari Grki in Rimljani so verjeli, da zmore orel leteti tako visoko, da ga strele ne poškodujejo. Nasprotno, spremljevalec vladarja bogov lahko celo nosi strele v svojih krempljih.[418] Motiv orlovega visokega leta ima v krščanski eksegezi od vsega začetka alegoričen pomen, ki se dodobra zakorenini s sv. Avguštinom. Hiponski škof intelektualno zahtevnost Janezovega evangelija v odnosu do ostalih treh evangelijev primerja z letom orla, s čimer je vzpostavljena dimenzija posebne duhovne odličnosti (*In Evangelium Joannis tractatus*, XXXVI, 5, PL 35, 1666). Obe tradiciji se zlijeta v emblematiki, kjer je motiv zelo pogost in ima célo paleto simbolnih vsebin. V sonce, h kateremu se obrača orel, je – kot pri mnogih emblemih – Grahovar vrisal Božje oko. Vsebinsko izhodišče Auerspergovega emblema je torej povezano z ikonografijo preroda in vstajenja v Kristusu, ki je sonce pravičnosti (*Christus sol iustitiae*), vendar emblemsko sporočilo tokrat izpostavlja idejo vzvišenosti nad nevarnostmi in tegobami tega sveta: kdor stremi k višjim ciljem, najde zavetje v Bogu in zlo mu ne pride do živega.

Ob tem ostaja odprto vprašanje, zakaj je slika orla, ki ga puščice ne dosežejo, dopolnjena z eksotičnim motivom »indijanskih lokostrelcev«, kot jih imenuje Kastelic (2001, str. 222).[419] V emblemskih knjigah bi takšno podobo zaman iskali – sličice se omejujejo na poenostavljeno predstavitev orla, ki ga puščice ne dosežejo. Ključ do razumevanja tega ikonografskega oreha ponuja emblem v knjigi Jacoba Boscha (III, embl. 1025), posvečen ideji plemenitega državnika, ki je vzvišen nad obrekovanji in spletkami. Bakrorez z orlom in puščicami namreč spremlja deviza *Haud ullae potuere* (*Nikakor ne more*), notica ob emblemu pa opozarja, da je geslo povzeto po Vergiliju. Dejansko 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 spretni lokostrelci.[420] Motiv orla, nedosegljivega za lovske puščice, je torej pri Boschu povezan z Indijo in Vergilijevo prispodobo o višini tamkajšnjih dreves, *pictura* pa je skladno z lapidarnostjo kompozicij, ki je značilna za večino emblemskih sličic v njegovi zbirki, omejena na najnujnejše likovne prvine: orla v letu in puščice pod njim.

Grahovar je imel na voljo celo vpisno stran, sporočilo Auerspergovega emblema pa je dopolnil s slikovitim prizorom »indijanskih« lokostrelcev, ki so v resnici Indijci, o katerih piše Vergilij. Slikar in naročnik sta lahko likovne zglede za eksotični motiv »Indijancev« našla v različnih virih – od alegoričnih predstavitev kontinentov, kjer spremljajo poosebitev Amerike, do

418 Orla v povezavi z Zevsom in njegovo strelo 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) in Vergilijevi *Eneidi* (V, 252). O orlu in streli piše tudi Plinij (*Naravoslovje*, X, 4). Najpogostejše likovne realizacije motiva orla, ki v krempljih drži strelo, najdemo na helenističnih kovancih ptolemajske dinastije in na rimskih novcih. V Rimu je orel s strelo eden najpomembnejših državnih simbolov, ki se pojavlja na praporih rimskih legij, pogost pa je tudi v drugih kontekstih.

419 Moški v kratkih krilcih s peresnimi kronami na glavi, oboroženi z lokom in puščicami, so v umetnosti in kulturi zgodnjega novega veka 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, potopisnih delih itd. Tudi sama personifikacija Amerike je od prve ilustrirane izdaje Ripove *Ikonologije* naprej tradicionalno upodobljena kot žena s peresno krono, oblečena v kratko krilo, njen glavni atribut pa je lok s tokom puščic.

420 »*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).

ilustracij v geografskih atlasih ali zgodovinskih zapisih o Novem svetu. Zagotovo gre pri tem tudi za odmev sočasnega navdušenja nad Orientom in eksotičnimi deželami. Hkrati lahko z veliko verjetnostjo zapišemo, da je posredno prisotna aluzija na antično zanimanje za čudesa Orienta, kot ga v pesniških podobah odslikavajo Vergilijevi verzi.

Turški paša, ki sedi ob kartuši in se lagodno naslanja na prevrnjen kamniti blok z vklesanim grbom rodbine Auersperg, ni neposredno vključen v osnovno sporočilo emblema, razumemo pa ga lahko kot izraz istega navdušenja nad eksotičnim, ki ga izpričujejo »Indijanci« v fantazijskih nošah. Slikoviti orientalski motivi z moškimi in ženskimi liki v otomanski noši se pojavljajo tudi v nekaterih drugih emblemih kranjskih akademikov, na primer v emblemu barona Marka Antona Billichgrätza (TM, fol. 320r) in barona Karla Leopolda Rosettija (TM, fol. 357r). 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. Grahovar je orientalske motive večkrat vključil v svoje kompozicije – njegovo zanimanje za Orient je dokumentarno izpričano. V njegovi knjižnici sta bili vsaj dve ilustrirani knjigi, posvečeni Bližnjemu vzhodu, v katerih je lahko videl obilo prizorov in eksotičnih noš.[421] V primeru turjaških knezov bi turškega pašo mogoče lahko razumeli kot igriv namig na slavno zgodovino naročnikovih prednikov, ki so se borili proti Turkom. Slednji so bili še pred dobrim stoletjem huda nevarnost za Kranjsko in velik del srednje Evrope, dokler niso bili leta 1593 uničujoče poraženi v bitki pri Sisku. V njej je pomembno vlogo odigral Andrej Turjaški, ki se je s svojim junaštvom zapisal v zgodovino, slovenske dežele pa poslej niso bile več tako neposredno ogrožene, saj so Turki osvajalne pohode preusmerili bolj na sever proti cesarski prestolnici Dunaj.[422]

421 Polonca Vrhunc navaja, da sta v Grahovarjevi zapuščini med drugimi knjigami omenjeni »O. Daper D.: *Beschreibung von Assia und Persien* in Giovani Sagiedo: *Neu eröffnete Ottomanische Pforte*« (Vrhunc, 1970, str. 110). Pri prvi gre za delo nizozemskega pisca Olferta Dapperja *Asia, of naukeurige beschryving van het rijk des Grooten Mogols, en een groot gedeelte van Indiën: ... beneffens een volkome beschryving van geheel Persie, Georgie, Mengrelie…* (Amsterdam 1672), ki ga je imel Grahovar v nemškem prevodu. Druga je v nemščino prevedeno in v skupnem zvezku izdano delo dveh avtorjev: Paula Rycauta *The History of Turkish Empire from the year 1623 to the year 1677* (London 1680) in Giovannija Sagreda *Memorie istorice de' monarchi ottomani* (Benetke 1673). Nemški prevod obeh knjig je izšel pod naslovom *Die neu-eröffnete Ottomannische Pforte: bestehend: erstlichen in einer grundrichtigen und aus eigener Erfahrung gezogenen Beschreibung deß gantzen Türckischen Staats- und Gottesdiensts ubersetzt aus deß ... Herrn Ricaut in Englitscher Sprach verfassten… Buch. Zweytens einer wolgefaßten Außführlichen Histori der vornehmsten Geschichten aller Ottomannischen Monarchen aus deß... Giovanni Sagredo italiänischer Beschreibung ...* (Augsburg 1694).

422 Turška nevarnost je bila za notranjeavstrijske dežele in Zahodni Balkan dokončno odpravljena po zmagah princa Evgena Savojskega nad Turki in podpisu mirovnega sporazuma v Požarevcu leta 1718.

3.34 Vpisna stran Jošta Vajkarda Antona grofa Barba (TM, fol. 308r)

V emblemski sličici grofa Jošta Vajkarda Antona Barba je upodobljen krajinski izrez z lovom na leva v prvem planu. Lovec s puško na desni strani slike drži enega od lovskih psov na povodcu, medtem ko je drugi napadel mogočno zver in se ranjen skuša rešiti izpod levje šape. Lev, ki se ne boji preganjalcev, se ponosno ozira proti lovcu, v drži, s katero slikar izpostavi njegovo veličastje, in ima malone heraldični značaj. Deviza na napisnem traku pravi: *Otia sic inter dubiae discrimina sortis/ forti confusus robore tutus agit* (*Sredi udarcev varljive usode spokojno uživa,/ kdor se na svoje moči varno zanašati sme*). Skupaj z akademskim imenom *Der Unerschrockene* (*Neustrašni*) emblem torej sporoča, da lev, ki se lahko zanese na svojo moč, mirno in brez večjih težav opravi z nevarnostmi, ki mu prihajajo na pot. Ker je lev hkrati grbovna žival rodbine Barbo, simbolno predstavlja naročnika, ponosnega in vplivnega predstavnika kranjskega visokega plemstva. Vsebina emblema je dopolnjena s poosebitvama, ki stojita ob družinskem grbu: vojščak simbolizira moč in pogum, žena v liku Atene modrost in preudarnost. V izboru personifikacij se zrcalita osebnost in kariera grofa Jošta Vajkarda Barba, ki se je aktivno udeleževal političnega življenja, bil deželni svetnik in poverjenik, predsednik poverjeniškega urada ter svetnik pri kranjski deželni vladi (Preinfalk, 2016, str. 32). Dejstvo, da ima vojščak ob baronovem grbu namesto orožja v roki poveljniško palico, lahko morda razumemo kot namig na naročnikov položaj v deželni vladi. Tudi boginja modrosti ni izbrana po naključju, ampak kaže na njegovo izobraženost in široko razgledanost: Jošt Vajkard je bil med drugim ponosen lastnik ene od večjih zasebnih knjižnic na Kranjskem, ki je ob njegovi smrti štela skoraj 600 zvezkov (Preinfalk, 2016, str. 32).

Emblem si kljub na videz preprosti ikonografiji zasluži nekaj več pozornosti; najprej zato, ker spada med tiste, ki jim avtor ikonografskega kataloga doda lapidarno, vendar zgrešeno vsebinsko interpretacijo. Kastelic namreč lovca na simbolni ravni poistoveti z naročnikom, ki si je kot član Dizmove družbe izbral ime *Neustrašni*, in zapiše, da »boj z levom v emblemu kaže na člansko ime« (2001, str. 223). Razlaga je v nasprotju z uveljavljeno tradicijo vloge heraldičnih živali v emblematiki ter z več desetletij dolgo prakso oblikovanja emblemov v *Dizmovi kroniki*. Kadar naročnikova heraldična žival v vlogi glavnega nosilca alegoričnega sporočila vstopi v emblemsko sličico, skoraj brez izjeme predstavlja samega akademika. Odstopanja od pravila so redka, če se pojavijo, pa so ikonografsko utemeljena in razvidna iz emblemske zasnove.[423]

Drugi razlog, ki navaja k bolj poglobljeni raziskavi Barbovega emblema, je potencialna prisotnost dodatnih pomenskih ravni, kar je značilno za embleme v spominski knjigi ljubljanskih akademikov. Osnovna razlaga emblema, ki jo zaokrožata poosebitvi ob grofovem grbu, izpostavlja posvetni vidik, medtem ko sporočilo o akademiku kot dobrem kristjanu, ki je tako ali drugače prisotno v večini emblemov *Dizmove kronike*, na prvi pogled ni razvidno. Ob prizoru lova na kralja živali, ki je v evropski umetnosti razmeroma redek, asociacije na krščanske vsebine kljub bogati kristološki ikonografiji leva zagotovo niso na prvem mestu. Motiv, ki je zelo razširjen v umetnosti starih visokih civilizacij, je, kot kažejo najnovejša odkritja, še bistveno starejši.[424] Priljubljen je tudi v grški in rimski umetnosti, po propadu rimskega cesarstva pa se redkeje pojavlja. V srednjem veku so bili levi v Evropi dragocene zveri v menažerijah evropskih vladarjev, šele z intenzivnim uvozom v renesansi pa postanejo tako razširjeni, da jih najbogatejši lastniki uporabljajo za igre, boje z drugimi živalmi ter inscenirane prizore lova, v katerih tvegajo, da bo lev poškodovan ali celo ubit. V zgodnjenovoveški umetnosti motiv lova na leva zaživi predvsem ob zgledovanju umetnikov po antičnih spomenikih, pozneje pa doživlja svobodne, včasih tudi žanrsko obarvane predelave. Zaradi slikovitosti se pojavlja celo v okviru umetne obrti – v 17. stoletju ga najdemo na znamenitih delftskih

423 V ljubljanski spominski knjigi je tak primer emblem barona Krištofa Ottheima (TM, fol. 270r), kjer je ribič, ki je pravkar ujel ribo, na simbolni ravni dejansko poistoveten z naročnikom. Identifikacijo nedvoumno potrjujeta Ottheimovo člansko ime (*Ribič*) in dodaten napis ob moškem, ki lovi ribe: *na napakah se uči*. Vidra, ki z ribo v gobcu plava v reki, je tokrat prvenstveno v vlogi heraldične živali, ki se je preselila v emblemsko sličico in dopolnjuje njeno vsebino. Glej razlago emblema na str. 173.

424 Najnovejša odkritja skalnih slik v krajih Shuwaymis in Jubbah v Savdski Arabiji, ki naj bi nastale ok. 6000 let pr. n. š., kažejo, da je motiv lova na leva s pomočjo lovskih psov v likovni umetnosti bistveno starejši in da se pojavi že v obdobju neolitika (Guagnin, 2018, str. 225–236).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Jošta Vajkarda Antona grofa Barba, 1742, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 308r.



Lov na leva, Bestiarij iz Rochestra, 1225–1250, Britanska knjižnica, Ms Royal 12 F XIII, fol. 3v.

keramičnih ploščicah.[425] Morebitne krščanske konotacije je na ploščicah, ki niso opremljene z napisi, težko dokazovati, medtem ko v emblematiki najdemo nekaj zanimivih primerov z nedvoumno izraženo kristološko vsebino.

Izhodišče tovrstnih emblemov je ikonografija kralja živali, ki temelji na *Fiziologu* in se redno pojavlja v srednjeveških bestiarijih ter številnih drugih zapisih. Gre za t. i. »prvo naravo« leva (*prima natura leonis*), vedenjsko značilnost, v katero krščanski pisci niso dvomili, saj jim je služila za zanimivo alegorično razlago Kristusovega utelešenja in njegovo vlogo Odrešenika. Lev naj bi se lovcem, ki ga zasledujejo, izmaknil tako, da z repom sproti zabrisuje svoje sledi. *Fiziolog* njegovo vedenje poveže s Kristusom, ki ga imenuje »duhovnega leva« (*spiritualis leo*): kakor lev zabriše svoje sledove, tako je Kristus zabrisal vse sledi svoje božanske narave, da ga niti angeli niso spoznali, ter se po volji Boga Očeta utelesil v devici Mariji, da bi odrešil človeštvo. Ker ga tudi hudič ni prepoznal, se je Kristus žrtvoval za odrešitev človeka in se vrnil v nebesa, še zmeraj neprepoznan, tako da so se angelski kori spraševali: »*Kdo je ta Kralj slave*?« (Fiz. I, 1–2).[426] Pisec *Fiziologa* vprašanje povzema po psalmistu (Ps 23,8), s čimer leva eksplicitno poveže z Odrešenikom. V nekaterih bestiarijih je epizoda ilustrirana z lovom na leva, v katerem lovec s sulico jezdi na konju ali hodi peš, njegovi lovski psi pa se zaganjajo proti levu, ki se ne zmeni zanje.

425 Mogoče je prav delftska keramika navdihnila neobičajno emblemsko sličico grofa Barba, ki je naslikana izključno v paleti odtenkov modre in bele barve. Emblemi na keramičnih ploščicah namreč niso redkost ter so jih uporabljali za duhovito dekorativno in notranjo opremo. Eden najbolj znanih primerov je soba na gradu Wrisbergholzen (ok. 1750), ki ima stene v celoti prekrite s keramičnimi ploščicami, na katerih so upodobljeni emblemski prizori. Motive za 680 ploščic, ki so prevzeti iz različnih emblemskih knjig, je naslikal Johann Christoph Haase. Glej: Köhler, 1988.

426 Glej celotno poglavje o levu (Zucker, 2005, str. 53–60).



Vpisna stran Jošta Vajkarda Antona grofa Barba, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

Zasledovanje leva se spremeni v slikovito srednjeveško predstavo o lovu na leva, pri čemer mogočna zver, ki je v besedilu predstavljena kot podoba Kristusa, ohranja veličastno držo kralja živali. V *Bestiariju iz Rochestra* (1225–1250, Britanska knjižnica, Ms Royal 12 F XIII, fol. 3v) je miniatura umeščena tako, da je tik nad njo ključni citat iz psalma: »*Quis est iste rex gloriae*«?

V emblematiki je kristološka ikonografija leva, ki se oblikuje na tradiciji navedenega odlomka iz *Fiziologa*, neredko izpeljana v primerjavo s pogumnim, pravičnim in milostnim vladarjem ali približana ideji krščanskega viteza. Picinelli v emblemu z geslom *Impavidum ferient* (I, 5, embl. 481, str. 401) za pravičnega in pokončnega človeka, ki se brez strahu sooča z najtežjimi preizkušnjami, levjesrčnega moža, ki ostaja trden, četudi mu grozi, da se bo svet zrušil nanj, uporabi podobo leva, ki se ne zmeni za lovce.[427] Ob tem posebej poudarja motiv pravičnosti in se dodatno sklicuje na Salomonove besede: »*Iustus quasi leo confidens absque terrore erit*« (Prg 28,1).[428] V alegorični interpretaciji emblema Picinelli združuje posvetno in sakralno ikonografijo kralja živali, v kateri lev predstavlja neustrašnega moža in dobrega kristjana, ki se mu ni treba ničesar bati. Prav verjetno je, da se šele v tej luči razkrije globlja vsebina emblema, ki ga je za spominsko knjigo ljubljanskih akademikov naročil grof Jošt Vajkard Barbo – *Neustrašni*, ki se »varno zanaša na svoje moči«.

427 *Imperterritum homininis animum Leonis emblemate adumbrabis, quis lanceis ac sagittis impetitus, epigraphen ex Horatio sustinct:* INPAVIDUM FERIENT (Pic. embl. 481).
Picinelli ob tem navaja Horacijeve stihe, iz katerih je vzeto geslo:
»*Iustum et tenacem propositi virum*
non civium ardor prava iubentium,
non voltus instantis tyranni
mente quatit solida neque Auster,
dux inquieti turbidus Hadriae,
nec fulminantis magna manus Iovis:
si fractus inlabatur orbis,
INPAVIDUM FERIENT *ruinae*« (*Carmina*, III, 3, 1–7).

428 Celoten verz se v *Vulgati* glasi: »*Fugit impius nemine persequente,/ justus autem, quasi leo confidens, absque terrore erit*« (»*Krivični beži, čeprav ga nihče ne preganja,/ pravični pa je brez strahu, pogumen kot lev*«).

3.35 Vpisna stran Antona Tadeja Janeza Nepomuka barona Taufferjerja (TM, fol. 327r)

V emblemski sličici barona Taufferjerja Grahovar predstavi realen krajinski izsek v bližini Višnje Gore: vijugavo Višnjico, ki vodi pogled v globino, kjer na desni strani prepoznamo dvorec Turn ali Višnje (nem. *Weichselbach* ali *Weixelbach*), kot je upodobljen v Valvasorjevi *Slavi vojvodine Kranjske*.[429] V ospredju vidimo s puščico ranjenega kozoroga, ki muli nekakšno zelišče. Na napisnem traku nad kartušo, ki okvirja sličico, je izbrano geslo: *In vulnera quaero medelam* (*Iščem zdravilo za rane*), simbolno identifikacijo naročnika z ranjenim kozorogom pa potrjuje tudi člansko ime: *Der Verletzte* (*Ranjeni*).

Motiv ranjenega kozoroga, ki se pozdravi z zdravilnim zeliščem, je v evropski ikonografiji živali dobro znan. Omenjajo ga že antični pisci, med drugim Aristotel, ki pravi, da s puščico ranjena divja kretska koza ali kretski kozorog (*Capra aegagrus cretica*) poišče zdravilno zel diktamnos (vrsta divjega majarona, *Origanum dictamnus*) in se z njim učinkovito pozdravi (*Nauk o živalih*, IX, 6). Plinij ponavlja Aristotelovo mnenje, vendar enak način zdravljenja pripiše tudi jelenom, čemur sledijo nekateri drugi poznoantični in srednjeveški pisci. Zelišče naj bi imelo čudodelno zdravilno moč: ne samo da rano zaceli, celo puščico iztisne iz nje.[430] Antični avtorji ob tem poudarjajo bistrost kozoroga, ki se zna sam pozdraviti, v krščanski ikonografiji pa motiv dobi dodatno alegorično razlago: kozorog oziroma divja koza predstavlja dobrega in preudarnega kristjana (pogosto tudi pridigarja), ki so ga zadele puščice greha, a zna poiskati ozdravljenje v Kristusu.[431]

Ranjeni kozorog se pojavlja tako v heraldiki kot emblematiki,[432] čeprav je v emblemskih knjigah razmeroma redek.[433] V emblematiki namesto kozoroga v enaki vlogi pogosteje najdemo jelena, saj ozdravitev s pomočjo divjega majarona antični pisci in srednjeveški bestiariji omenjajo tudi pri jelenu.[434] Tako se v Picinellijevi zbirki, po kateri so člani Dizmove družbe najpogosteje posegali, namesto kozoroga z geslom *Hinc vulnus, salus et umbra* pojavlja jelen (I, 5, embl. 216, str. 368).[435] Za razumevanje geneze Taufferjerjevega emblema je odločilno, da v knjigi Wolfganga Helmharda von Hohberga najdemo emblem s podobo ranjenega kozoroga in identičnim geslom (fol. 51r). *Pictura* Hohbergovega emblema je naročniku očitno tako ugajala, da jo je Grahovar povzel z minimalnimi spremembami. Mojster je krajinski izrez delno preoblikoval z vijugavo rečico, tako da jo je približal pogledu na dolino Višnjice z naročnikovo graščino Turn v ozadju, ranjeni kozorog pa je naslikan izjemno prepričljivo in kaže, da je Grahovar emblematično žival

429 *Slava vojvodine Kranjske*, XI, str. 627. Turnska gospoščina je bila v lasti družine Taufferer od leta 1664, ko jo je kupil baron Mihael Taufferer. Konec 19. stoletja je dvorec prešel v last baronov Codelli, zato je v literaturi znan tudi kot Codellijev dvorec. Grajska stavba je bila požgana v drugi svetovni vojni.

430 Plinij dodaja, da zelišče raste samo na Kreti, z njim pa se zdravijo tudi ranjeni jeleni (*Naravoslovje*, VIII, 41; XXV, 92). O moči divjega majarona, da iz rane izloči puščice, poročajo številni antični in srednjeveški pisci: Dioskurid (*O zdravilnih učinkovinah,* III, 34), Plutarh (*O bistroumnosti živali*, *Moralia*, XII, 959A–985C), Cicero (*O naravi bogov*, II, 50) in Ambrož (*Heksameron*, XI, 26). Zgodbo ponavljajo tudi novoveški naravoslovci, na primer Conrad Gesner v knjigi, posvečeni sesalcem (*Historiae animalium liber I., De Quadropedibus viviparis*, Zurich 1551, str. 322–323), in Aldrovandi v knjigi o kopitarjih (*Quadrupedum omnium bisulcorum historia,* Frankfurt 1647, str. 302*)*.

431 Glej: *Aberdeenski bestiarij* (University of Aberdeen, Univ. Lib., Ms 24, fol. 14v) in *Ashmolejev bestiarij* (Bodleianova knjižnica, Oxford, Ms Ashmole 1511, fol. 20v).

432 Na primer grb grofa Ferdinanda II. Carafe, vojvode Nocerskega in grofa Sorianskega. Glej: Palliser, 1870, str. 66. Enak motiv se pojavi tudi v emblemu, ki ga, dopolnjenega z geslom *Vulnus, salus et umbra,* v svoji knjigi o impresah grofu Ferdinandu Carafa posveti Girolamo Ruscelli (*Le impresse ilustri*, 1584, str. 179).

433 Med popularnejšimi emblemskimi knjigami, ki vsebujejo emblem z ranjenim kozorogom, lahko poleg Ruscellija omenimo *Symbola et Emblemata* Joachima Camerariusa. Camerariusov emblem ima podobno sličico in identično geslo kot Ruscellijev. Dodan je epigram *Ejiciit e caprae dictamnus vulnere telum,/ Sic fugat ex animo spesque slausque metum*, razlaga pa govori o duhovnem ozdravljenju v smislu zmage upanja, ki iz srca prežene vsak strah (Cam. II, 1605, embl. 69).

434 Tako Plinij (*Naravoslovje*, XXV, 52), Solin (*Polihistor*, XIX, 15), Izidor Seviljski (*Etimologije*, XVII, 9), Aleksander Neckam (*O naravi stvari*, II, 136) in drugi. Razlog, da v zgodbi o zdravilni moči diktamnosa nastopata kozorog in jelen, je jezikovne narave: Aristotel, ki prvi omenja zgodbo, za kretskega kozoroga uporabi besedo *dorkás*, zelo širok pojem, ki lahko v grščini pomeni divjo kozo, kozoroga, jelena ali celo antilopo. Ker je Plinij besedo na zgoraj navedenem mestu prevedel kot jelen, se je zmeda nadaljevala tako v srednjem kot zgodnjem novem veku, dokler je ni razčistilo novoveško naravoslovje: tako Gesner kot Aldrovandi pojasnita zaplet in oba se strinjata, da je imel Aristotel v mislih kretskega kozoroga oziroma divjo kozo.

435 Ranjeni jelen, ki žveči divji majaron, se pojavlja tudi v zbirki Otta Vaeniusa *Amorum emblemata* (Antwerpen, 1608), le da je tam izpostavljen motiv ljubezni, za katero ni zdravila. Geslo (*Nullis medicabilis herbis)* in verzi epigrama govorijo, da se ranjeni jelen lahko pozdravi z zdravilnim zeliščem, za tistega, ki ga je zadela Amorjeva puščica, pa ni zdravila.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Antona Tadeja Janeza Nepomuka barona Tauffererja, 1749, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 327r.



Vpisna stran Antona Tadeja Janeza Nepomuka barona Taufferjerja, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

Julijskih Alp poznal iz lastne izkušnje. Razlog, zakaj se je Taufferer odločil za različico emblema s kozorogom namesto z jelenom, je na dlani: kozorog je heraldična žival rodbine Taufferer, na kar opozarja baronov grb v osrednjem delu miniature. Hohbergov alegorični komentar zgodbe o ranjenem kozorogu sledi srednjeveški tradiciji in pravi, da človek v Bogu najde zdravilo za rane, ki jih zadajajo puščice greha.[436] S tem je potrjena razlaga Taufferjevega emblema, ki bi jo lahko povzeli z besedami, da moder človek najde v veri zdravilo za vse rane, ki nam jih prizadeva življenje.

Poslikava Taufferjeve vpisne strani v prvem planu vključuje dve ženski alegorični figuri in golega dečka, ob čemer se zastavlja vprašanje, kako alegorično skupino povezati s sporočilom emblema. Žena s tehtnico v levici in mečem v desnici je seveda poosebitev pravičnosti. Žena, ki s šestilom riše po listu papirja na pultu, bi lahko predstavljala znanost ali njeno specifično področje: geografijo. Na to kaže motiv dečka, ki sedi na tleh z razgrnjenim zemljevidom pred seboj in šestilom v desni roki. Iz napisov na zemljevidu je razvidno, da gre za predstavitev vojvodine Kranjske z natančno notranjo razdelitvijo, ki jo opredeljujejo napisi: *INNER CRAIN*, *MITTER CRAIN*, *OBER CRAIN* in *UNTER CRAIN*.[437] Da je treba v kontekstu vpisne strani tudi dečka razumeti kot

436 »*Cretica venantum si sentit capra,*
Dictamnum, vulnus quo medicetur, edit:
si quoties pecattum animos crudelibus ausis
susciat, in solo est vera medela Deo« (Hohb., fol. 51r).

437 Po videzu sodeč je Grahovar zemljevid povzel po karti vojvodine Kranjske *Tabula Ducatus Carnioliae*, *Vindorum Marchiae et Histriae*, ki jo je ok. leta 1720 v Nürnbergu izdal Johann Baptist Homann. Na to kaže predvsem natančno posneta notranja razdelitev Kranjske v različnih barvnih odtenkih. Morda je poznal znamenito geografsko karto Janeza Dizma Florjančiča *Ducatus Carnioliae Tabula Chorographica* iz leta 1744, vendar je Homannov zemljevid verjetnejši vzor.

alegorični lik, jasno priča njegova golota. Dejstvo, da živahno pogleduje proti ženi za pultom in da imata oba šestilo v roki, ga nedvoumno povezuje s poosebitvijo geografije. Gre torej za alegorično nadgradnjo poosebitve, kjer je glavni lik dopolnjen s sekundarno figuro, s katero umetnik razširi ali dodatno pojasni osnovni pomen personifikacije. Poosebitev pravičnosti je mogoče brez večjih težav vključiti v sporočilo emblema, saj je pravičnost ključna krepost pri iskanju zdravila za življenjske preizkušnje in odrešitev duše. V alegorični upodobitvi geografije in izpostavljenosti zemljevida Kranjske lahko najbrž razbiramo naročnikovo posebno navezanost na rodno deželo[438] ter željo po njenem poveličevanju, kar je značilno za številne kranjske intelektualce od Schönlebna in Valvasorja do številnih ljubljanskih Operozov in članov Dizmove družbe. K temu smemo prišteti tudi namig na lastno imenitnost: na zemljevidu Kranjske je mogoče prebrati nekaj krajevnih imen, z daleč največjimi črkami pa je izpisano ime Višnje Gore – *Weixelburg*. Izpostavljanje Taufferjeve gospoščine na geografski karti in slika posesti z dvorcem v emblemski kartuši potrjujeta, da sta *pictura* emblema in alegorični motiv v spodnjem delu iluminirane strani skrbno usklajena, kot velja za večino vpisnih listov v ljubljanskem *Theatrum memoriae*.



Emblem z ranjenim kozorogom, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 51r.

438 Anton Tadej Taufferer je zasedal pomembno mesto v upravi Kranjske in se je zavzel za ustanovitev javne znanstvene knjižnice, za katero je leta 1784 dal pobudo Anton Tomaž Linhart. Glej: Gspan, 2013.

3.36 Vpisna stran Ferdinanda barona Apfaltrerja (TM, fol. 337r)

Emblemska sličica Ferdinanda Apfaltrerja postavlja v središče jablano, polno zrelih sadežev, ki ležijo tudi na tleh. Pod njo je naslikan jež z jabolki, ki jih nosi v svoj brlog. Prizor dopolnjuje idilična pokrajina: na levi je kmečka domačija, v ozadju jezero, obdano z griči, na enem od njih se dviga manjši grad. *Motto* na napisnem traku se glasi: *Venturo tempori* (*Za prihodnje čase*), pod baronovim grbom pa je izpisano člansko ime *Der Vorsehende* (*Predvidevajoči*). Slika, geslo in akademski vzdevek oblikujejo alegorično sporočilo: Apfaltrer se predstavlja kot preudaren mož, ki razmišlja vnaprej kakor skrbni jež, ki mu stiske zimskih mesecev ne pridejo do živega, saj v času jesenskega obilja spravi dovolj hrane v svoje podzemno domovanje. To vsebino dopolnjujeta tudi poosebitvi preudarnosti (*Prudentia*) in izobilja (*Abundantia*), upodobljeni ob straneh kartuše z baronovimi vpisnimi podatki.

Vse od antike jež, ki na hrbtu nosi nabodeno sadje (običajno grozdje), simbolizira preudarnost, modrost in skrbnost. Opis ježa, ki si pripravlja ozimnico, se pojavlja pri različnih avtorjih, med katerimi je za nadaljnji ikonografski razvoj najpomembnejši Plinij, ki navaja še druge primere ježeve bistroumnosti (*Naravoslovje*, VIII, 56).[439] Res je sicer, da lahko ima jež, ki nabira sadje, zlasti v srednjeveški ikonografiji tudi izrazito negativne pomene, kar izvira iz različic zgodbe o ježu v nekaterih redakcijah *Fiziologa*,[440] vendar v novem veku



Vpisna stran Ferdinanda barona Apfaltrerja, detajl emblemske sličice z geslom.

439 Plinij opisuje tudi spretne tehnike obrambe pred naravnimi sovražniki in človekom. Omenja še ježevo sposobnost, da vnaprej zazna spremembo vremena in temu ustrezno odpira oziroma zapira vhode v svoj brlog. O ježevi bistroumnosti pišeta tudi Plutarh (O bistroumnosti živali, *Moralia*, XII, 971F–972A) in Ajlijan (*O lastnostih živali*, III, 10; IV, 17 in 24; VI, 54).

440 Jež v posameznih verzijah *Fiziologa* in večini srednjeveških bestiarijev predstavlja hudiča, ki krade grozdje iz vinograda dobrega kristjana, torej človeka oropa njegovih duhovnih darov. Na takšno razlago je verjetno vplivalo dejstvo, da jež v Bibliji velja za nečisto žival, ki se hkrati povezuje s podobo Božjega srda in razdejanja Babilona. Prerok Izaija pravi, da bo Bog Babilon »pometel z metlo uničenja« ter ga »spremenil v prebivališče ježev in v močvirja« (Iz 14,23).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Ferdinanda barona Apfaltrerja, 1752, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 337r.

(zlasti v emblematiki) ponovno prevladajo pozitivne simbolne razlage. Podoba ježka, otovorjenega s sadeži, je v emblemskih knjigah razmeroma redka, kadar pa jo zasledimo, žival praviloma nosi grozdje in ne jabolk. Jabolka v emblemu barona Apfaltrerja niso naključje: gre za aluzijo na rodbinsko ime (*der Apfel* v nemščini pomeni jabolko) in na jablano kot heraldično drevo družine Apfaltrer. Iluminacije v *Dizmovi kroniki*, posvečene drugim članom te plemiške rodbine, vključujejo jablano in/ali jabolka, tako da je heraldična vrednost jablane in jabolk na ježevem hrbtu nesporna.[441]

Kljub temu je vredno omeniti, da pri ljubljanskih akademikih zelo priljubljeni *Mundus Symbolicus* vsebuje emblem z ježem, ki na hrbtu nosi prav jabolka.[442] Še bolj pomenljiv je opis emblema z ježem, ki tovori sadje (tokrat ni eksplicitno navedeno, za katero vrsto sadežev gre), *motto* pa se glasi: *Venturi providus aevi* (Pic., I, 5, embl. 379, str. 387). Sporočilo emblema v spominski knjigi Dizmove družbe je skoraj enako, zato je zelo verjetno, da je baron poznal Picinellijevo zbirko emblemov.[443]

Po drugi strani lahko z gotovostjo trdimo, da je naročnik (kot precej akademskih kolegov pred njim) idejo za emblem dobil v Hohbergovi *Lust- und Artzeney--Garten des Königlichen Propheten Davids*: na foliju 67r je skoraj povsem enaka grafična podoba, kot jo je za Apfaltrerja v slikarski tehniki ustvaril Grahovar, pa tudi skrajno lapidarno geslo *Venturo tempori* je identično.[444] Kompozicijske spremembe so malenkostne in z ikonografskega vidika nebistvene, odprto pa ostaja vprašanje, ali lahko v Apfaltrerjevem emblemu razbiramo sledi poudarjeno krščanske alegorizacije, ki je prisotna v Hohbergovem epigramu. Slednji namreč darove narave izrecno poveže z Božjo milostjo in darežljivostjo.[445] Dokaza za nedvoumno krščansko simbolno interpretacijo v Apfaltrerjevem emblemu sicer nimamo, vendar glede na to, da je bil Ferdinand Apfaltrer teolog in duhovnik, upravičeno sklepamo, da mu je bila tovrstna nota emblemskega sporočila blizu in je verjetno vtkana tudi v njegov emblem.



Emblem z ježem, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 67r.

441 Glej embleme Volfa Herbarta Apfaltrerja (TM, fol. 193r), Janeza Sigfrida Apfaltrerja (TM, fol. 211r), Jožefa Leopolda Apfaltrerja (TM, fol. 291r), Sigmunda Ferdinanda Apfaltrerja (TM, fol. 232r) in Janeza Ignaca Apfaltrerja (TM, fol. 304r).

442 Sličica pripada emblemu 430 z geslom *Nil deferet intro*, v katerem ima jež negativno simboliko. Ilustracijo najdemo v izvorni izdaji Picinellijeve knjige iz leta 1653 (I, 5, str. 198) in zgodnjih izdajah pred letom 1681. Malo verjetno je, da bi Apfaltrer poznal ilustracijo, saj so člani Dizmove družbe uporabljali poznejše latinske izdaje Picinellija, v katerih ni omenjene sličice.

443 Baronovo geslo bi lahko razumeli kot duhovito poigravanje, značilno za izobražence tiste dobe: Apfaltrerjev *Venturo tempori* je namreč soznačnica za *Venturi aevi*, njegovo člansko ime (*Providus*) pa dobesedno dopolni geslo emblema, opisanega v Picinellijevi knjigi: *Venturi providus aevi*.

444 Jedrnatost emblemskega sporočila, sežetega v vsega dve besedi, je bila očitno tako priljubljena, da ga v kratkem poglavju o emblemih najdemo celo v popularnem delu Johanna Georga Schiebla *Neu-erbauetes erbauliches Historisches Lust-Hauß*. Pri tem je zanimivo, da Schiebel govori o ježu z nabodenimi jabolki pod jablano, prav takšnem torej, kot je upodobljen v emblemu, ki ga je za Apfaltrerja izdelal Simon Tadej Grahovar:
»*Ein Igel unter einen Apffel-Baume*
der auf seinen Stacheln die Abgefallenen Apfel eintraeget
ist ein Sinnbild der haushaeltigen Vorsorge
nach eingefuegte Abschrifft: Venturo tempori« (Johann Georg Schiebel, *Neu-erbauetes erbauliches Historisches Lust*-Hauß, Leipzig 1679, str. 313). Schiebel je hkrati avtor znane knjige emblemov *Neu-erbauter Schausaal…*, Nürnberg 1684.

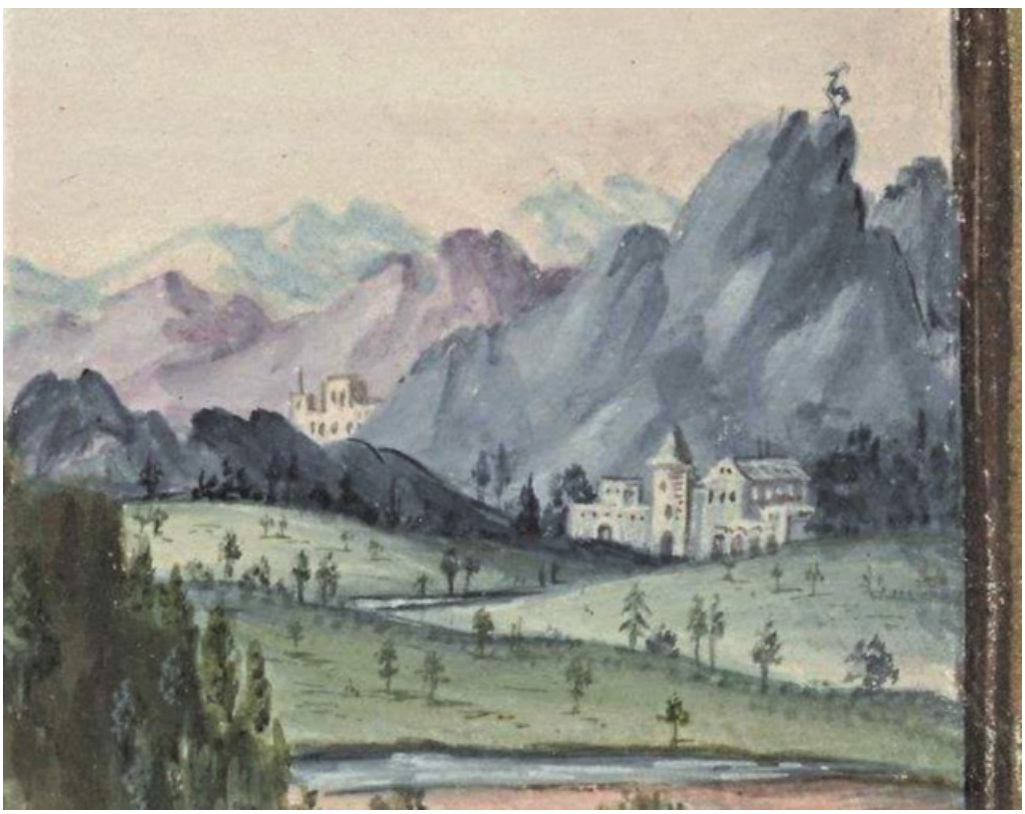
445 »*Ceu gravidâ autumno sibi poma sub arbore quaerit*
Hericius, brumâ ut possit habere cibum:
Sic tu dona Dei quae pleno florida cornu
fert tellus, parcâ prome, reconde manu« (Hohb., fol. 67r).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Pavla Alojzija grofa Auersperga, 1755, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 347r.

3.37 Vpisna stran Pavla Alojzija grofa Auersperga (TM, fol. 347r)

Odprti emblem Pavla Alojzija Auersperga prikazuje slikovito dolino z vijugavo rečico in gorami v ozadju. V prvem planu je naslikana poosebitev moči – Fortitudo – s prelomljenim stebrom, ob njej pa je velika kartuša z imenom naročnika in podatki o članstvu v družbi. Na napisnem traku, ki se vije od desne roke Moči do vrha kartuše, je izpisano grofovo člansko ime: *Der unerschrocken Standhafte* (*Neustrašno stanovitni*). V srednjem planu je na travniku ob rečici prizor treh velikih psov, ki renčijo v bika, medtem ko se jim ta z dvignjeno glavo brez strahu zoperstavlja in se ne umakne niti za ped. Desno sprednjo nogo ima rahlo privzdignjeno, tako da je stojni motiv enak drži heraldičnega tura v grbu Turjačanov. Na drugi strani vode, pomaknjene proti levemu robu iluminacije, sedijo tri teološke kreposti s prepoznavnimi atributi: zgornjem kotu slike na nebu leti *putto* z napisnim trakom, na katerem lahko preberemo besede psalmista: »*Multa flagella peccatoris, sperantem autem in Domino misericordia circumdabit*« (*Mnogo šib pride nad grešnika, kdor pa zaupa v Gospoda, ga bo obdajalo usmiljenje*).[446] Iz levega zgornjega vogala ilustracije se na nebu izpisuje *motto*: *Vulnerare nequeunt* (*Ne morejo raniti*). Prizor psov, ki napadajo bika, grofovo geslo in člansko ime oblikujejo jasno emblemsko sporočilo: neustrašni grof se ne boji napadalcev, ponosno se jim postavi v bran, ni ga mogoče raniti – ne samo zaradi njegove moči, ki jo posebej izpostavlja Fortitudo v ospredju, temveč predvsem zaradi krepostnega življenja, ki mu vladajo Vera, Upanje in Ljubezen. Da sta prav zaupanje v Boga in trdna vera tista moč, zaradi katere Pavla Alojzija Auersperga »ni mogoče raniti«, potrjuje tudi napis, ki ga drži *putto*. Emblem je v ikonografskem pogledu izvirna stvaritev, saj gre za inventivno vključitev heraldične živali v likovno naracijo vpisne strani, a



Vpisna stran Pavla Alojzija grofa Auersperga, detajl kozoroga na vrhu gore.

Vera s križem in kelihom, Upanje s sidrom in Ljubezen z dvema otročkoma na prsih. Pred njimi je prominentno postavljen grb grofov Auerspergov. V desnem

446 V slovenskem standardnem prevodu: »*Veliko bolečin ima krivičnik,/ kdor pa zaupa v Gospoda,/ tega on obdaja z dobroto*« (Ps 32,10).

tudi sicer podobnega motiva psov, ki napadajo bika, v renesančni in baročni emblematiki ne zasledimo.

Ob osrednjem motivu bika in psov lahko v daljavi, kjer se v nebo dvigujejo gorski vršaci, opazimo še eno žival: miniaturnega kozoroga, ki stoji na vrhu gore. Čeprav je majcen, je glede na oddaljenost v resnici velik in tako izpostavljen, da ga je umetnik tja zagotovo postavil s premislekom. Kot že rečeno v poglavju o povezanosti emblemov s heraldiko, je kozorog nosilec simbolnih vsebin, ki jih lahko povežemo z emblemskim sporočilom grofa Auersperga. Ne moremo namreč spregledati njegove nesorazmerne velikosti in prepoznavne heraldične drže, hkrati pa je pomenljiva tudi kompozicijska umestitev v desni kot miniature, pod genijem z napisom, ki govori o zaupanju v Boga. Kozorog na vrhu pečine v krščanski ikonografiji simbolizira odličnost duha, razumnost in zaupanje, o čemer govori tudi 32. psalm. Takšne simbolne vsebine ni težko povezati z glavnim emblemskim sporočilom o hrabrosti in trdni veri Pavla Alojzija Auersperga, tako da je vsebinska vez drobnega detajla z osrednjim ikonografskim motivom dovolj očitna. Ob tem ni zanemarljivo, da v renesančni emblematiki motiv kozoroga na visoki pečini dobi dodatno konotacijo, v kateri se omenjene vsebine povezujejo s predstavo o krepostnem in pogumnem knezu, ki se ne boji nobene nevarnosti in stremi k najbolj hvalevrednim vrlinam. Z vidika razumevanja kozoroga na vpisni strani grofa Auersperga je zanimiv emblem mantovskega markiza Gianfrancesca Gonzage I. s sličico kozoroga v enaki heraldični drži na vrhu pečine in geslom *Ad nos laudis amor*, ki ga Jacobus Typotius predstavi v knjigi *Symbola divina et humana* (II, str. 66).



Emblem mantovskega vojvode Gianfrancesca Gonzage II., Jacobus Typotius, Symbola divina et humana, III, Praga 1601–1603, str. 66.

3.38 Vpisna stran Franca Adama grofa Lamberga (TM, fol. 349r)

V prvem planu odprtega emblema, ki ga je za grofa Franca Adama Lamberga naslikal Grahovar, je poleg običajne kartuše z vpisnimi podatki miniaturni piramidast obelisk, naslikan v kotni perspektivi, tako da vidimo dve stranici. Ob njem sta krilata dečka: desni ovija oljčni venec okrog obeliska, levi pa z roko opozarja na grb grofov Lamberg, s katerim je okrašena ena od dveh vidnih ploskev kamnitega spomenika. Na sosednji ploskvi je ovalni medaljon z napisom *Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat, qui custodit eam* (*Če Gospod ne varuje mesta, zaman bedi, kdor ga varuje*).[447] Nad *puttom*, ki kaže na Lambergov grb, se vije napisni trak z izrekom *Caelo custode securi* (*Z nebom, ki je zanesljiv čuvaj*). V zgornjem delu miniature, ki ga od osrednjega dela ločuje dekorativen rokokojski okvir, je na levi strani upodobljen topničar pri streljanju na mogočno utrjeno mesto, postavljeno na vzpetino v desnem gornjem kotu. Topovska krogla je pravkar poletela proti bastionu, zgrajenem iz velikih kamnitih klesancev. Na trdnost in moč utrdbe, ki ji obstreljevanje ne pride do živega, opozarja velik napis na njenem zidu: *Nec titubare nec recedere* (*Ne omahovati, ne se umakniti*), na napisnem traku pod njo pa je Lambergovo člansko ime *Der Festentschlossene* (*Trdno odločni*). Glede na grofov akademski vzdevek je treba kot izbrano geslo razumeti napis na trdnjavi, čeprav način zapisa odstopa od prevladujočega načela, po katerem je *motto* izpisan v napisnem traku. Vlogo izreka v spodnjem delu miniature, ki sledi omenjenemu načelu, je po drugi strani nekoliko težje nedvoumno opredeliti: zdi se, kot da ne gre za emblemsko geslo, saj se vsaj na prvi pogled ne ujema z izbranim imenom.

V osrednjem delu emblema, ki zavzema večji del vpisne strani, nam Grahovar pred oči postavi idilično krajino: po dolini vijuga rečica, ki jo obdajajo travniki, na levi strani travnato pobočje prehaja v gozd, na desni pa se pašniki razprostirajo tudi po pobočju, na katerem stoji pastirski stan z ovčjo stajo in ograjo. V daljavi se blešči bel grad pred slikovitim ozadjem visokih gora. Čeprav je zelo odmaknjen, ga je mojster naslikal tako natančno, da brez težav prepoznamo eno od posesti grofov Lamberg: grad Kamen pri Begunjah, kakršen je bil v Valvasorjevih časih. Pastoralo dopolnjuje motiv mladega pastirja, ki spokojno spi, medtem ko se ovce pasejo ob reki in po pobočjih. Toda pastirska idila se lahko vsak hip sprevrže v nesrečo: pastirjev pes divje laja, saj so se iz gozda priklatili volkovi, ki grozijo, da bodo poklali ovce; hkrati se pastirski koči bliža nevihta, strele parajo temne oblake in z neba padajo veliki kosmi snega. Okroglolični pastirček v lepih oblačilih, belih dokolenkah in gosposkih šolencih pa kar spi.

Emblem je z vidika živalske ikonografije zanimiv, ker na izviren način preigrava motiv psa čuvarja, ki varuje ovce pred volkovi. Simbolika psa, ki čuva drobnico, je razmeroma enoznačna ne glede na to, ali gre za kontekst profane ali sakralne ikonografije: ovčar simbolizira budnost, čuječnost, pogum in varnost. V profani ikonografiji se našteti pomeni alegorično povezujejo z idejo skrbi za šibkejše in varovanja nemočnih oziroma s predstavo o dobrem vladarju ali skrbni upravi. Znotraj krščanske tradicije čuvar ovc skoraj brez izjeme predstavlja duhovnika ali pridigarja, ki vernike ščiti pred pogubo, s katero človeku grozijo hudič in peklenske sile. Tovrstne interpretacije so bile najbolj priljubljene v srednjem veku, saj jih je cerkev vneto podpirala, za njihovo razširjenost pa so bili posebej zaslužni pridigarji dominikanskega reda. Ti so se radi primerjali s psi čuvarji in celo redovno ime (lat. *dominicani*) so v alegoričnem duhu interpretirali kot *canes Domini – psi Božji*. Motiv ovčarskih psov, ki branijo čredo pred volkovi, je priljubljen tudi v emblematiki. V emblemskih sličicah lahko vidimo, da volkov ne odganjajo samo z laježem, ampak jih pogosto neustrašno napadejo. Lep primer najdemo pri Hohbergu: emblemska sličica na fol. 70 prikazuje dramatični spopad pastirja in ovčarskega psa z volkovi. Alegorična razlaga v epigramu sledi klasični tradiciji: volk predstavlja hudiča, ovčji pastir s štirinožnim tovarišem pa Božjo pomoč in rešitev iz stiske. Verzi se navezujejo na 70. psalm, ki govori o Božji pomoči, neposredno izhodišče pa je uvodna prošnja psalmista: »*O Bog, da me rešiš*,/ *Gospod, hiti mi pomagat* (Ps 70,1).

V emblemu Franca Antona Lamberga črn hrt z laježem opozarja na volčjo nevarnost, s čimer prizor sledi uveljavljenim ikonografskim vzorcem. Čeprav se njegov mladi gospodar ne odzove, pes vztraja in se ne

447 Gre za verz, ki se v slovenskem standardnem prevodu glasi: »…če Gospod ne varuje mesta,/ zaman bedi tisti, ki straži« (Ps 127,1).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Franca Adama grofa Lamberga, 1756, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 349r.



Vpisna stran Franca Adama grofa Lamberga, izrez z gradom Kamen v ozadju.

umakne pred volkovi. Volčje zverine so krepko predimenzionirane, prav tako ne moremo prezreti, da se v vlogi ovčarskega psa pojavlja eleganten hrt z zlato ovratnico, ne pa predstavnik katere od v Evropi razširjenih pasem ovčarjev. Slikar s tem nakaže alegorični značaj dogajanja, kar je razvidno tudi iz tega, da pastir kljub glasnemu laježu svojega psa mirno spi. Prizor je ključen za razumevanje emblemskega sporočila ter se več kot očitno povezuje z naročnikovim članskim imenom *Trdno odločni* in geslom *Ne omahovati, ne se umakniti*: odločni pasji čuvar simbolično predstavlja naročnika, ki »ne omahuje in se ne umika«. Takšni razlagi (skladno z ustaljenim načinom alegorizacije v *Dizmovi kroniki*) pritrjuje dejstvo, da je črn hrt z zlato ovratnico grbovna žival Franca Antona Lamberga. Na to nas opozarja tudi *putto* ob obelisku, ki z desno roko kaže na grofov heraldični ščit.

A to je šele del vsebine skrbno zasnovanega emblema grofa Lamberga. Ključ do celovitega razumevanja ponujajo speči pastir, izrek *Z nebom, ki je varen čuvaj*, in zapis v medaljonu na obelisku, ki pravi, da stražar zaman bedi, če Bog ne varuje mesta. Sporočilo je na videz v nasprotju s prvim delom ikonografske interpretacije in sodobnemu bralcu se utegne zastaviti vprašanje: čemu tolikšno poudarjanje budnosti, odločnosti in vztrajnosti v boju z nevarnostjo, če je edino resnično varstvo Bog in so lahko vsa naša prizadevanja *sub speciae eternitatis* brezplodna? Seveda si ustvarjalci in bralci ljubljanske spominske knjige takšnega vprašanja ne bi nikoli zastavili. V njihovem predstavnem svetu nasprotje sploh ni obstajalo: verovanje, da je Bog edini resnični varuh in rešitelj, ne izključuje odgovornosti človeka in ga ne odvezuje od prizadevanj, da stori vse, kar je v njegovi moči. Franc Adam Lamberg, član ene najuglednejših plemiških družin kranjske dežele v 18. stoletju in deželni glavar Kranjske, se predstavi kot odločen mož, ki v polni meri sprejema odgovornost in vestno izpolnjuje svoje dolžnosti, ob čemer se zaveda, da bi bila njegova prizadevanja brez trdne vere in Božje pomoči prazna in podvržena muhavosti usode.

Če se s te perspektive vrnemo k vprašanju grofovega akademskega gesla, postane jasno, da so besede na napisnem traku ob obelisku za razumevanje emblemskega sporočila enako pomembne kot reklo, izpisano na trdnjavskem zidu. Gre torej za dva izreka, ki se dopolnjujeta v vlogi akademskega gesla, saj šele njuna združitev oblikuje vsebinsko zaokroženo celoto. Domislica ni nova, srečamo pa jo tudi v nekaterih drugih emblemih v spominski knjigi Zedinjenih akademikov.[448]



Grad Kamen, Janez Vajkard Valvasor, Slava vojvodine Kranjske, XI, Nürnberg 1689, str. 549.

448 Glej embleme Franca Karla Hohenwarta (TM, fol. 268r), Marka Antona Billichgrätza (TM, fol. 320r), Karla Lamberga (TM, fol. 345r) in Jožefa Leopolda Rasterna (TM, fol. 353r).



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Janeza Tomaža pl. Garzarollija, 1758, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 355r.

3.39 Vpisna stran Janeza Tomaža pl. Garzarollija (TM, fol. 355r)

Emblemska slika Janeza Tomaža Garzarollija je ujeta v razkošno rokokojsko kartušo, nad katero je napisni trak z geslom *Intus timor, foris pugnae* (*Znotraj strah, zunaj boji*), na spodnjem robu pa se vije trak z njegovim članskim imenom: *Der Verfeindete* (*Sprti*). Grahovar nam tokrat predstavi krajinski izrez z reko in majhno graščino na desni strani, medtem ko je na levi v prvem planu drevo, pred katerim je lesena ograda. Na eni od letev sedi sova, ki jo napadajo manjše ptice in razburjeno letajo okrog nje.

Motiv sove, ki jo sredi belega dne napadajo različne ptice, je v emblematiki precej razširjen. Izvira iz antike in korenini v zapisih, ki so nastali na osnovi opazovanja narave. Sovo, ki se iz kakršnega koli razloga podnevi znajde na planem, namreč neredko res napadejo druge ptice, ki jo poskušajo pregnati.[449] Za razvoj alegoričnega pomena tega motiva je ključna povezava naravoslovnega zapažanja z eno od interpretacij Ezopove basni o modri sovi, ki jo nespametne ptice zasmehujejo in ne poslušajo njenih nasvetov.[450] Dion Zlatousti v *Govorih* (72, 14–16) za ponazoritev odnosa med retorjem in laično publiko, ki govorca velikokrat ne razume, navede Ezopovo basen in jo poveže z motivom ujete sove, ki jo lovci uporabljajo za vabo pticam. S tem ustvari podobo, ki se uveljavi tudi v likovni umetnosti in ima lahko različne alegorične pomene, odvisne od konteksta, rdeča nit pa je nerazumevanje modrosti ali dobrega nasveta. To je lahko dopolnjeno z motivom posmehovanja ali zavisti. Z vidika raziskovanja razvoja emblemov je posebno zanimiv primer rimskega mozaika iz term v Thisdrusu (danes El Djem, Tunizija), ki ima tako rekoč protoemblemsko zasnovo. Sliko namreč spremlja kratko geslo, v katerem so male ptice, za katere se sova ne zmeni, predstavljene kot zavistneži, ki jih pogubi lastna nevoščljivost.[451]

Podobo sove, ki jo kljuvajo manjše ptice, najdemo tudi v srednjeveški umetnosti, zlasti v bestiarijih, vendar ima v tem kontekstu sova največkrat negativno vsebino – predstavlja zaslepljene nevernike, jude in heretike, ki jih dobri kristjani zmerjajo in preganjajo.[452] Čeprav je to prevladujoča interpretacija, v srednjem veku najdemo tudi diametralno nasprotno tolmačenje: sova med manjšimi pticami lahko namreč simbolizira Kristusa med judi oziroma farizeji. Takšna razlaga, ki je zaradi pozitivnega vrednotenja sove veliko bliže antični tradiciji, temelji na *Fiziologu*, v katerem sova simbolično predstavlja Kristusa (I, 5).[453] *Fiziolog* in tisti bestiariji, ki povzemajo njegovo razlago, ptico imenujejo *nycticorax*, s čimer je najverjetneje mišljena pegasta sova.[454]

449 Manjše ptice sove ne napadejo zares, ampak jo samo obletavajo, se zaganjajo proti njej in glasno vreščijo. Poskušajo jo pregnati, saj je sova plenilec. Dokumentirani so primeri, ko sovo podnevi napadejo večje ptice, kot so krokarji, vrane ali tudi katera od ujed. V antiki so, kot poroča že Aristotel (*Nauk o živalih*, IX, 1), s pomočjo ujete sove celo lovili ptice, ki so jo prišle napadat. O sovražnosti manjših ptic do sove in o lovu s pomočjo ujete sove pišejo tako antični kot srednjeveški avtorji, pojav pa omenjajo tudi novoveški zoologi. Za ikonografski razvoj motiva glej zlasti: Zenkert, 2017.

450 Basen govori o sovi, ki je manjše ptice svarila, naj ne dovolijo, da bi hrastova mladika zrasla v drevo, ampak naj jo takoj izruvajo, saj na hrastu rada raste bela omela, iz katere bo človek pridobil ptičji lim in jih z njim polovil. Ptice sovi ne verjamejo in se ji samo posmehujejo. Šele ko se njene napovedi uresničijo in številne ptice postanejo plen lovcev, spoznajo, da je imela sova od vsega začetka prav (Perry, 437).

451 Izvorni zapis ob sliki se glasi: *Invidia rumpuntur aves neque noctua curat* (*Ptice pokajo od zavisti, sovi pa je malo mar*). Mozaik iz poznega 3. stoletja hranijo v Arheološkem muzeju v El Djemu.

452 V bestiarijih se sova največkrat pojavlja z latinskim poimenovanjem *noctua* ali *nycticorax*. Nekoliko redkeje se pojavljata oznaki *bubo* in *strix*. Izidor Seviljski našteta poimenovanja natančno razlikuje in piše o štirih vrstah sov (*Etimologije* XII, 7, 39–42), vendar večina bestiarijev ne dela razlike med njimi oziroma opredelitve vrst niso enotne. Sova je v bestiarijih, ne glede na vrsto, z ikonografskega vidika pogosto nosilec simbolnega sporočila, ki je pretežno negativno. Kadar bestiariji opredeljujejo razlike med vrstami, ima sova, ki jo označujejo z imenom *bubo*, skoraj brez izjeme negativen pomen, medtem ko lahko ima *nycticorax* pozitivno simbolno vsebino in predstavlja Kristusa. Glej: Miyazaki, 2013, str. 32.

453 Zucker, 2005, str. 75–77.

454 *Nycticorax* je omenjen tudi v *Svetem pismu* (Ps 101,7), vendar si poznavalci še danes niso edini, za katero ptico gre. V prevodih *Svetega pisma* pogosto najdemo različico nočni vran, pri čemer ni povsem jasno, katera ptica bi naj to bila (v slovenskem standardnem prevodu se je prevajalec odločil za sovo). V sodobni ornitologiji je *nycticorax* oznaka za nočno čapljo (tudi nočni vran ali kavranoč, lat. *Nycticorax nycticorax*), ki lovi pretežno ponoči in se oglaša podobno kot krokar. Vendar srednjeveške upodobitve tega ptiča kažejo, da gre najverjetneje za pegasto sovo (*Tyto alba*) in ne za nočno čapljo. Tudi z ikonografskega vidika je identifikacija s pegasto sovo najverjetnejša, saj jo srednjeveški pisci zaradi svetle ali celo pretežno bele barve perja, ki simbolizira čistost in svetlobo, razlagajo kot podobo Kristusa. Kristološka interpretacija, ki je v srednjem veku razmeroma redka, ostane aktualna tudi v

V umetnosti novega veka ponovno prevlada pozitivna simbolika sove kot Atenine svete ptice, podobe modrosti, ostroumnosti in jasnovidnosti. Posledično se tudi v motivu sove, ki jo napadajo manjše ptice, njena simbolna vrednost vrne k izhodiščnemu sporočilu Ezopove basni in omenjeni Dionovi interpretaciji. Pri tem so številne nove izdaje Ezopovih basni in večkrat ponatisnjeni *Govori* Diona Zlatousta nedvomno odigrali pomembno vlogo (Zenkert, 2017, str. 561). Tudi likovne upodobitve sove, ki jo napadajo manjše ptice, so pogostejše in se pojavljajo v različnih kontekstih – od ilustracij basni in izrekov do slik v naravoslovnih



Umetniški krog Albrechta Dürerja, Sova, ki jo napadajo ptice, samostojni grafični list, Hans Glaser, Nürnberg 1540.



Potrpežljivosti, Christoph Murer, XL Emblemata Miscella Nova, Zürich 1622, emblem 14.

zapisih in samostojnih likovnih upodobitev ali dekorativnih dodatkov. Prizor najdemo celo na igralnih kartah.[455] V kontekstu razvoja motiva v renesančni in baročni emblematiki je zanimiv lesorez, ki naj bi nastal po predlogi Albrechta Dürerja ali v njegovem umetniškem krogu.[456] Grafični list si zasluži posebno pozornost, ker se tudi v formalni zasnovi približa emblemu: sliko sove med napadajočimi pticami spremlja geslo *Der Eülen seyndt alle Vögel neydig und gram* (*Sovi vse ptice zavidajo in jo trpinčijo*), ki je dodatno razloženo v verzih o zavisti in sovraštvu kot vzroku za vso človeško nesrečo.

Pomen motiva v emblematiki se spreminja v odvisnosti od gesla in epigrama, ki spremljata sliko, praviloma pa gre za idejo potrpežljivosti in življenjske modrosti, saj se sova ne brani in mirno prenaša nadlegovanje. Sova ne glede na variacijo emblemskega sporočila ohranja pozitivno vlogo – predstavlja izkušenega, modrega človeka, izobraženca ali umetnika,[457] ki prav

novem veku. Eden od najlepših primerov je ilustracija Jorisa Hoefnagla v knjigi kaligrafskih vzorcev Georga Bocskayja, ki spremlja zapis o Jezusu med farizeji (*Schriftmusterbuch*, tekst 1561–1562, ilustracije 1594–1598, Umetnostnozgodovinski muzej, Dunaj, inv. 975, fol. 20).

455 V kompletu ročno izdelanih igralnih kart, datiranih 1435–1455 (Francoska narodna knjižnica, grafični kabinet), je karta s sedmimi pticami, ki kaže omenjeni motiv. Glej: Tesnière, 2005, str. 78.

456 Samostojni list z lesorezno ilustracijo in besedilom je natisnil Hans Glaser v Nürnbergu leta 1540. Glej: Strauss, 1980, str. 514–515 in 617.

457 Sova se v emblematiki poveže tudi z umetnostjo: Joannes Sambucus v enem od emblemov (*Emblemata*, Antwerpen 1566, embl. str. 223) uporabi motiv sove, ki jo napadajo manjše ptice, in ga dopolni z geslom *Ignari artes oderunt. Noctua*

zaradi vrlin postane tarča napadov, svojo duhovno moč pa kaže s tem, da jih potrpežljivo prenaša. Najneposredneje je takšna vsebina izražena v emblemu Christopha Murerna, ki nosi naslov *Patientia*: ob personifikaciji potrpežljivosti je upodobljena sova, ki sedi na količku in se ne zmeni za napadalne ptice (XL *Emblemata Miscella Nova*, Zürich 1622, embl. 14).[458]

Neposredni zgled za Garzarollijev emblem najdemo v velikokrat navedenem Hohbergovem delu, kjer je na foliju 56r emblem z identično devizo, kot si jo je izbral novi član Dizmove družbe, in zelo podobno sličico. Hohberg vsebino emblema poveže s 56. psalmom, kjer psalmist pravi: »*Ves dan grenijo moje zadeve, vse njihove misli so proti meni, v nesrečo*« (Ps 56,6). Avtor v alegorični razlagi potrpežljivo sovo primerja s cerkvijo, ki jo malopridneži zasmehujejo. Grahovar je Eimmartovo bakrorezno ilustracijo svobodno preoblikoval: ohranil je osrednji del kompozicije s sovo in pticami, ki jo obletavajo, krajinski izrez pa je predrugačil. Tako je na levi strani izpustil hišo, na desni pa dodal graščino in opazno spremenil pokrajino.



Emblem s sovo, Wolfgang Helmhard von Hohberg, Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg 1675, fol. 56r.

Emblem Janeza Tomaža Garzarollija lahko glede na svetopisemski kontekst gesla razumemo kot podobo potrpežljivega prenašanja preizkušenj, nadlog in strahov ob neomajnem zaupanju v Boga, njegovo ljubezen

(*Nevedni sovražijo umetnost. Sova*).

458 Glej tudi: Vignau-Wilberg, 1982.



Vpisna stran Janeza Tomaža pl. Garzarollija, detajl emblemske sličice z geslom in članskim imenom.

in pomoč. Takšno interpretacijo emblema potrjujeta dve ikonografski prvini miniature v *Dizmovi kroniki*; najprej dejstvo, da je sova v emblemski sličici hkrati baronova grbovna žival, ki je na vpisni strani močno izpostavljena: ni naslikana samo v heraldičnem ščitku, ampak tudi na vrhu ščita. Nobenega dvoma ni, da sova v emblemu predstavlja samega Garzarollija, izkušenega moža, ki s trdno vero in modrostjo prenaša nadloge. Sporočilo smiselno dopolnjujeta personifikaciji ob baronovem grbu: Atena (katere sveta ptica in stalni atribut je sova) pooseblja modrost, spremlja pa jo poosebitev Božje ljubezni (*Caritas*), pri kateri je z napisom *Amore Timore* (*Z ljubeznijo, s strahom*) še posebej poudarjeno, da Božja ljubezen vstopa v dušo kot strah in ljubezen.[459]

459 Tako piše že sv. Bernard iz Clairvauxa v *Liber de modo bene vivendi, ad sororem*, IV, pogl. De timore Dei. Bernardovo razmišljanje jedrnato povzema Luis de Granada v svojem popularnem in v številne evropske jezike prevedenem delu *Memorial de la vida christiana*: »*Dos pies, dize san Bernardo, que tiene Dios, el uno de temor, y el otro del amor: y quando el quiere entrar en un anima, primero suele poner el pie del temor, y despues el del amor: y quanto es mayor el temor que precede, tanto suele ser mayor el amor, que despues se sigue*« (*Memorial de la vida Christiana*…, Salamanca, 1573, vol. I, str. 150). V slovenskih javnih knjižnicah je po trenutno dostopnih podatkih ohranjenih kar šest izdaj te knjige oziroma zbranih del Luisa de Granada.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Karla grofa Auersperga, 1759, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 359r.

3.40 Vpisna stran Karla grofa Auersperga (TM, fol. 359r)

Vpisni list z odprtim emblemom grofa Karla Auersperga je enako domiseln kot tisti, ki ga je nekaj let prej naročil Pavel Alojzij Auersperg (TM, fol. 347r). Tudi tu je osrednji živalski protagonist mogočni bik, natančneje, tur, le da ga tokrat ne napadajo psi, ampak lev. Spopad se odvija na gričku: tur stoji na vrhu in se s sklonjeno glavo zaganja proti levu, ki se mu skokoma bliža po pobočju griča. Na nebu je tik pod zgornjim robom miniature, pomaknjena nekoliko v desno, zlata kronica v svetlobnem oblaku, na levi pa *putto*, ki z roko kaže nanjo. Gesta je kompozicijsko in vsebinsko podkrepljena z napisnim trakom, ki se vije proti kroni in lapidarno sporoča: *Pro corona* (*Za krono*).[460] V prvem planu iluminacije je v levem vogalu kartuša z imenom naročnika, njegovimi častnimi naslovi in službami ter datumom vpisa v Dizmovo družbo. Na desni strani sta vojščak v antikizirajoči bojni opravi in žena, ki jo po atributih prepoznamo kot poosebitev pravičnosti (*Iustitia*). Za njima je v monumentalni kamniti kartuši grb Auerspergov z napisnim trakom, na katerem je naročnikovo člansko ime – *Der Streitende* (*Bojeviti*). Vojščak v dvignjeni desnici drži meč, medtem ko z levico pridržuje ščit, na katerem je naslikano sonce z mečem in palmovo vejo. Na robu ščita je zapisano: *Huius ad exemplum* (*Po njegovem zgledu*). Na tleh vidimo top, topovske krogle, sodček smodnika, pavke, boben, zastave in viteški šlem s perjanico.

Moški, ki je skupaj s personifikacijo pravičnosti postavljen v prvi plan, predstavlja čast, še posebej vojaško čast, junaštvo in viteštvo, eno od priljubljenih poosebitev, ki ji Cesare Ripa v svoji *Ikonologiji* posveti kar nekaj prostora. Ripa pod geslom *Honore* opiše štiri različice, pri čemer gre v osnovi za podobo mladeniča ali zrelega moškega v škrlatnem plašču in/ali vojaški opravi, medtem ko lahko atributi variirajo.[461] Koncept časti, kakor ga opisuje Ripa, izhaja iz starega Rima, kjer je bil tako pomemben, da je kot *Honos* nastopal v vlogi božanstva. *Honos* je bil posebej čaščen med vojaki in častniki, pomemben položaj pa je imel tudi v rimski državni ikonografiji. Največkrat se pojavlja v paru z *Virtus*, boginjo junaštva, hrabrosti, plemenite možatosti itd., zaradi sorodnega pomena in vlog pa so božanstvi običajno častili v skupnem templju.[462] Neločljivo povezanost obeh božanstev (oziroma poosebitev) izpostavi tudi Cesare Ripa, ki se naveže na rimsko tradicijo in poudari, da v tempelj Časti ni mogoče vstopiti drugače kot skozi svetišče Kreposti.[463]

Poosebitev časti je v zgodnjenovoveški umetnosti ustaljen ikonografski motiv, izpeljave tipa, ki ga Ripa predstavi kot drugo različico (tip B) – vojščak s ščitom, kopjem in palmovim vencem ali vejo –, pa najdemo tudi v emblematiki. V latinskih emblemskih knjigah *Honos* načeloma ohranja izvirni zapis imena in je skladno s tradicijo upodobljen skupaj z *Virtus*, vendar zaradi vsebinske povezanosti obeh kreposti pogosto pride do poenostavljanja, tako da je lahko v naslovu emblema imenovana samo *Virtus*. Včasih, kot na primer v emblemu *Praemium virtutis honos* Jean-Jacquesa Boissarda,[464] je paru *Honos* in *Virtus* dodana še poosebitev slave (lat. *Fama*). V Boissardovi emblemski sličici ima *Honos* vojaško opravo, ščit, poveljniško palico in palmovo vejo zmagoslavja, ki jo sprejema iz rok *Virtus*, medtem ko mu *Fama* polaga lovorov venec na glavo. V epigramu in prozni razlagi je pomen *Honosa*

460 V katalogu je *corona* prevedena kot venec (Kastelic, 2001, str. 247), vendar je zaradi dejstva, da je na vpisni strani dejansko upodobljena krona, ustreznejši prevod krona. Tak prevod je primernejši tudi zaradi aluzije na visok plemiški stan naročnika – kronica je namreč enaka grofovski kroni v Auerspergovem grbu.

461 Glej: Ripa, Padova 1611, poglavje *Honore* (štiri različice, A–D), str. 218–219.

462 *Honos* spada v kategorijo rimskih božanstev, ki so se razvila iz poveličevanja moralnih in etičnih vrlin, povezanih z idejami vojaškega poguma, herojstva, časti, dostojanstva, viteštva, pravičnosti (zlasti v smislu poštenega in častnega bojevanja), vojaške slave in dobrega slòvesa. V Rimu je najstarejše svetišče *Honosa* izpričano v 3. stoletju pr. n. š. Čeprav je bil *Honos* čaščen kot samostojno božanstvo, so bili templji največkrat posvečeni dvojici *Honos* in *Virtus*. Božanstvi se vsebinsko dopolnjujeta in stari Rimljani so ju samoumevno povezovali, kar je razvidno tudi iz razvoja njunega kulta. Njuna likovna predstavitev ima v antiki več različic, pri čemer velja omeniti, da je lahko *Virtus*, čeprav gre za žensko božanstvo, upodobljena tudi kot vojščak. Glej: Bieber, 1945, str. 25–45; Schaffner, 1998, str. 713.

463 »…*E perche nel Tempio dell'Honore non si poteva entrare, se non per lo Tempio della Vertù, s'impara che quello solamente è vero honore, il quale nasce dala Virtù*« (Ripa, Padova 1611, str. 219).

464 Geslo je verjetno povzeto po Ciceru: »*Cum honos sit praemium virtutis…*« (*Brutus*, 281). Vendar enako misel najdemo tudi v Cicerovem pismu guvernerju Galije Luciju Munaciju Planku: »*Quare, sit modo aliqua res publica, in qua honos elucere possit, omnibus, mihi crede, amplissimis honoribus abundabis; is autem, qui vere appellari potest honos, non invitamentum ad tempus, sed perpetuae virtutis est praemium*« (Cicero, *Epistulae ad familiares* X, 10. 2).



Poosebitev vojaške časti z geslom »Praemium virtutis honos«, Jean-Jacques Boissard, Emblematum liber, Frankfurt na Majni 1593, emblem VII.

razširjen ter dobi univerzalno vrednost časti, vrline in dostojanstva.[465]

Grahovar pri slikanju poosebitve časti izhaja iz tipa rimskega vojščaka: uporabi atribute ščita, čelade, meča in palmove veje. Ščit, ki ga pridržujeta *Honos* in *Iustitia*, je kompozicijsko posebej izpostavljen. Zaradi sonca, palmove veje in meča, ki so naslikani na njegovi zglajeni površini, je hkrati jedro alegoričnega pomena skupine v prvem planu in igra pomembno vlogo v emblemskem sporočilu. Simbolično predstavlja idejo zmagoslavja (palma, meč) in pravičnosti (sonce), s čimer v kontekstu Auerspergove vpisne strani dopolnjuje na antičnih vrednotah temelječ ideal vojaške časti. Motiv, ki je upodobljen na ščitu, korenini v istem zgodovinskem okolju kot *Honos*: v rimski vojski, kjer je bil posebej spoštovan, je bilo v poznem obdobju cesarstva zelo priljubljeno tudi božanstvo *Sol invictus* (Nepremagljivo sonce). Cesar Avrelijan je čaščenje Nepremagljivega sonca leta 274 celo razglasil za državni kult. Za povezavo s krščansko tradicijo je pomembno, da je bil vnet častilec Nepremagljivega sonca cesar Konstantin Veliki, ki je podpisal tolerančni edikt in pred smrtjo sprejel krščansko vero. V 4. stoletju je na ikonografski ravni prišlo do intenzivnega stapljanja podobe antičnega sončnega božanstva in Kristusa, ki je že v delih

465 »*Laudatos quoties sapiens admittit honores,*
Praemia virtuti debita iure petit.
Nutrit honos artes, & virtus crescit honore:
Laudibus & dignum fit sine honore nihil«
(Jean-Jacques Boissard, *Emblematum liber*, Frankfurt na Majni 1593, emblem VII). Boissardova knjiga je bila zaradi izpostavljanja moralnih kreposti in etičnih vrlin zelo razširjena in večkrat ponatisnjena. V svoji knjižnici jo je imel tudi Valvasor (B. V. 314). Poosebitev slave skupaj z dvojico *Honos* in *Virtus* najdemo tudi v monumentalnem slikarstvu. Posebno lep primer je Guercinova stropna freska v Vili Boncompagni Ludovisi v Rimu (Casino dell'Aurora, 1621), kjer je dodana še poosebitev ljubezni do kreposti (*Amor di Virtù*) v podobi *putta* z zlato kronico in vencem v rokah. Pri tem je treba opozoriti, da že Ripa kljub neposredni naslonitvi na rimsko tradicijo *Virtus* razume v širšem pomenu besede, torej kot človeško krepost (natančneje, skupek kreposti), ne pa kot pretežno moško vrlino junaštva in poguma. V svoji *Ikonologiji* konceptu kreposti (Virtù) posveti še precej več pozornosti kot pojmu časti in predstavi več različnih poosebitev kreposti, ki jih natančno vsebinsko opredeli (Ripa, Padova, 1611, str. 537–542). Zaradi izjemnega vpliva *Ikonologije* na umetnike in naročnike je Krepost v likovni umetnosti renesanse in baroka praviloma upodobljena kot ženska.

zgodnjih krščanskih piscev imenovan Sonce pravičnosti (*Sol iustitiae*), Novo sonce (*Sol novus*) in Resnično sonce (*Sol verus*).[466] Predstava Nepremagljivega sonca, ki je v Rimu tesno povezana s kultom cesarja, se s krščansko obarvanimi preobrazbami ohranja v vladarski ikonografiji srednjega in zgodnjega novega veka. Najbolj sofisticirano obliko doseže v 17. stoletju na dvoru Ludvika XIV. – Sončnega kralja, ki je osebni kult absolutističnega vladarja zavestno gradil na antičnem konceptu pravičnega in zmagovitega cesarja. Motiv idealnega vladarja (ki je v zgodnjem novem veku ena od vélikih tem moralno didaktične literature) se samoumevno povezuje z idealom krščanskega viteza in postane zelo priljubljen tudi v emblematiki, kjer se tesno prepleta s simboliko sonca.

Grahovar se z upodobitvijo antičnega ideala vojaške časti, kot ga poosebljа *Honos*, naveže na uveljavljeno ikonografijo, ki pa jo smiselno prilagodi željam naročnika. V tem kontekstu je treba razumeti dejstvo, da *Honos* tokrat ne nastopa v paru z *Virtus*, ampak ga spremlja poosebitev pravičnosti. Njuna vzajemna moč je na simbolni ravni podkrepljena s sončevim ščitom, ki ju vizualno in vsebinsko združuje. Grof Karel Auersperg, dedni deželni maršal in komornik na Kranjskem in v Slovenski marki, je očitno želel izpostaviti pravičnost kot tisto krepost, ki je neločljivo povezana z njegovo častjo in javnim delovanjem. Sprememba v ikonografskem pogledu ne pomeni pomembnejšega odmika od klasične tradicije, saj se *Honos* že v starem Rimu najtesneje povezuje z idejo pravičnosti.

Prizor spopada bika in leva v srednjem planu miniature je, kot rečeno, izvirna različica motiva boja heraldičnega tura z napadalci, ki ga srečamo že na vpisni strani grofa Pavla Alojzija Auersperga, le da gre tokrat za merjenje moči z bistveno nevarnejšim nasprotnikom, kot so lovski psi. Pri razlagi spopada med levom in bikom na vpisni strani Karla Auersperga je na mestu previdnost: glede na to, da heraldični tur grofov Auerspergov simbolno predstavlja naročnika, ima v emblemu nedvomno pozitivno simboliko, hkrati pa pregled zgodovinskega razvoja motiva pokaže, da v spopadu dveh mogočnih živali največkrat zmaguje lev.

Motiv boja med levom in bikom je zelo star – zasledimo ga že v sumerski umetnosti (najstarejši spomeniki so pečatniki, datirani v sredo 3. tisočletja pr. n. š.) in pozneje v različnih civilizacijah Bližnjega vzhoda. V evropski ikonografiji je razmeroma redek – še najpogostejši je v grški in rimski umetnosti. Ohranjen je v dveh temeljnih različicah: kot zmaga leva nad bikom ali kot neodločen spopad enakovrednih nasprotnikov. V emblematiki spopad leva in bika zasledimo le tu in tam, zato je z vidika vplivnosti kompendija *Mundus Symbolicus* na *Dizmovo kroniko* toliko bolj pomenljivo, da prav v njem najdemo emblem z geslom *His securus*, v katerem pozitivna vloga pripade biku (Pic., I, 5, embl. 644, str. 424). Razlaga emblemske sličice pravi, da se bik s svojimi mogočnimi rogovi uspešno zoperstavi slehernemu sovražniku. V njej imata rogova simbolno vrednost: pomenita moč in bogastvo, bik pa predstavlja pogumnega človeka, ki z vso močjo in premoženjem služi domovini.

Prav v kontekstu emblematike se torej ključne ikonografske prvine vpisne strani Karla Auersperga zlijejo v celovito emblemsko sporočilo. Izbrano geslo *Za krono* pove, da ima spopad dveh živali alegoričen značaj, grbovni tur in naročnikovo člansko ime (*Bojeviti*) pa kažeta, da je grof pripravljen z vso močjo braniti svojo deželo in da se bo za slavo, ki pripade zmagovalcu, spopadel tudi z najnevarnejšim nasprotnikom. *Honos* in *Iustitia*, postavljena v prvi plan iluminacije, govorita, da plemenitega akademika v njegovih dejanjih vodita čast in pravičnost. Pri tem ščit s soncem, palmovo vejo in mečem najbrž ni zgolj v vlogi atributa Časti, ampak aludira tudi na ideal krepostnega in pravičnega kneza. Takšno interpretacijo najneposredneje potrjuje napis *Po njegovem zgledu*, izpisan na robu ščita.

Grahovar s premišljeno kompozicijo vizualno izpostavi vse bistvene nosilce alegoričnega sporočila ter obenem spretno nakaže razplet spopada med bikom in levom: mogočni tur ima prednostni položaj, naslikan je višje, na vrhu griča. Krona na nebu je na njegovi strani, prav tako poosebitvi časti in pravičnosti. Celo meč, ki ga drži *Iustitia*, naš pogled usmerja proti biku, pri čemer je orožje Pravičnosti postavljeno tako, da oblikuje celoto s simbolno pomenljivim ščitom, ki ga pridržujeta obe personifikaciji.

466 Kult Nepremagljivega sonca je cesar Teodozij I. leta 389 prepovedal in za edino državno religijo razglasil krščanstvo, vendar je njegova priljubljenost še dolgo ostala živa. V likovni umetnosti se stapljanje antične in krščanske tradicije med drugim pokaže v upodabljanju Kristusa kot Heliosa na sončevi kvadrigi ali golobradega Kristusa z zlatimi kodri in žarkastim obstretom, ki se približa liku Apolona. Kristus kot Novo sonce, Sonce pravičnosti in Resnično sonce se zlije z antično predstavo Nepremagljivega sonca in v sebi združi vse ključne vidike kristološke solarne ikonografije. Glej zlasti: Wallraff, 2001.



Simon Tadej Grahovar, Vpisna stran Franca Rudolfa barona Wolkensperga, 1760, Theatrum memoriae, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 369r.

3.41 Vpisna stran Franca Rudolfa barona Wolkensperga (TM, fol. 369r)

Vpisna stran Franca Rudolfa Wolkensperga prinaša celostranski odprti emblem s pogledom na gorsko krajino, ovito v meglice, skozi katere se proti nebu dvigujejo le najvišji vršaci. Na enem od njih je gnezdo z orličem, nekoliko bližje gledalcu pa leti odrasel orel, ki se oddaljuje od gnezda. V obroču oblakov je visoko na nebu sonce z vrisanim Božjim očesom, s čimer je naznačena njegova krščanska simbolika. Nad mladičem, ki v gnezdu 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 ob naročnikovem grbu in kartuši s podatki o vpisu stojita ženi, ki ju po atributih prepoznamo kot poosebitvi pravičnosti in slave. Slava je posebej izpostavljena, saj v rokah drži širok bel trak z baronovim članskim imenom: *Der Verlassene und doch Beglückte* (*Zapuščeni, pa vendar osrečeni*).

Slika, geslo in izbrano akademsko ime oblikujejo izvirno 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.[467] »Zapuščen« v gnezdu steguje glavo proti soncu, kakor da 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 načinom izpisa gesla vzpostavi kompozicijsko 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. V kontekstu razlage je zanimiv podatek, da Janez Ludvik Schönleben v že omenjeni razlagi prispodobe 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 Guerric d'Igny.[468]

V emblemu barona Wolkensperga je osrednji 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 življenju, se naslanja na baronov grb in se s pogledom osredotoča nanj, Slava pa dviguje 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 pri njegovem očetu Francu Antonu Wolkenspergu (TM, fol. 229r) vršaci z oblaki namigujejo na rodbinsko ime, nesporna pa je tudi vsebinska vez med heraldičnim orlom Wolkenspergov in motivom orla v emblemski sliki.

467 Kastelic ob tem dodaja, da orel leti v dolino po plen (2001, str. 252), čeprav za takšno razlago v emblemu ni nobene ikonografske osnove in tudi sicer v emblematiki nima ustreznih vzporednic.

468 V omenjeni pridigi je večkrat uporabljen priljubljen obrazec »*sursum corda*«, ki redno nastopa v krščanski liturgiji (Schönleben, 1670, str. 11). Krščanski pisci besedno zvezo najpogosteje uporabljajo v pridigah, v kontekstu opogumljanja vernikov in spodbujanja srčnosti.

Povzetek

Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum ali *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*, ki jo hrani Arhiv Republike Slovenije (AS 1073, Zbirka rokopisov, I/1), je neprecenljiv baročni rokopis, ki izstopa tako po kvaliteti iluminacij kot po bogastvu upodobljenih ikonografskih motivov. Rokopisno knjigo so leta 1688 zasnovali člani družbe sv. Dizma, ki so po zgledu italijanskih kolegov svoje združenje poimenovali akademija in si vzdeli ime Zedinjeni akademiki (*Academici Uniti*). Člani prve akademije na Kranjskem so se vanjo vpisovali več kot 100 let (od 1689 do 1801), s čimer je nastal eden najzanimivejših primerkov akademskih spominskih knjig, kar jih poznamo. *Dizmova kronika*, kot knjigo nekoliko poenostavljeno imenujemo, je zaradi slikarsko dovršenih in izvirno zasnovanih emblemov, ki krasijo njene strani, hkrati pomemben spomenik zgodnjenovoveške emblematike.

Z vpisnimi listi, ki vključujejo različne tipe emblemov, člani Dizmove družbe niso ustvarili samo zakladnice emblemskih motivov, temveč tudi svojevrstno galerijo, v kateri spremljamo razvoj slikarstva od zapoznele renesanse prek zgodnjega in zrelega baročnega sloga do vrhunskih primerov rokokojske knjižne iluminacije. Listanje po *Dizmovi kroniki* odraža spremembe umetnostnega okusa naročnikov in ustvarjalnost miniaturistov, pa tudi njihovo inventivnost pri oblikovanju emblemskih sporočil. Vsebinska in oblikovna zasnova individualnih emblemov je bila skladno s tradicijo akademskih spominskih knjig opredeljena z bolj ali manj obvezujočimi pravili akademije, pri *Dizmovi kroniki* pa tudi z idejnimi osnutki, ki jih je v t. i. *Konceptni knjigi* izrisal prvi tajnik plemiške družbe Janez Gregor Dolničar. Kljub temu so naročniki radi prisluhnili izkušenemu mojstru miniaturistu in sprejeli predloge za likovno realizacijo izbranega emblema, ki lahko vidno odstopa od predvidenih vzorcev in vsebuje nove vsebinske poudarke.

Zaradi specifičnih okoliščin nastajanja, strukture vpisnih strani in vsebinskega bogastva je *Theatrum memoriae* zanimiv tudi s širšega kulturnozgodovinskega vidika, saj zrcali razmišljanja, zanimanja in hotenja prvih kranjskih akademikov. Hkrati je pomenljivo pričevanje o njihovi razgledanosti in dobrem poznavanju zgodnjenovoveške tradicije emblemskih knjig. Rokopisna knjiga namreč ni edinstvena zato, ker v Evropi tistega časa ne bi obstajala primerljiva dela ali ker ne bi bilo mogoče dovolj prepričljivo opredeliti potencialnih zgledov, kot so verjeli nekateri starejši pisci. Njena edinstvenost se kaže drugje: predvsem v inovativnosti naročnikov (in slikarjev), ki so poznali emblemske knjige različnih avtorjev, iz njih povzemali, preoblikovali in spreminjali uveljavljene embleme ali pa jih izkoristili zgolj kot spodbudo za ustvarjanje izvirnih emblemskih zasnov. Čeprav se pričujoča študija osredotoča na ikonografijo živali v emblemih *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*, je zastavljena tako, da odgovarja tudi na odprta vprašanja, povezana s kulturnimi horizonti njenih ustvarjalcev in z njeno umestitvijo v evropski kontekst.

Knjiga je razdeljena v tri dele. V prvem so predstavljene okoliščine nastanka *Dizmove kronike*, njena zasnova in ključne značilnosti, opredeljeni pa so tudi najpomembnejši zgledi in vplivi. V uvodnem poglavju je opozorjeno na obstoječe stanje raziskav – tako na zgodnje omembe rokopisa in prve poskuse interpretacij v 19. stoletju kot na začetke znanstvenokritičnega raziskovanja v 20. in zgodnjem 21. stoletju. Sledita kratek oris geneze *Dizmove kronike* ter predstavitev plemiške družbe sv. Dizma in njenih načel. Opis rokopisa, njegove vsebine in slikarskega okrasa se omejuje na bistvene značilnosti, ki so izhodišče za nadaljnje ikonografske in ikonološke raziskave. Zapis o provenienci in aktualnem stanju rokopisne knjige povzema dejstva o njeni zgodovini od zgodnjega 19. stoletja, ko je Dizmova družba ugasnila, do zadnjih konservatorskih posegov, opravljenih v restavratorskem centru Arhiva Republike Slovenije, kjer hranijo rokopis.

Z vidika novih spoznanj o *Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* je v prvem delu ključno poglavje o zgledih in vplivih, v katerem so predstavljeni zgodnji tiski in rokopisi, po katerih so se zgledovali ustvarjalci *Dizmove kronike*, ter identificirane emblemske

knjige, v katerih so iskali navdih za svoje embleme. Pregled emblemskih knjig od inkunabule renesančne emblematike, ki jo je spisal Andrea Alciati (*Emblematum liber*, Augsburg 1531), do leta 1689, ko so nastali prvi vpisi *Theatrum memoriae*, razkrije, da so se kranjski akademiki zgledovali po emblemskih spominskih knjigah zgodnjenovoveških akademij (najneposredneje po *Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna*, ki so jo člani bolonjske Akademije Zledenelih izdali leta 1672) in po t. i. *alba amicorum*, osebnih spominskih knjigah evropskih izobražencev. Navdih za individualne embleme so iskali predvsem v priljubljenih knjigah emblemov različnih avtorjev, med katerimi je bil posebej cenjen Alciati. Kot kažejo raziskave, so pogosto posegali zlasti po znameniti enciklopediji emblemov Filippa Picinellija *Mundus Symbolicus*, ki je v latinščini prvič izšla leta 1681 (italijanska izdaja že 1653). Zadnje poglavje je posvečeno tipologiji vpisnih strani in strukturi individualnih emblemov v *Dizmovi kroniki*. Primerjalne analize s ključnimi deli evropske emblematike tudi v tem pogledu potrjujejo neposredno navdihovanje v emblemskih knjigah in enciklopedičnih zbirkah emblemov, hkrati pa razkrivajo ustvarjalne pristope v preoblikovanju obstoječih zgledov.

Drugi del knjige združuje dva obsežna vsebinska sklopa. V prvem je orisano vstopanje živali in njihovih simbolnih pomenov v emblematiko, torej temeljni viri in ikonografske tradicije, iz katerih so pisci emblemskih knjig črpali svoje védenje o živalih. Avtor se smiselno omejuje na predstavitev treh ključnih področij:

- renesančnega naravoslovja, ki vključuje bogato antično in srednjeveško dediščino, v kateri se naravoslovje tesno prepleta z vsebinami iz sveta živalske simbolike;
- literarne tradicije ezopovskih basni, kjer so živali najpogostejši nosilci moralno-didaktičnih sporočil, s tem pa se krepi njihova alegorična vloga in se oblikujejo nove simbolne vsebine;
- srednjeveške in zgodnjenovoveške heraldike, v okviru katere živali izoblikujejo raznolike in jasno prepoznavne simbolne pomene, ki so pogosto dopolnjeni s plemiškimi devizami, s čimer se približajo ideji renesančne imprese.

Drugi sklop govori o pojavnosti, vlogi in pomenu živali v emblemih, ki krasijo strani *Dizmove kronike*. V njem se izriše vpetost emblemov ljubljanske spominske knjige v kontekst ikonografije živali, ki jo razvije zgodnjenovoveška emblematika, in vzpostavi interpretacijski okvir za analizo živalskih motivov na vpisnih listih kranjskih akademikov.

Natančen pregled *Dizmove kronike* s posebnim poudarkom na umeščenosti živalskih motivov v strukturo emblema in njihovo vlogo pri sooblikovanju emblemskega sporočila pokaže, da lahko živali razdelimo v več kategorij:

- živali, ki nimajo simbolnega pomena in niso vključene v oblikovanje emblemskega sporočila;
- živali, ki nastopajo kot skupni nosilec emblemskega sporočila brez individualno izoblikovanih simbolnih pomenov;
- živali v vlogi atributov brez dodatnih simbolnih prvin;
- živali, ki imajo zaradi uveljavljenega ikonografskega konteksta natančno določen, nedvoumen in nezamenljiv simbolni pomen;
- živali z bogato razvito simboliko, ki v interakciji z drugimi prvinami emblemske zasnove oblikujejo jedro emblemskega sporočila, pri čemer je za njegovo razumevanje nujna poglobljena raziskava živalskih motivov, literarnih virov in naročniškega konteksta.

Tretji, najobsežnejši del knjige tvorijo ikonografske analize živalskih motivov v emblemih *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*. Obravnavanih je 41 vpisnih listov, na katerih so živali glavni nosilci emblemskega sporočila, vsebinsko dopolnjenega z izbranim geslom in akademskim vzdevkom člana. Gre za prvi obsežnejši poskus poglobljene analize, ki v središče pozornosti postavlja ikonografijo živali, vendar skozi to prizmo celovito obravnava miniature tako v kontekstu individualnega naročništva kot načel in pravil, na osnovi katerih so Zedinjeni akademiki zastavili izdelavo svoje spominske knjige. S takšnim pristopom avtor odkriva pomene, ki so bili v starejših raziskavah pogosto v celoti prezrti, ter opozarja na neposredne literarne vire in likovne predloge, po katerih so pri oblikovanju svojih emblemov posegali člani Dizmove družbe. Hkrati pokaže na napake v opisih in razlagah emblemov, ki se pojavljajo v obstoječi strokovni literaturi. Do zmotnih interpretacij je prišlo iz različnih razlogov, vendar je zanimivo, da je najpogostejši prav nepoznavanje ikonografije živali.

Nova spoznanja, ki jih prinaša študija, se ne omejujejo na razlago vsebine miniatur, opredelitev potencialnih vplivov in iskanje zgledov. Na osnovi primerjalnih analiz je vprašanje nastajanja emblemov v *Dizmovi kroniki* prvič osvetljeno z vidika recepcije obstoječe emblemske tradicije, povzemanja, navdihovanja in inventivnega preoblikovanja uveljavljenih emblemov, ki na vpisnih straneh Zedinjenih akademikov dobijo novo podobo, kontekst in sporočilnost. Ob tem se izrišejo kriteriji, ki so vplivali na odločitve naročnikov pri izbiri in zasnovi individualnega emblema, razlogi za prevzemanje (ali povzemanje) obstoječih zgledov ter razmisleki, ki so člane Dizmove družbe vodili pri preoblikovanju tradicionalnih pomenov. Pokaže se tudi, da so bili poleg skupnih akademskih pravil ter oblikovnih vzorcev, ki so se vzpostavili z Dolničarjevimi študijskimi skicami, ključnega pomena še naročnikov poklic oziroma družbeni položaj ali javno delovanje ter njegova izobrazba in osebna zanimanja. Zaradi narave akademskih spominskih knjig, ki izpostavljajo vrednost znanja, moralnih in etičnih vrlin v službi višjih ciljev, delo v korist skupnosti ter podporo razvoju umetnosti in znanosti, so individualni emblemi članov akademij izbrani tako, da poudarjajo njihove kreposti, duhovno odličnost, delo in zasluge, predvsem pa učenost. Zato je razumljivo, da so se člani Dizmove družbe s preudarkom navezali na obstoječo tradicijo spominskih knjig renesančnih akademij, v katerih člani niso predstavljeni le s kratkim življenjepisom in svojimi deli, ampak tudi z duhovito izbranim emblemom, ki lahko pove več kot besede. V primeru *Dizmove kronike* je vloga emblemov še bistveno večja kot pri večini akademskih spominskih knjig, saj gre za razkošne slikarske mojstrovine, ki jim je praviloma namenjena cela stran. Njihov pomen se je pozneje še stopnjeval, ker je zaradi opustitve vpisovanja članovega življenjepisa vpisna stran z emblemom ostala sploh edino članske obeležje v knjigi. S te perspektive je toliko bolj razumljivo, da so kranjski akademiki osebne embleme izbirali s skrbnim premislekom in navdih zanje iskali v najbolj uveljavljenih emblemskih knjigah. S tem so hkrati izkazovali svojo razgledanost in poznavanje intelektualne vrednosti tega literarnega žanra. Pri oblikovanju alegoričnega sporočila vpisne strani so ob že omenjenih kriterijih intelektualno noto dodatno poudarili s tem, da so se radi odločili za emblem, ki ga je bilo mogoče v celoti razumeti le z zadostno mero izobraženosti in pronicljivosti.

Ikonografija živali je bila v tem kontekstu odločilnega pomena: renesančne in baročne emblemske knjige dokazujejo, da so bili živalski emblemi zaradi kompleksnosti simbolnih pomenov med izobraženci še posebej cenjeni. Eden od razlogov za njihovo priljubljenost je v tem, da so živali zelo pogosto nosilci pozitivnih vsebin, ki se povezujejo z idejami in načeli akademskih skupnosti. Zato ne preseneča, da so na straneh *Dizmove kronike* prav živali najpogostejši motiv. Zedinjeni akademiki so ikonografijo živali spretno izkoristili tudi v kontekstu individualizacije emblemskega sporočila: tako so plemiški naročniki najraje izbrali emblem, v katerem nastopa žival, ki so jo imeli v svojem grbu, njen simbolni pomen pa obogatili s specifičnimi ikonografskimi poudarki, geslom in akademskim vzdevkom. Pri tistih članih Dizmove družbe, ki niso bili plemiči, a so bili zaradi univerzitetne izobrazbe sprejeti v akademijo in so s tem pridobili pravico do akademskega grba, je proces obrnjen: žival, ki nastopa v njihovem izbranem emblemu, so privzeli tudi kot osrednje grbovno znamenje. O pomenu in vlogi živali v *Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* pa mogoče najnazorneje priča dejstvo, da številni člani niso sledili akademskemu pravilu, po katerem bi morali v zasnovo svoje vpisne strani vključiti stilizirano rdeče srce kot skupni simbol Akademije Zedinjenih, ampak so dali prednost izbranemu živalskemu motivu.

Osredotočenost pričujoče študije na ikonografijo živali v emblemih *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* ni zgolj odločitev avtorja, da izpostavi enega od njenih vsebinsko najzanimivejših segmentov, ampak ima globlji *raison d'être*. Raziskovanje tega področja zaradi svoje kompleksnosti samoumevno seže v bistveno širši spekter vsebin, odpira vprašanja in ponuja odgovore, ki omogočajo celovitejše razumevanje rokopisa. Hkrati daje vpogled v kulturnozgodovinski kontekst nastajanja spominske knjige, ki so jo zasnovali prvi kranjski akademiki, ter osvetli njihove duhovne horizonte in način razmišljanja. Predvsem pa bogata ikonografija živali, prevzeta iz zgodnjenovoveških emblemskih knjig, njeno preoblikovanje in nadgradnja najneposredneje dokazujejo, da ljubljanski *Theatrum memoriae* ni osamljena mojstrovina brez pravih predhodnikov, temveč sledi dolgi tradiciji emblemskih spominskih knjig in se uvršča med najkvalitetnejše spomenike evropske emblematike.

Summary

Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum or the *Album of the Ljubljana Society of St Dismas* (Archive of the Republic of Slovenia, AS 1073, Zbirka rokopisov, I/1) is an exquisite Baroque manuscript book most famous for its hand-painted emblems created for the members of the Noble Society of St Dismas or the *Academici Uniti*, as they used to call themselves. The manuscript was inaugurated in 1688 as an academic memorial book for the fellows of the first Carniolan academy (*Academia Unitorum*), who were thus following the example of some famous Italian Renaissance academies. The individual entries with personal emblems were painted by several miniaturists, whose work on the manuscript spans more than a hundred years (1689–1801) and the result of their skill is one of the most lavishly decorated academic memorial books of the early modern period. Due to the variety and originality of its emblems the *Ljubljana Theatrum Memoriae* is also an exclusive and exceptionally interesting emblem book.

The illuminated entries designed for the members of the St Dismas' Society not only represent a unique group of quite sophisticated emblems, but they also form a sort of picture gallery that offers a valuable overview of the painting in Carniola from the late Renaissance and early Baroque style to high Baroque and Rococo. The folios of the *Ljubljana Album* reflect Carniolan cultural milieu and the changes in artistic taste of the United academicians over the course of decades. At the same time, they show the miniaturists' great inventiveness in creation of evocative images which express the message of personal emblems in the most adequate way. In accordance with the tradition of academic memorial books the ideal concept and the basic form of personal emblems are pre-set by more or less strictly applied academic rules. In case of the *Album of the Ljubljana Society of St Dismas* these were also specified by the model examples devised by Janez Gregor Dolničar, the first secretary of the St Dismas' Society and its *spiritus agens*. His sketch book (preserved in the Ljubljana Seminary Library) is of vital importance for the understanding of the genesis of the *Theatrum memoriae*. Nevertheless, the variety of imaginatively painted pages in the *Ljubljana Album* show that the members quite often opted for new designs and concepts proposed by miniaturists who proved to be well versed in the art of emblems.

Due to the fact that it is the first academic memorial book in Carniola, and due to its emblematic character, the manuscript is of great value as a document of Ljubljana's cultural climate in the late 17th and early 18th centuries, showing the many faceted intellectual horizons of the *Academici Uniti* as well as their specific interest in emblems. The *Album of the Ljubljana Society of St Dismas* is not unique, as it was generally accepted in the past, because it could hardly be compared to any other academic memorial book created in the early modern period. Its uniqueness is rather the result of the resourcefulness of the United academicians (and the miniaturists who worked for them), who were obviously familiar with many Renaissance and Baroque emblem books. They read them not only for pleasure but also to find inspiration while devising their own emblems. It is true that sometimes they simply adopted the emblem which they had found particularly interesting and in tune with their own ideas. However, they usually followed only the basic structure of the chosen emblem or its *pictura* and made various visual as well as textual changes, according to their personal liking, interests, social position, etc. Also, they quite often used the already existing emblems solely as a stimulus or encouragement to create a new, original emblem.

Although the present research focuses on the iconography of animals in the emblems of the *Album of the Ljubljana Society of St Dismas*, it nevertheless addresses several other aspects of this unique book of emblems. Among others, the study tries to answer some open questions regarding the ideals and ambitions of Carniolan first academicians as initiators of the prestigious hand-painted memorial book. It is also the first attempt to contextualize the manuscript in the framework of the early modern emblem book production in Europe, and to identify the possible sources

for its concept, as well as potential models for personal emblems of the members.

The book is divided into three parts. In the first part the origin of the *Theatrum memoriae* is outlined together with a short description of the manuscript book and its characteristics, its illuminations, and the typology of emblems. There is also a brief report on provenance and the present state of the manuscript. Also, some possible prototypes for the *Ljubljana Album* are identified. The first chapter outlines the *status quaestionis*: both the earliest mentions of the manuscript in the 19th century and all the relevant recent publications. Then follows a short presentation of the Ljubljana Noble Society of St Dismas and their guiding principles. The description of the manuscript, its content, structure, and above all the beautiful miniatures with emblems focuses on the pivotal features, relevant for iconographic and iconological analyses, which form the core of the research. From the perspective of new findings regarding the historical context of the *Ljubljana Album*, the most interesting chapter is the one dealing with the prototypes that might have inspired the *Academici Uniti* in the process of devising their memorial book.

The examination of Renaissance and Baroque emblem books from the period between 1531, when Alciati's incunabula *Emblematum liber* was published in Augsburg, and 1689, the year of the first individual entries of the Carniolan academicians in the *Ljubljana Album*, reveals that they modelled their memorial book on exemplars produced by Italian Renaissance academies. An immediate model for the *Ljubljana Theatrum memoriae* is the famous *Memorie, imprese, e ritratti de' signori Accademici Gelati di Bologna* by Valerio Zani (Bologna, 1672). The newly established *Academia Unitorum* was actually directly related to the *Accademia dei Gelati* in Bologna: Janez Gregor Dolničar, its first secretary and the leading authority of the whole project, was namely a member of the Bologna academy, as well. The concept and execution of illuminations in the *Ljubljana Album* point to yet another source of inspiration, namely the *alba amicorum* or *libri amicorum*, a genre of usually hand-painted memorial books, which were very popular among university students, academicians and learned nobility in the early modern period. On the other hand, the personal emblems of the *Academici Uniti* are usually inspired by a variety of popular emblem books, among which Alciati's *Emblemata* is predominant. Amongst other important sources Picinelli's *Mundus Symbolicus*, a famous encyclopaedia of emblems (first Italian edition 1653, first Latin translation 1681), is the most prominent.

The second part of the book comprises two large chapters. The first addresses two issues: why authors of Renaissance emblem books so eagerly embraced animals as protagonists of their emblems and which were the main written sources for their knowledge of animals – their appearance, nature, characteristics, and most of all, their symbolism. The author examines three fields of key importance:

- Renaissance zoology, which includes both the legacy of classical knowledge of animals, and the rich tradition of medieval understanding of animals and their complex symbolism,
- the prolific tradition of Aesopian fables with animal protagonists who by acting in the witty stories with a clear moral acquire allegorical values and symbolic meanings,
- the medieval and early modern period heraldry with the coats of arms, abundantly populated by all sorts of real and mythical beasts, which develop diverse and easily readable symbolic meanings. These are often combined with the nobleman's *motto* and thus come close to Renaissance *impresa*.

The second chapter is dedicated to animal motifs in the emblems of the *Album of the Ljubljana Society of St Dismas*. It discusses various roles and meanings of animals that appear in the miniatures of the album, mostly from the perspective of animal iconography in early modern emblematics, thus establishing a broader interpretative framework for their iconographic analysis. The examination of animal motifs in illuminated pages of the *Theatrum memoriae* with special focus on their position and function in the structure of personal emblems, shows that animals fit into several distinctive categories:

- animals without any symbolic meaning, who clearly do not participate in the allegorical message of the emblem,

- animals that play a role of a collective protagonist in the *pictura* without discernible individual symbolism,
- animals as the attributes of various personifications without additional symbolic elements,
- animals with an evident symbolic meaning clearly defined by the firmly established iconographic context,
- animals that display elaborate symbolism which, together with other structural parts of the emblem, forms a nucleus of the emblem's allegorical message.

The detailed iconographic analyses of animal motifs in the emblems of the *Album of the Ljubljana Society of St Dismas* form the third and the most extensive part of the book. More than forty illuminated entries, presenting personal emblems of the Carniolan academicians with animals as their protagonists, are carefully examined and interpreted. The series of individually studied emblems is actually the first attempt of a systematic survey of animal symbolism in the *Ljubljana Album* which addresses all relevant contexts: the intellectual circle of the earliest Carniolan academy, its structure, rules, purpose and ambitions, the concept of the academic memorial book, its form and historical evolution, the specific interests of the members as patrons of the individual entries with personal emblems, etc. A comprehensive study sheds a new light on the iconography of miniatures in the *Theatrum memoriae*, brings the most up-to-date facts and provides original interpretations. It also rectifies some mistakes and misinterpretations that appear in older studies. Here, it is worth noting that the majority of misreadings and flaws in iconographic interpretations by earlier authors originate in insufficient knowledge of animal iconography.

The results of the present study are not limited to the clarification of iconographic enigmas and a better understanding of the emblems in the *Ljubljana Album*, nor is the identification of the literary sources its final aim. Among the significant achievements of the research is a clearer insight into the creation of personal emblems in the *Theatrum memoriae* on the backdrop of the well-established tradition of Renaissance emblem books. Most important still, the analysis of emulations, modifications, and creative transformations of the already existing emblems which in the entries of *United academicians* acquire new forms, fresh interpretations, and individual iconographic context, reveals the main criteria for their adoption. It is obvious that while implementing the popular emblems in the context of their memorial book, the members respected the principles and rules of the academy. They also followed (at least in the early phase) the prototypes designed and recommended by Janez Gregor Dolničar. However, they were open to novelties and often welcomed fresh ideas and suggestions of the skilful miniaturists. The process is significant in understanding the considerations, choices, and prerogatives of Carniolan intellectual elite regarding their self-presentation in the *Theatrum memoriae*. According to the tradition of academic memorial books, the key-note common to the vast majority of members is a desire to emphasize their virtues, erudition, and the results of their intellectual work. Equally important is the idea of work for common good and acting as promotors of progress, benefactors of arts and science. Among the repeating elements of self-presentation are also the member's social status, public merit and respect, education or important positions in public service. Often, some more personal traits, such as private interests and inclinations, character, family background, etc. are included.

It can therefore easily be understood, why the members of the St. Dismas' Society so eagerly embraced the well-settled tradition of academic memorial books in which the academicians are represented not only with short texts describing their life and work but also with a witty emblem that often adds extra layers of meaning. In the case of the *Ljubljana Album* the role of an emblem is far greater than in the majority of Renaissance academic memorial books: the emblems are namely lavishly painted in bright colours and gold, and in many cases cover the whole page. The practice of the *Academici Uniti* to look for inspiration in popular emblem books when considering the choice of their personal emblem is significant in understanding the broader picture: it proves that most of them were familiar with a number of emblem books and obviously shared the enthusiasm for this genre so fashionable among European intellectual elite of the time.

The number and variety of animal motifs clearly

reflect the interest of Carniolan academicians in animal symbolism. In this, too, they follow the mainstream of early modern emblematics where animals prove to be an extremely popular motif. One of the reasons for their attractiveness is their predominantly positive symbolism and its complexity. In the case of academic memorial books animal motifs have yet another, very specific appeal: several animals have symbolic meanings that perfectly match the ideas and principles of early modern academicians. So, it is not surprising that in the *Ljubljana Album* the animal motifs feature so prominently. The members of the St Dismas' Society skilfully used the animal iconography in their personal emblems also to individualize themselves in a distinctive way: the noblemen preferred emblems with the animal motif that featured their heraldic animal. On the other hand, the non-noble members of the academy, who according to the rules of *Academia Unitorum* were entitled to an academic coat of arms (due to their university degree and erudition), practised the opposite. The animal protagonist of their personal emblem was usually also adopted as the "heraldic" animal in the design of their coat of arms. There is another significant phenomenon that illustrates the enthusiasm of Carniolan academicians for animals: the academic rules explicitly required that the personal emblems of academicians should include an image of a stylized red heart, which was chosen as a common symbol of the *Academia Unitorum*. Yet, many members ignored this imperative and opted for an animal instead.

The focus on animal iconography in the study has a well-thought-out *raison d'être*: due to the complexity of animal symbolism and its prominent role in the *Theatrum memoriae*, this topic comprises a wide-ranging thematical spectrum and addresses a variety of relevant issues vital to the comprehension and appreciation of this unique manuscript book. It also provides a better insight into the cultural context of the foundation of the first Carniolan academy and the origins of its memorial book. The research into the multifaceted animal iconography that was so enthusiastically embraced by the members of the St Dismas' Society also shows how profound their knowledge of emblematics was. Furthermore, it confirms that the *Album of the Ljubljana Society of St Dismas* is not an isolated phenomenon, as it was believed, but a manuscript book that follows in line of the established tradition and can justly be regarded as one of the most exquisite examples of early modern emblem books.

Bibliografija

Viri

Aberdeenski bestiarij, Univerza v Aberdeenu, Aberdeen, Ms 24.

ABRAHAM A SANCTA CLARA, *Grosse Todten-Bruderschafft…*, Peter Paul Vivian, Dunaj 1681.

ABRAHAM A SANCTA CLARA, *Judas Der Ertz--Schelm, Für ehrliche Leuth…*, Melchior Haan, Salzburg 1686.

ABRAHAM A SANCTA CLARA, *Etwas für Alle…*, Christoph Weigel, Nürnberg 1699.

ABRAHAM A SANCTA CLARA, *Hui und Pfui der Welt…*, Martin Franz Hertzen, Würzburg 1707.

AFTONIJ IZ ANTIOHIJE (Aphthonius), *Progymnasmata*, Aldus Manutius, Benetke 1505. Izbor Aftonijevih retoričnih vaj je na voljo tudi v slovenskem prevodu Svetlane Slapšak: Aftonij, *Progymnasmata. Retorične vaje – priprave na javni nastop*, Šola retorike, Ljubljana 2008.

AJLIJAN (Aelianus Claudius), *O lastnostih živali* (*Perí zóion idiótetos*, lat. *De natura animalium*); dostopno z angl. prev.: Aelian. *On the Characteristics of Animals*. With an English Translation by A. F. Scholfield, 3 vols., Loeb Classical Library 446, 448, 449, Harvard University Press, Cambridge, MA 1958–1959.

ALBERT VELIKI, *De animalibus*, Simon Nicolai Chardella de Luca, Rim 1478 (editio princeps); dostopno v angl. prev. K. F. Kitchella in I. M. Resnicka: Albertus Magnus, *On Animals. A Medieval Summa Zoologica*, Ohio State University Press, Columbus 2018.

ALCIATI, Andrea, *Selecta epigrammata graeca latine versa, ex septem epigrammatum Graecorum libris*, Johannes Bebelius, Basel 1529.

ALCIATI, Andrea, *Emblematum Liber*, Heinrich Steyner, Augsburg 1531.

ALCIATI, Andrea, *Emblematum* libellus, Aldus Manutius, Benetke 1546.

ALCIATI, Andrea, *Emblemata*, Guillaume Rouillé za Macé Bonhomme, Lyon 1548.

ALCIATI, Andrea, *Los emblemas*, Guillaume Rouillé za Macé Bonhomme, Lyon 1549.

ALCIATI, Andrea, *Emblemes*, Guillaume Rouillé za Macé Bonhomme, Lyon 1549.

ALCIATI, Andrea, *Liber Emblematum/Kunstbuch*, Sigismund Feyerabend in Georg Raben, Frankfurt na Majni 1567.

ALCIATI, Andrea, *Emblematum liber,* Pietro Paulo Tozzi, Padova 1621.
Izdaje večine Alciatijevih emblemov so dostopne v digitalizirani obliki: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/ (dostop 2. 6. 2023).

ALDROVANDI, Ulisse, *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII*, Ioannes Baptista Bellagamba impensa Franciscus de Franciscis Senensis, Bologna 1599.

ALDROVANDI, Ulisse, *Ornithologiae tomus alter*, Ioannes Baptista Bellagamba, Bologna 1600.

ALDROVANDI, Ulisse, *Ornithologiae tomus tertius, ac postremus*, Ioannes Baptista Bellagamba, Bologna 1603.

ALDROVANDI, Ulisse, *De animalibus insectis libri septem, cum singulorum iconibus ad viuum expressis*, Ioannes Baptista Bellagamba, Bologna 1602.

ALDROVANDI, Ulisse, *De reliquis animalibus exanguibus libri quatuor*, Ioannes Baptista Bellagamba, Bologna 1606.

ALDROVANDI, Ulisse, *De piscibus libri V*, Ioannes Baptista Bellagamba, Bologna 1613.

ALDROVANDI, Ulisse, *De quadrupedibus solidipedibus*, Vittorio Benacci, Bologna 1616.

ALDROVANDI, Ulisse, *Quadrupedum omnium bisulcorum historia*, Sebastiano Bonomi, Bologna 1621.

ALDROVANDI, Ulisse, *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres, et de quadrupedibus digitatis oviparis libri duo*, Niccolò Tebaldini, Bologna 1637.

ALDROVANDI, Ulisse, *Serpentum, et draconum historiae libri duo*, Clemente Ferronium, Bologna 1640.

ALDROVANDI, Ulisse, *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, Nicolai Tebaldini [*Marco* Antonio *Bernia*], Bologna 1642.
Vsa Aldrovandijeva dela so dostopna v digitalni obliki na: https://amshistorica.unibo.it/ulissealdrovandi-opereastampa (dostop 30. 5. 2023).

AMBROŽ MILANSKI, *Hexaemeron*, Migne, PL 14, 123–273.

AMBROŽ MILANSKI (Psevdo-Ambrož), *Sermo 46 De Salomone*, Migne, PL 17, 693–699.

ANEAU, Barthélemy, *Décades* de la description, *forme et vertu naturelle des animaux…*, Balthazar Arnoulet, Lyon 1549.

ANEAU, Barthélemy, *Picta poesis*, Macé Bonhomme, Lyon 1552.

LASCARIS, Janus (ur.), *Anthologia Graeca Planudea*, Laurentius Francisci de Alopa, Firence 1494 (editio princeps). *Grška antologija* je dostopna v številnih kritičnih

izdajah, tako v latinskem prevodu kot v vodilnih sodobnih jezikih. Izbor epigramov helenističnih avtorjev je na voljo tudi v slovenskem prevodu Jelene Isak Kres: *Vpletel bom belo vijolico. Antologija helenističnega epigrama*, KUD Logos, Ljubljana 2020.

Apes aCaDeMICae Operosorum Labacensium, sive Institutum, leges, scopus, nomina, et symbola novae Academiae…, Janez Jurij Mayr, Ljubljana 1701.

APOLODOR (Psevdo-Apolodor), *Knjižnica* (*Bibliothēkē*, lat. *Bibliotheca*); dostopno z angl. prev.: Apollodorus. *The Library*. Translated by J. G. Frazer, 2 vols., Loeb Classical Library 121–122, Harvard University Press, Cambridge, MA 1921.

APULEJ (Lucius Apuleius Madaurensis), *Cvetnik* (*Florida*); dostopno z angl. prev. Ch. P. Jonesa: Apuleius. *Apologia*. *Florida*. *De Deo Socratis*, Loeb Classical Library 534, Harvard University Press, Cambridge, MA 2017.

ARESE, Paolo, *Delle Sacre Imprese… Libro quarto sesto*…, Pietro Giovanni Calenzano in Eliseo Viola, Tortona 1630.

ARISTID (Publius Aelius Aristides), *Nagovor Rodošanom o slogi* (*Oratio ad Rhodienses de concordia*), v: Cleomedes, *De contemplatione orbium excelsorum, Aristidis oratio ad Rhodienses de concordia,* Bernardinus de Misintis, Brescia 1497, F2r–F7v.

ARISTOTEL (Aristotéles), *Nauk o živalih* (*Tón perí tá zóia istoríon*, lat. *Historia animalium*); dostopno z angl. prev.: Aristotle. *History of Animals*. Translated by A. L. Peck (vols. I–II), and D. M. Balme (vol. III), Loeb Classical Library 437–439. Harvard University Press, Cambridge, MA 1965–1991.

ARNIGIO, Bartolommeo, *Rime de gli Academici occulti con le loro imprese et discorsi*, Vincenzo di Sabbio, Brescia 1568.

ARNOLD BONNEVALSKI, *Tractatus de septem verbis Domini in cruce*, 7, Migne, PL 189, 1677–1734.

Ashmolejev bestiarij, Bodleianova knjižnica, Oxford, Ms Ashmole 1511.

AURELI, Ottavio, *Discorso intorno al nome, et impresa communi degli Academici Insensati*, Biblioteca Augusta, Perugia, Ms 1717.

AURELI, Ottavio, *Lettione dello Svogliato Insensato Delle qualità che ai nomi et alle Imprese particolari de gli Academici si convengono*, Biblioteca Augusta, Perugia, Ms 1717a.

AVGUŠTIN HIPPONSKI, *In Evangelium Joannis tractatus*, XXXVI, 5, Migne, PL 35, 1662–1670.

AVGUŠTIN HIPPONSKI, *Enarrationes in Psalmos*, 90, Migne, PL 37, 1149–1171.

AVGUŠTIN HIPPONSKI, *Enarrationes in Psalmos*, 102, Migne, PL 37, 1316–1335.

AVGUŠTIN (Psevdo-Avguštin), *Divi Aurelii Augustini Meditationum liber unus,* Giovanni Padovano, Benetke 1542.

AVIJAN (Avianus), *Fabulae*: *Apologus Auiani ciuis Romani adolescentulis ad mores et latinum sermonem capescendos utilissimus*, Heinrich Quentell, Köln 1494.

BACON, Francis?, *Gesta Grayorum...*, William Canning, London 1688.

BARTOLOMEJ ANGLEŽ, *De proprietatibus rerum*, Johannes Veldener, Köln 1471.

BELON, Pierre, *L'histoire naturelle des estranges poissons marins…*, Regnaud Chaudiere, Pariz 1551.

BELON, Pierre, *La Nature et diversité des poissons…*, Charles Estienne, Pariz 1555.

BELON, Pierre, *Histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions et naïfs portraicts retirez du naturel…*, Guillaume Cavellat, Pariz 1555.

BELON, Pierre, *Pourtraicts d'oyseaux…*, Guillame Cavellat, Pariz 1557.

BERNARD IZ CLAIRVAUXA, Liber de modo bene vivendi, ad sororem, IV. De timore Dei, v: Jean Mabillon (ur.), *Sancti Bernardi… Opera omnia*, Gaume frères, Pariz 1839, coll. 1629–1633.

BERNARD IZ CLAIRVAUXA, In die ascensionis Domini sermo, v: Jean Mabillon (ur.), *Sancti Bernardi… Opera omnia*, Gaume frères, Pariz 1839, coll. 1984–1987.

BOCCACCIO, Giovanni, *De remediis utriusque fortunae* [*Von der Artzney Bayder Glück des guten und widerwertigen*], Heynrich Steyner, Augsburg 1532.

BOCSKAY, Georg, in HOEFNAGEL, Joris, *Schriftmusterbuch*, tekst 1571–1573, ilustracije 1591–1594, Umetnostnozgodovinski muzej (Kunstkammer), Dunaj, inv. št. 975.

BOCSKAY, Georg, in HOEFNAGEL, Joris, *Mira calligraphiae monumenta*, tekst 1561–1562, ilustracije 1594–1598, Muzej Getty, Ms 20, fols. 1–129.

BOISSARD, Jean-Jacques, *Emblematum liber*, Theodore de Bry, Frankfurt na Majni 1593.

BORJA, Juan de, *Empresas morales*, Iorge Nigrin, Praga 1581.

BOSCH, Jacob, *Symbolographia sive De arte symbolica…*, Johann Caspar Bencard, Augsburg/Dillingen 1702.

BRANT, Sebastian, *Esopi appologi siue mythologi cum quibusdam carminum et fabularum additionibus,* Jakob Wolf von Pforzheim, Basel 1501.

BRY, Theodor de idr. (ur.), *Collectiones peregrinatiorum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem, XIII partibus…*, Frankfurt/Oppenheim 1590–1634.

CAMERARIUS, Joachim (Starejši), *Historia vitae fortunaeque Aesopi, cum fabulis illius pluribus quingentis…*, Valentin Bapst, Leipzig 1544.

CAMERARIUS, Joachim (Starejši), *Fabellae aesopicae quaedam notiores, et in scolis usitatae…*, Valentin Bapst, Leipzig 1545.

CAMERARIUS, Joachim (Mlajši), *Symbola et emblemata tam moralia quam sacra*, 1587, Mestna knjižnica Mainz, Ms II, 366; dostopno v komentirani izdaji s spremno besedo W. Harmsa in G. Hessa: *Symbola et emblemata tam moralia quam sacra. Die handschriftlichen Embleme von 1587*, Max Niemeyer, Tübingen 2009.

CAMERARIUS, Joachim (Mlajši), *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una…*, Johann Hofmann in Hubert Camoxius, Nürnberg 1590.

CAMERARIUS, Joachim (Mlajši), *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera…*, Paul Kaufmann, Nürnberg 1595.

CAMERARIUS, Joachim (Mlajši), *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia…*, Typis Voegelinianis, Leipzig 1596.

CAMERARIUS, Joachim (Mlajši), *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta…*, Typis Voegelinianis, Leipzig 1604.

CAMERARIUS, Joachim (Mlajši), *Symbolorum et emblematum centuriae tres. I. Ex herbis & stirpibus. II. Ex animalibus quadrupedibus. III. Ex volatilibus & insectis ... Accessit noviter centuria IV. Ex aquatilibus & reptilibus*, Typis Voegelinianis, Leipzig 1605. Vse štiri emblemske knjige so dostopne tudi v sodobni izdaji: Joachim Camerarius, *Symbola et Emblemata (Nürnberg 1590 bis 1604)*. Mit Einführung und Registern hrsg. von Wolfgang Harms und Ulla-Britta Kuechen. Teil 1: Centuria I, II, III. Teil 2: Centuria IV, Einführung und Register; Akademische Druck, Gradec 1986–1988.

CAMILLI, Camillo, *Imprese illustri…*, Francesco Ziletti, Benetke 1586.

CARTARI, Vincenzo, *Imagini colla sposizione degli dei degli antichi*, Francesco Marcolini, Benetke 1556.

CARTARI, Vincenzo, *Le Imagini di i Dei de gli Antichi*, Bolognino Zaltieri, Benetke 1571.

CICERO (Marcus Tullius Cicero), *O dolžnostih* (*De Officiis*); dostopno z angl. prev.: M. Tullius Cicero. *De Officiis*. With an English Translation by W. Miller. Loeb Classical Library 30. Harvard University Press, Cambridge, MA 1913. Na voljo v slovenskem prevodu Nade Grošelj: Cicero, *O dolžnostih*, Beletrina, Ljubljana 2013.

CORROZET, Gilles, *Hecatomgraphie*, Denis Janot, Pariz 1540.

CORROZET, Gilles, *Les fables du très ancien Ésope Phrigien, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise*, Denis Janot, Pariz 1542.

DAPPER, Olfert, *Asia, of naukeurige beschryving van het rijk des Grooten Mogols, en een groot gedeelte van Indiën…*, Jakob van Meurs, Amsterdam 1672.

DENE, Eduard de, *De warachtighe fabulen der dieren*, Pieter de Clerck, Brugge 1567.

DILLINGEN, Athanasius von, *Hortus Mysticus Selectis Floribus Concionum Dominicalium…, Das ist, Geistlicher Lust-Garten…*, Johann Caspar Bencard, Dillingen 1691.

DION ZLATOUSTI (*Díon Chrysóstomos*), *Govori* (*Lógoi*, lat. *Orationes*); dostopno z angl. prev.: Dio Chrysostom. *Discourses 61–80. Fragments. Letters.* Translated by H. Lamar Crosby. Loeb Classical Library 385. Harvard University Press, Cambridge, MA 1951.

[DOLNIČAR, Janez Gregor idr.], *Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum das ist Schau Bühne der Gedächtnuß der Adelichen und Gottseeligen Geselschafft der Vereinigten zu stätts wherenden Andenken eröffnet in der Uhralten Haubt Statt Laybach*, 1688–1801, Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, AS 1073, I/1.

[DOLNIČAR, Janez Gregor idr.], *Protocollum*, 1688–1737, Nadškofijski arhiv, Ljubljana, KAL fasc. 229/2, 2r.

[Dolničar, Janez Gregor], *Disma-Philogia*, Janez Jurij Mayr, Ljubljana 1708.

[DOLNIČAR, Janez Gregor idr.], *Konceptna knjiga* (*Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum…*), 1688–1719, Semeniška knjižnica, Ljubljana, Rkp. 6.

ERBERG, Jožef Kalasanc, *Versuch eines Entwurfes zu eine Literatur-Geschichte für Krain*, 1825, Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Gra I., Dol, Fasc. 76.

EZOP (Aisōpos), *Basni* (*Fabulae*), standardna izdaja: Perry, Ben Edwin, Aesopica: *A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to him or Closely Connected with the Literary Tradition that Bears His Name*, Vol. I: Greek and Latin Texts, University of Illinois Press, Chicago 1952; dostopno tudi v: Babrius, Phaedrus. *Fables.* Translated by Ben Edwin Perry. Loeb Classical Library 436. Harvard University Press, Cambridge, MA 1965.

FILOSTRAT (Philóstratos), *Heroji* (*Hērôikós*, lat. *Heroicus*); dostopno z angl. prev.: Philostratus. *Heroicus. Gymnasticus. Discourses 1 and 2.* Edited and translated by J. Rusten, J. König. Loeb Classical Library 521. Harvard University Press, Cambridge, MA 2014.

Fiziolog (Francis J. Carmody, ur.): *Physiologus Latinus: Éditions préliminaires versio B*, Librairie Droz, Pariz 1939.

Fiziolog (grška redakcija s fr. prev. in koment. Arnauda Zuckerja): *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*. Texte traduit du grec, établi et commenté par Arnaud Zucker, Éditions Jérôme Millon, Pariz 2005.

Fiziolog (t. i. *Fiziolog sv. Epifanija*): *Sancti Patris Nostri Epiphanii ad Physiologum*, Gonzalo Ponce de Leon (prev. in ur.), Luigi Zannetti & Giacomo Ruffinelli, Rim 1587.

GANDUCCI, Giovanni Battista, *Descriptiones poeticae ex probatioribus poetis excerptae…*, Nicolaus Pezzana, Benetke 1676.

GESNER, Conrad, *Historiae animalium*, Lib. I–V, Cristhopher Forschauer, Zürich 1551–1587 (*Liber I. De Quadrupedibus viviparis* 1551, *Liber II. Quadrupedibus oviparis* 1554, *Liber III., qui est de avium natura* 1555, *De piscibus et aquatilibus omnibus libelli* 1556, *Liber IV. Qui est de piscium & aquatilium animantium natura*, 1558, *Liber V., qui est de serpentium natura* 1587).

GIOVIO, Paolo, *Dialogo dell'imprese militare e amorose*, Antoine Barré, Rim 1555.

GRANADA, Luis de, *Memorial de la vida Christiana primero y segundo volumen*, Matias Gast, Salamanca 1573.

GUÉRLOT, Guillaume, *Le livre de la description des animaux, contenant blason des oyseaux* …, Balthazar Arnoullet, Lyon 1550.

GUILLAUME LE CLERC, *Bestiaire divin*, sredina 13. st., Bodleianova knjižnica, Ms Douce 132.

HIERONIM (Evzebij Sofronij), *Breviarium in Psalmos*, Migne, PL 26, 825–1270.

HIGIN (Gaius Julius Hyginus), *Zgodbe* (*Fabulae*); znanstvenokritična izdaja: Peter K. Marshall, *Hyginus: Fabulae. Editio altera*, K. G. Saur, München 2002. Dostopno z angl. prev.: *The Myths of Hyginus,* translated and edited by Mary Grant, University of Kansas Publications in Humanistic Studies, University of Kansas Press, Lawrence 1960.

HOEFNAGEL, Jacob *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii Jacobus F. genio duce ab ipso scalpta…*, s. n., Frankfurt na Majni 1592.

HOEFNAGEL, Joris (Georg), *Traité de la Patience, Par Emblêmes Inventées et desinées par George Hoefnagel,* London 1569, Mestna knjižnica, Rouen, Ms Leber, 2916.

HOHBERG, Wolfgang Helmhard von, *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids…* , Georg Sigmund Freisinger, Regensburg 1675.

HOMER, *Iliada*, prev. Anton Sovre, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1982.

Homerske himne (*Homērikoì Húmnoi*); dostopno z angl. prev.: *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homerica*. Translated by H. Evelyn-White, Loeb Classical Library 57. Harvard University Press, Cambridge, MA 1914.

[HORAPOLLO NILIACUS], *Hieroglifika* (*Hori Apollinis Hieroglyphica*), Sbordone, Francesco (ur.), L. Loffredo, Neapelj 1940. Dosegljivo tudi v angl. prev. G. Boasa: *The Hieroglyphics of Horapollo*, Princeton University Press, New Jersey 1993.

[HORAPOLLO NILIACUS], *Orus Apollo de Aegypte De la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens,* Jacques Kerver, Pariz 1543.

IMPERATO, Ferrante, *Dell'Historia Naturale…* , C. Vitale, Neapelj 1599.

IZIDOR SEVILJSKI, *Etimologije*, prva tiskana izdaja: *Isidori iunioris Hispalensis episcopi ethimologiarum libri numero viginti*, Günther Zainer, Augsburg 1472; dostopno tudi v sodobnem angl. prev.: *The »Etymologies« of Isidore of Seville*, trad. S. A. Barney, W. J. Lewis idr., Cambridge University Press, Cambridge 2006.

KASIJ DION (Lucius Cassius Dio Cocceianus), *Rimska zgodovina* (*Romaikè historía*, lat. *Historia Romana*); dostopno z angl. prev.: *Dio's Roman History*. With an English Translation by E. Cary, H. B. Foster, 9 vols., Loeb Classical Library 32, 37, 53, 66, 82, 83, 175, 176. Harvard University Press, Cambridge, MA 1914–1927.

KETTEN, Johann Michael von der, *Apelles symbolicus…*, Janssonius Waesbergios, Amsterdam/Danzing 1699.

KLAVDIJAN (Claudius Claudianus), *Hvalnica konzulu Manliju Flaku Teodorju* (*Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli*); dostopno z angl. prev.: 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*. Translated by M. Platnauer, Loeb Classical Library 135, Harvard University Press, Cambridge, MA 1922.

KLEMEN ALEKSANDRIJSKI, *Pedagog* (*Paidagogós*), Migne, PG, VIII, 247–684.

KOLUMELA (Lucius Junius Moderatus Columella), *O kmetijstvu* (*De re rustica*); dostopno z angl. prev.: Columella. *On Agriculture* vol. II, Books 5–9. Translated by E. S. Forster, E. H. Heffner, Loeb Classical Library 407. Harvard University Press, Cambridge, MA 1954.

KONRAD IZ MEGENBERGA, *Buch der Natur*; dostopno v sodobnem nemškem prevodu Gerharda E. Sollbacha: Konrad von Megenberg, *Buch der Natur*, Harenberg-Edition, Dortmund 1989.

Köthener Gesellschaftsbuch der Fruchtbringenden Gesellschaft, I–III, Zgodovinski muzej, Köthen, VS 677c, 677a und 677b. Zvezki dostopni v digitalizirani obliki na: http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=ed000035-3b http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=ed000035-1b http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=ed000035-2b (dostop 12. 9. 2022).

LE BRUN, Laurentius, *Virgilius Christianus, I. Liber Fastorum, sive Hexaemeron & de opere sex dierum*, Simeon Piget, Pariz 1661.

LUKAN (Marcus Annaeus Lucanus), *Pharsalia* (*De bello civilo*); dostopno z angl. prev.: Lucan. *The Civil War (Pharsalia)*. Translated by J. D. Duff, Loeb Classical Library 220. Harvard University Press, Cambridge, MA 1928.

[LUTHER, Martin], Briefe, kritična izdaja: Ernst Ludwig Enders (ur.), *Dr. Martin Luther's Briefwechsel*, vol. 7, Schriften-Niederlage des Evangel. Vereins, Frankfurt na Majni 1897.

MEISNER, Daniel, *Thesaurus philo-politicus, hoc est, Emblemata sive moralia politica…,* Eberhardt Kieser, Frankfurt na Majni 1624.

MELANCHTON, Philipp, De utilitate fabulorum, Philippi Melanthonis Opera quae supersunt omnia, v: Karl Gottlieb Bretshneider (ur.), *Corpus Reformatorum*, XI, A. C. Schwetschke, Halle 1843, coll. 116–120.

MENESTRIER, Claude-François, *La veritable art du blason…*, Benoît Coral, Lyon 1659.

MENESTRIER, Claude-François, *L' Art des emblèmes…*, Benoît Coral, Lyon 1662.

MENESTRIER, Claude-François, *L'art des emblèmes, où s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire, & de la nature…*, La Caille, Pariz 1684.

MENESTRIER, Claude-François, *La philosophie des images enigmatiques…*, Jacques Lions, Lyon 1694.

MANSSON, Olaf (Olaus Magnus), *Historia de Gentibus Septentrionalibus…*, Giovanni M. Viotti, Rim 1555.

MONTENAY, Georgette de, *Monumenta Emblematum Christianorum Virtutum…*, Jean Charles Unckel, Frankfurt na Majni 1619.

MÜNSTER, Sebastian, *Cosmographia universalis…,* Heinrich Petri, Basel 1544.

MURER, Christoph, *XL Emblemata Miscella Nova...,* Johann Rudolff Wolffen, Zürich 1622.

NEVELET, Isaac-Nicolas, *Mythologia Aesopica,* N. Hoffmann, Frankfurt na Majni 1610.

OVIDIJ (Publius Ovidius Naso), *Metamorfoze* (*Metamorphoses*); dostopno z angl. prev.: Ovid. *Metamorphoses*. With an English Translation by F. J. Miller, revised by G. P. Goold, 2 vols. (Books 1–15), Loeb Classical Library 42–43. Harvard University Press, Cambridge, MA 1916. Prvih šest knjig je dostopnih tudi v slovenskem prevodu Barbare Šega: Ovidij, *Metamorfoze*, *I–III*, Ljubljana 2013 in *Metamorfoze IV–VI*, Ljubljana 2013 (oboje Modrijan).

OVIEDO, Gonzalo Fernández de, *Sumario de la natural historia de las Indias*, Remon de Petras, Toledo 1526.

OVIEDO, Gonzalo Fernández de, *La historia general de las Indias* (prvi del, 19 knjig), Johannes Cromberger, Sevilla 1535); prva knjiga drugega dela (Francisco Fernandez de Cordova, Valladolid 1557). Celotno delo je objavljeno sredi 19. stoletja v redakciji Joséja Amadorja de los Ríos y Serrano: Gonzalo Fernández de Oviedo, *La historia general de las Indias,* 4 vols., Real Academia de la Historia, Madrid 1851–1855.

PARADIN, Claude, *Devises Heroïques*, Jean de Tournes, Lyon 1551.

PAVZANIJA (Pausanías), *Opis Grčije* (*Helládos Periēgēsis*, lat. *Graeciae descriptio*); dostopno z angl. prev.: Pausanias. *Description of Greece*. With an English Translation by W. H. S. Jones (et alia), 5 vols., Loeb Classical Library 93, 188, 272, 297, 289. Harvard University Press, Cambridge, MA 1918–1935.

PERRIER, Guillaume de la, *Theatre des bons engins*, Denis Janot, Pariz 1540.

PERS, Dirck Pietersz, *Bellerophon of Lust tot wiisheit*, Nicolaes van Ravesteyn, Amsterdam, s. a. (ok. 1648).

PETER ABELARD (Petrus Abelardus), *Expositio in Hexaemeron*, Migne, PL, 178, 730–784.

PICINELLI, Filippo, *Mondo simbolico…*, Francesco Mognagha, Milano 1653.

PICINELLI, Filippo, *Mundus symbolicus... justo volumine auctus et Latinum traductus a R. D. Augustino Erath*, Hermann Demen, Köln 1681.

PINDAR (Píndaros), *Pitijske ode*, *Olimpijske ode*; dostopno z angl. prev.: Pindar. *Olympian Odes. Pythian Odes.* Translated by W. H. Race, Loeb Classical Library 56. Harvard University Press, Cambridge, MA 1997.

PINDAR, *Istmijske ode*; dostopno z angl. prev.: Pindar. *Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments*. Translated by W. H. Race, Loeb Classical Library 485. Harvard University Press, Cambridge, MA 1997.

PITTONI, Giovanni Battista, *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri…*, Benetke 1562.

PLATON, *Platonis Opera Omnia* (*Platonis opera a Marsilio Ficino traducta*), per Laurentius Venetus apud Jacobum de Rivolis, Firence 1484 (editio princeps). Platonovi spisi so v celoti dostopni v slovenskem prevodu Gorazda Kocijančiča: Platon, *Zbrana dela I-II*, Celjska Mohorjeva družba, Celje 2004.

PLINIJ STAREJŠI (Plinius Maior), *Naravoslovje* (*Naturalis historia*); dostopno z angl. prev.: Pliny. *Natural History*. With an English Translation by H. Rackham (et alia), 10 vols., Loeb Classical Library 330, 352, 353, 370, 371, 392–394, 418, 419. Harvard University Press, Cambridge, MA 1938–1962. Delno na voljo tudi v slov. prev. Mateja Hriberška: Plinij Starejši, *Naravoslovje* 1. (*Naturalis historia* 1–6), *Naravoslovje* 2. (*Naturalis historia* 7–8), *Naravoslovje* 3. (*Naturalis historia* 9–11), ZRC SAZU, Ljubljana 2012–2016.

PLOTIN (Plotinus), *Opera, Prohemium Marsilii Ficini Florentini in Plotinum…*, Antonio di Bartolommeo Miscomini, Firence 1492 (editio princeps). Plotinovi zbrani spisi so v celoti dostopni v slovenskem prevodu Simone Weiss: Plotin, *Zbrani spisi I–III*, Slovenska matica, Ljubljana 2016–2022.

PLUTARH (Ploútarchos), *Aleksander Veliki* (*Aléxandros*); v: *Vzporedni življenjepisi* (*Bíoi parálleloi*, lat. *Vitae parallelae*); dostopno z angl. prev.: Plutarch. *Lives Volume VII: Demosthenes and Cicero. Alexander and Caesar.*

Translated by B. Perrin, Loeb Classical Library 99. Harvard University Press, Cambridge, MA 1919. Plutarhov življenjepis Aleksandra Velikega je na voljo v slovenskem prevodu Marijana Tavčarja: Plutarh, *Aleksander Veliki*, Obzorja, Maribor 1973.

PLUTARH, *Nasveti ženinu in nevesti* (lat. *Coniugalia praecepta*), *Moralia*, II, 138B–146A; dostopno v slovenskem prevodu Maje Sunčič, *Plutarhove ženske*, Institutum Studiorum Humanitatis, Ljubljana 2004.

PLUTARH, *O bistroumnosti živali* (*De sollertia animalium*), *Moralia*, XII, 959A–985C; dostopno z angl. prev.: Plutarch. *Moralia, Volume XII: Concerning the Face Which Appears in the Orb of the Moon. On the Principle of Cold. Whether Fire or Water Is More Useful. Whether Land or Sea Animals Are Cleverer. Beasts Are Rational. On the Eating of Flesh.* Translated by H. Cherniss, W. C. Helmbold, Loeb Classical Library 406. Harvard University Press, Cambridge, MA 1957.

PROPERCIJ (Sextus Propertius), *Elegije* (*Elegiae*); dostopno z angl. prev.: Propertius. *Elegies*. With an English Translation by G. P. Goold, Loeb Classical Library 18. Harvard University Press, Cambridge, MA 1990.

REINZER, Franciscus, *Meteorologia philosophico-politica…*, Jeremias Wolf, Augsburg 1698.

REMUS, Georg, *Inscriptiones picturae et emblemata quae in aula magna curiae Norimbergensis publice extantquibus ob argumenti similitudinem accesserunt*, Nürnberg 1620, Newberry Library, Vault Wing, Ms 279.

REMUS, Georg, *Emblemata politica in aula magna Curiae Norinbergensis depicta…*, Peter Iselburg, Nürnberg 1617.

REUSNER, Nicolaus, *Aureola Emblemata*, Bernhard Jobin, Strassburg 1587.

REUSNER, Nicolaus, *Emblemata partim ethica, et physica: partim vero historica & hieroglyphica…*, Ioannes Feyerabendt, Frankfurt na Majni 1581.

RIPA, Cesare, *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità…*, Heredi di Giovanni Gigliotti, Rim 1593.

RIPA, Cesare, *Iconologia…*, Lapido Facij, Rim 1603.

RIPA, Cesare, *Nova iconologia…* , Pietro Paolo Tozzi, Padova 1618.

ROLLENHAGEN, Gabriel, *Nucleus emblematum selectissimorum...*, Crispin de Passe za Jana Janssona, Arnheim 1611.

ROLLENHAGEN, Gabriel, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Crispin de Passe, Utrecht 1613.

RONDELET, Guillaume, *Libri de piscibus marinis in quibus verae piscium effigies expressae sunt*, Macé Bonhomme, Lyon 1554.

RUSCELLI, Girolamo, *Imprese illustri…*, Francesco Rampazetto, Benetke (Libr. I–III. 1572, *Libro quarto* 1583).

RYCAUT, Paul, *The History of Turkish Empire from the year 1623 to the year 1677*, John Starkey, London 1680.

SADELER, Aegidius, *Theatrum morum. Artliche Gesprach der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr*, Paul Sesse, Praga 1608.

SAGREDO, Giovanni, *Memorie istorice de' monarchi ottomani…,* Preso Combi, Benetke 1673.

SALVIANI, Ippolito, *Aquatilium animalium historiae*, Ippolito Salviani, Rim 1554.

SAMBUCUS, Joannes, *Emblemata*, Christophe Plantin, Antwerpen 1564.

SAMBUCUS, Joannes, *Emblemata* (dopolnjena izdaja), Christophe Plantin, Antwerpen 1566.

SCHEDEL, Hartmann, *Liber chronicarum*, Anton Koberger, Nürnberg 1493.

SCHÖNLEBEN, Johann Ludwig, *Feyertäglicher Erquick--Stunden… Anderer Theil*, Melchior Haan, Salzburg 1670.

[Anon.], *Émblemes ou devises Chrétienes*, Antoine Schouten, Utrecht 1697.

SERVIJ (Maurus *Servius* Honoratus), *Servianorum in Vergilii Carmina Commentariorum, Vol. III: Quod in Aeneidos Libros III-V Explanationes Continet*, A. F. Stocker in A. H. Travis (ur.), Oxford University Press, Oxford 1965.

SIMEONI, Gabriele, *Le imprese heroiche et morali…*, Guglielmo Rovillio, Lyon 1559.

SOLIN (Caius Iulius Solinus), *Zbirka spomina vrednih stvari* (*Collectanea rerum memorabilium*), Thomas Mommsen (ur.), Weidmann, Berlin 1895.

Spominska knjiga volilnega kneza Friderika IV. Pfalškega (*Stammbuch Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz*), 1582–1605, Univerzitetna knjižnica Heidelberg, Cod. Pal. germ. 120.

Spominska knjiga Christopha iz Haugwitza (*Stammbuch des Christoph von Haugwitz*), 1598, Univerzitetna knjižnica Heidelberg, Cod. Pal. germ. 621.

Spominska knjiga Jeana le Clercqa iz Tournaia (*Album amicorum Jean Le Clercq de Tournai*), 1576–1589, Getty Research Institute, Los Angeles, inv. št. 2015.M.37.

Spominska knjiga Paula, pozneje Josepha Jenischa (*Stammbuch Paul, später Joseph Jenisch*), 1575–1647 in 1648–1683, Württemberška deželna knjižnica, Stuttgart, Cod. hist. qt. 298.

Spominska knjiga Philippa Hainhoferja (*Grosses Stammbuch Philipp Hainhofers*), 1596–1633, Knjižnica vojvode Avgusta, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 355 Noviss. 8°.

Spominska knjiga Wilhelma Bökla Mlajšega (*Stammbuch des Wilhelm Bökel Der Jüngere*), 1616–1624, zasebna last.

STEINHÖWEL, Heinrich, *Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Esopi*, Johann Zainer, Ulm 1476–1477.

STRABON (*Strábōn*), *Geografija* (*Geôgraphiká*, lat. *Geographica*); dostopno z angl. prev.: Strabo. *Geography, Volume VII: Books 15–16*. Translated by H. L. Jones. Loeb Classical Library 241. Harvard University Press, Cambridge, MA 1930.

SVETONIJ (Gaius Suetonius Tranquillus), *Življenja cesarjev* (*De Vita Caesarum*); dostopno v angl. prev. D. W. Hurleyja, *Suetonius: The Caesars*, Hackett Publishing Company, Indianapolis/London 2011. Delo je na voljo tudi v slovenskem prevodu Jožeta Šmita: Gaj Svetonij Trankvil, *Dvanajst rimskih cesarjev*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1960.

TIT LIVIJ (Titus Livius), *Zgodovina Rima* (*Ab urbe condita*); dostopno z angl. prev.: Livy. *History of Rome*. With an English Translation by B. O. Foster. 28 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, MA 1919–1959.

TOMAŽ IZ CANTIMPRÉJA, *De natura Rerum*; dostopno v sodobni izdaji: Helmut Boese (ur.), Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum. Editio Princeps Secundum Codices Manuscriptos*, De Gruyter, Berlin/New York 1973.

TOMAŽ IZ CANTIMPRÉJA, *Bonum universale de apibus*; dostopno v komentiranem prevodu Henrija Platella*:* Thomas de Cantimpré, *Les exemples du «Livre des abeilles»*, Brepols, Turnhout 1997.

TOPSELL, Edward, *Historie of Foure-Footed Beasts*, William Iaggard, London 1607.

TURNER, William, *Avium praecipuarum, quarum apud Plinium et Aristotelem mentio est…*, Joannes Gymnicus, Köln 1544.

TYPOTIUS, Jacobus, *Symbola divina et humana…*, I–III, Praga 1601–1603.

TYSON, Edward, *A Philological Essey Concerning the Pygmies of the Ancients…*, Thomas Bennet & Daniel Brown, London 1699.

VAENIUS, Otto, *Amorum emblemata*, Hendrik Swingen in Hieronymus Verdussen, Antwerpen 1608.

VALVASOR, Johann Weichard, *Dominicae Passionis Icones*, Bogenšperk 1679. Dostopno tudi v sodobni izdaji s spremno študijo Emilijana Cevca: Johann Weichard Valvasor/Janez Vajkard Valvasor, *Dominicae Passionis Icones/Slike Gospodovega trpljenja*, Cankarjeva založba in Trubarjev antikvariat, Ljubljana 1970.

VALVASOR, Johann Weichard, *Theatrum mortis humanae tripartitum: das ist: Schau-Bühne dess Menschlichen Todts in drey Theil…*, Ljubljana 1682. Dostopno tudi v sodobni izdaji s slovenskim prevodom Jožeta Mlinariča: Johann Weichard Valvasor/Janez Vajkard Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum/Prizorišče človeške smrti v treh delih,* Založba Obzorja in Dolenjska založba, Maribor in Novo mesto 1969.

VALVASOR, Johann Weichard, *Die Ehre dess Hertzogthums Crain*, Wolfgang Moritz Endter, Nürnberg 1689. Dostopno tudi v slovenskem prevodu Doris Debenjak idr.: Janez Vajkard Valvasor, *Čast in slava vojvodine Kranjske*, I–IV, Zavod dežela Kranjska, Ljubljana 2009–2013.

VALVASOR, Johann Weichard/Janez Vajkard Valvasor, *Opus insignium armorumque…*, Založba dežela Kranjska, Ljubljana 2020.

VERGILIJ (Publius Vergilius Maro), *Georgika*; dostopno z angl. prev.: Virgil. *Eclogues. Georgics. Aenid. Books I–VI*. Translated by H. R. Fairclough, Loeb Classical Library 63. Harvard University Press, Cambridge, MA 1916. Na voljo tudi v slovenskem prevodu Frana Bradača: Vergilij Maro, Publij, *Bukolika in Georgika*, Založba Obzorja, Maribor 1964.

WEIGEL, Johann Christoph, *Gedancken Muster und Anleitungen*, samozaložba, Nürnberg, s. a. (ok. 1710).

WITHER, George, *Collections of emblems, ancient and moderne…*, Henry Taunton, London 1635.

ZANI, Valerio, *Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna…*, Manolesi, Bologna 1672.

Strokovna literatura

ADAMS, Alison, in Rawles, Stephen, *A Bibliography of French Emblem Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 2 vols., Droz, Ženeva 1999–2002.

ADRADOS, Francisco Rodríguez, *History of the Graeco--Latin Fable I. Introduction and from the Origins to the Hellenistic Age*, Mnemosyne supplementa, vol. 201, Brill, Leiden/Boston 1999.

ADRADOS, Francisco Rodríguez, *History of the Graeco--Latin Fable II. The Fable During the Roman Empire and in the Middle Ages*, Mnemosyne supplementa, vol. 207, Brill, Leiden/Boston 2000.

ADRADOS, Francisco Rodríguez, in Dijk, Gert-Jan van, *History of the Græco-Latin Fable III. Inventory and documentation of the Graeco-Latin Fable. Supplemented with new references and fables by Gert-Jan van Dijk,* Mnemosyne supplementa, vol. 236, Brill, Leiden/Boston 2003.

ANDENMATTEN, Anne-Angélique, *Les »Emblèmes« d'André Alciat. Introduction, texte latin, traduction et commentaire d'un choix d'emblèmes sur les animaux*, Peter Lang, Bern 2017.

ALMÁSI, Gábor, *The Uses* of *Humanism. Johannes Sambucus (1531–1584)*, *Andreas Dudith (1533–1589)*, *and the Republic of Letters in East Central Europe*, Brill, Leiden/Boston 2010.

ASHWORTH, William B. Jr., Marcus Gheeraerts and the Aesopic Connection in Seventeenth-Century Scientific Illustration, *Art Journal*, 44/2, (1984), str. 134–138.

BALL, Gabriele, 'Alles zu Nutzen' – The Fruchtbringende Gesellschaft (1617–1680) as a German Renaissance Academy, v: Arjan van Dixhoorn idr. (ur.), *The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in*

Later Medieval and Early Modern Europe, 2 vols., Brill, Leiden/Boston 2008.

BARAGA, France, Dolničarjeva Konceptna knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, Uvodno pojasnilo, v: Lojze Gostiša (ur.), *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801*, I, Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana 2001, str. 235–236.

BARKER, William, *Alciato's Emblems and the Album Amicorum: A Brief Note on Examples in London, Moscow, and Oxford*, 2002, https://www.mun.ca/alciato/album.html (dostop 30. 5. 2023).

BASS, Marisa Anne, Mimetic Obscurity in Joris Hoefnagel's Four Elements, v: Karl A. E. Enenkel in Paul J. Smith (ur.): *Emblems and the Natural World*, Brill, Leiden/Boston 2017, str. 521–547.

BATANY, Jean,"Bestiaire" et "Fables". Deux modèles dans les *Parabolæ* d'Eudes de Cheriton, v: Jeanne-Marie Boivin, Jacqueline Cerquiglini-Toulet idr. (ur.), *Les fables avant La Fontaine. Actes du colloque international (Paris, 7–9 juin 2007)*, Droz, Ženeva 2011, str. 235–245.

BAUER, Rotraud, in Haupt, Herbert, Das Kunstkammer--Inventar Kaiser Rudolfs II. 1607–1611, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien*, 72 (1976), str. 11–191.

BEDINI, Silvio A., *The Pope's Elephant*, Penguin, New York 2000.

BELOZERSKAYA, Marina, Menageries as Princely Necessities and Mirrors of Their Times, v: Mary Morton (ur.), *Oudry's Painted Menagerie: Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, Muzej Getty, Los Angeles 2007, str. 59–73.

BIEBER, Margarete, »Honos et Virtus«, *American Journal of Archeology*, 49 (1945), str. 25–45.

BIRCHER, Martin, Matthäus Merian d. Ä. und die Fruchtbringende Gesellschaft. Der Briefwechsel über Entstehung und Drucklegung des Gesellschaftsbuchs von 1646, v: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 18 (1977), str. 667–730.

BISCÉRÉ, Antoine, L'appropriation néolatine de la «matière ésopique». Métamorphoses d'un genre mineur en quête de forme, *Le Fablier*, 23 (2012), str. 105–106.

BISCÉRÉ, Antoine, *Jean de La Fontaine et la fable ésopique. Genèse et généalogie d'une filiation ambiguë*, Dr. dis., Sorbonne Université, École doctorale III, Centre d'étude de la langue et des littératures françaises, Pariz 2018.

BLOCH-SMITH, Elizabeth, »Who is the King of Glory?« Solomon's Temple and its symbolism, v: *Scripture and Other Artifacts: Essays on the Bible and Archaeology in Honor of Philip J. King*, John Knox Press, Westminster 1994, str. 18–31.

BOUYER, Marc in Duviols, Jean-Paul, *Le Théâtre du Nouveau Monde: Les grands Voyages de Théodore de Bry*, Gallimard, Pariz 1992.

BRUCKER, Charles, Marie de France and the fable tradition, v: Logan E. Whalen (ur.), *A Companion to Marie de France*, Brill, Leiden/Boston 2011, str. 187–208.

BUKOVINSKÁ, Beket, The Known and Unknown Kunstkammer of Rudolf II., v: Helmar Schramm, Ludge Schwarte idr. (ur.), *Collection, Laboratory, Theater: Scenes of Knowledge in the 17th Century*, De Gruyter, Berlin/New York 2005, str. 199–227.

BUKOVINSKÁ, Beket, Die Kunstkammer Rudolfs II. Umriss der Forschungsgeschichte und Bibliographie, *Studia Rudolphina,* 7 (2007), str. 143–167.

BUKOVINSKÁ, Beket, Die Kunstkammer Rudolfs II. Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung, v: Sabine Haag idr. (ur.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Holzhausen Verlag, Dunaj 2015, str. 229–153.

BURKE, Peter, Erasmus and the Republic of Letters, *European Review*, 7 (1999), str. 5–17.

CAMERON, Alan, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford University Press, Oxford 1993.

CARNES, Pack, The Fables in Service to the Reformation, *Renaissance and Reformation/Renaissance et Reforme*, New Series/Nouvelle Série, 8/3 (1984), str. 179–181.

CARNES, Pack, Heinrich Steinhöwel and the Sixteenth--Century Fable Tradition, *Humanistica Lovaniensia*, 35 (1986), str. 1–29.

CEVC, Emilijan, Academia Operosorum in likovna umetnost, v: Kajetan Gantar (ur.), *Academia Operosorum: zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve*, SAZU, Ljubljana 1994, str. 111–124.

CEVC, Emilijan, Iluminirani kodeks ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, v: Lojze Gostiša (ur.), *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, 1688–1801*, II, Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana 2001, str. 67–113.

CHATELAIN, Jean-Marc, *Livres d'emblèmes et de devises : une anthologie (1531–1735)*, Klincksieck, Pariz 1993.

CIFARELLI, Paola, *Catalogue thématique des fables ésopiques françaises du XVIème siècle,* Champion-Slatkine, Pariz/Ženeva 1986.

CIFARELLI, Paola, Le fablier de Rinuccio d'Arezzo et ses traductions françaises au XVIe siècle, *Le Fablier*, 13 (2001), str. 53–67.

CIFARELLI, Paola, Fables: Aesop and Babrius, v: Gerald Sandy (ur.), *The Classical Heritage in France*, Brill, Leiden/Boston 2002, str. 425–452.

CONERMANN, Klaus (ur.), Fruchtbringende Gesellschaft. Der Fruchtbringenden Gesellschaft geöffneter Erzschrein. Das Köthener Gesellschaftsbuch Fürst Ludwigs I. von Anhalt-Köthen 1617–1650, 3 vols., VCH Verlagsgesellschaft, Weinheim 1985.

CONERMANN, Klaus, Impresa und Akademie. Entstehungsgeschichtliche Überlegungen zur Sinnbildkunst europäischer Akademien, v: Sebastian Neumeister in

Conrad Wiedemann (ur.), *Res Publica Litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, 2 vols., Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1987, str. 45–70.

CONERMANN, Klaus, Die Offizin Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen. Druckerei, Verlagswesen und Buchhandel im Dienste des Ratichianismus und der Fruchtbringenden Gesellschaft (1618–1650), v: Gabriele Ball idr. (ur.), *Fruchtbringende Gesellschaft (1617–1680). Hundert Jahre nach der Reformation*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2017, str. 143–190.

DACOSTA KAUFMANN, Thomas, *The Mastery of Nature, Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton 1993.

DAHMEN, Karsten, *The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*, Routledge, New York 2007.

DALY, Peter M. (ur.): *Andrea Alciato and the Emblem Tradition: Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*, AMS Press, New York 1989.

DALY, Peter M., *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels Between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries,* University of Toronto Press, Toronto 1998.

DICKE, Gerd, in Grumbüller, Klaus, *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Wilhelm Fink, München 1987.

DICKE, Gerd, *Heinrich Steinhöwels Esopus und seine Fortsetzer: Untersuchungen zu einem Bucherfolg der Frühdruckzeit,* Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1994.

DIEMER, Dorothea, in DIEMER, Peter, "Das Antiquarium Herzog Albrechts V. von Bayern. Schicksale einer fürstlichen Antikensammlung der Spätrenaissance", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58/1 (1995), str. 55–104.

DIEMER, Peter idr. (ur.), *Johann Baptist Fickler*, *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*, Verlag C. H. Beck, München 2004.

DIEMER, Dorothea, DIEMER, Peter idr., *Die Münchner Kunstkammer* (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 129), Verlag C. H. Beck, München 2008.

DIMITZ, Avgust, Das Matrikel Buch der Dismas Confederation in Laibach, Monats-Versammlung, *Mittheilungen des Historischen Vereines für Krain*, 1862, XVII/1, str. 4–6.

DOLINAR, France Martin, Od Dizmove bratovščine do Akademije delovnih v Ljubljani, v: Kajetan Gantar (ur.), *Academia Operosorum, zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve*, SAZU, Ljubljana 1994, str. 35–46.

EGMOND, Florike, A collection within a collection: rediscovered animal drawings from the collections of Conrad Gessner and Felix Platter, *Journal of the History of Collections*, 25/2 (2013), str. 149–170.

ENENKEL, Karl A. E., in VISSER, Arnoud S. Q. (ur.), *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Brepols, Turnhout 2003.

ENENKEL, Karl A. E., in Smith, Paul J. (ur.), *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, 2 vols., Brill, Leiden/Boston 2007.

ENENKEL, Karl A. E., in SMITH, Paul J. (ur.), *Zoology in Early Modern Culture*, Brill, Leiden/Boston 2014.

ENENKEL, Karl A. E., in SMITH, Paul J. (ur.), *Emblems and the Natural World (1500–1700)*, Brill, Leiden/Boston 2017.

ENENKEL, Karl A. E., Introduction. Emblems and Natural History, v: Karl A. E. Enenkel in Paul J. Smith (ur.), *Emblems and the Natural World (1500–1700)*, Brill, Leiden/Boston 2017, str. 1–40.

ENENKEL, Karl A. E., Camerarius' Quadrupeds: A Plinius Emblematicus as a Mirror of Princes, v: Karl A. E. Enenkel in Paul J. Smith (ur.), *Emblems and the Natural World (1500–1700)*, Brill, Leiden/Boston 2017, str. 91–148.

ENENKEL, Karl A. E., *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510–1610*, Brill, Leiden/Boston 2018.

ENENKEL, Karl A. E., Alciato the Animal Observer. On the Description of Animal Behaviour in the Emblematum liber, v: A. van de Haar in A. Schulte Nordholt (ur.), *Figurations animalières à travers les textes et l'image en Europe du Moyen Age à nos jours*, Brill, Leiden/Boston 2022, str. 311–326.

EVANS, Robert John Weston, *Rudolf II and His World: A Study in Intellectual History, 1576–1612*, Oxford University Press, Oxford 1984.

FISCHEL, Angela, *Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*, Mann, Berlin 2009.

FISCHEL, Angela, Collections, Images and Form in Sixteenth-century Natural History: The Case of Conrad Gessner, *Intellectual History Review* 20 (2010), str. 147–164.

FLIS, Janez, Architektur, Malerei und Plastik in Krain: Renaissance und Neuzeit, v: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Kärnten und Krain,* k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Alfred von Hölder, Dunaj 1891, str. 458–474.

FUČÍKOVÁ, Eliška, The Collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of Curiosities or Scientific Museum?, v: Oliver Impey in Arthur MacGregor (ur.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-century Europe*, Ashmolejev muzej, Oxford 2017, str. 47–53.

FUMAROLI, Marc, *La République des Lettres*, Gallimard, Pariz 2015.

GALINSKY, Karl G., *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the 20th Century,* Blackwell, Oxford 1972.

GEIRNAERT, Dirk, in Smith, Paul J., The Sources of the Emblematic Fable Book De warachtige fabulen der dieren 1567, v: Karel Porteman idr. (ur.), *The Emblem Tradition in the Southern Netherlands*, Brepols, Turnhout 1999, str. 23–38.

GERBI, Antonello, *Nature in the New World. From Christopher Columbus to Gonzalo Fernández de Oviedo,* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1985.

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, Martin, Aesop's Fables in Disguise : a Creative Interpretation of Gheeraerts's Illustrations for De warachtighe fabulen der dieren in Two Early Publications by Johann Weichard Valvasor, *Etudes épistémè*, 31 (2017): https://episteme.revues.org/1697#entries (dostop 11. 6. 2023).

GERM, Tine, *Smrt kraljuje povsod in bela Smrt triumfira: Valvasorjevo Prizorišče človeške smrti v evropskem kontekstu*, Znanstvena založba FF, Ljubljana 2015.

GERM, Tine, The Emblems of the Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas: Context, Sources, Originality, *Ars et Humanitas*, XI/1 (2017), str. 149–170.

GERM, Tine, Simbolika orla in sonca v emblemih Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, *Ars et Humanitas*, XIV/2 (2020), str. 181–210.

GERM, Martin, Antiquity for Connoisseurs: Animals with Classical Pedigree in the Emblems of The Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum, *Ikon: Journal of Iconographic Studies*, 14 (2021), str. 377–394.

GERM, Tine, Iconography of the Vigilant Crane in the Album of the Ljubljana Noble Society of St. Dismas, v: Danko Dujmović idr. (ur.), *Potisnute teme u umjetnosti i humanistici: zbornik radova posvećen dr. sc. Vladimiru P. Gossu/Neglected topics in arts and humanities: book of essays in honour of dr. sc. Vladimir P. Goss*, University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences, Reka 2022, str. 209–228.

GERSZI, Teréz, Die humanistischen Allegorien der Rudolfinischen Meister, v: György Rózsa (ur.), *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, Akadémiai kiado, Budimpešta 1972, str. 755–762.

GOLEC, Boris, Člani Dizmove bratovščine v polstoletju 1719–1771 – dejanski in potencialni naročniki umetnostnih del, *Acta historiae artis Slovenica*, 27/1 (2022), str. 167–279.

GOLEC, Boris, Zadnji člani Dizmove bratovščine po seznamu iz leta 1801 – dejanski in potencialni umetnostni naročniki, *Acta historiae artis Slovenica*, 27/2 (2022), str. 81–145.

GOLOB, Nataša, Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma. Kodikološke ugotovitve, v: Lojze Gostiša (ur.), *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, 1688–1801,* II, Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana 2001, str. 41–47.

GOLOB, Nataša, in VODOPIVEC, Jedert, Kronika bratovščine sv. Dizme v Ljubljani, v: Jedert Vodopivec (ur.), *Zapis in podoba. Ohranjanje, obnavljanje, oživljanje: razstava Arhiva Republike Slovenije ob 40-letnici osrednje slovenske konservatorsko-restavratorske delavnice za papir in pergament*, Arhiv RS, 1996, str. 47–49.

GOSTIŠA, Lojze (ur.): *Valvasor, Janez Vajkard: Opus Insignium Armorumque 1687–1688. Velika grbovna knjiga. Das grosse Wapenbuch. The Great Heraldry Book. Študije – Studien – Studies*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1993.

GOSTIŠA, Lojze, MAGIČ, Vladimir, in KUKOLJA, Božena (ur.), *Bibliotheca Valvasoriana, Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, Valvasorjev odbor pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti, Ljubljana/Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb 1995.

GRADEL, Ittai, *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxord University Press, Oxford 2002.

GRAMMATIKI, Karla, Die Redactio Accursiana der vita Aesopi: ein Werk des Maximos Planudes, *Byzantinische Zeitschrift*, 96/2 (2003), str. 661–669.

GRAFFIN, François, Hymnes de saint Ephrem sur la perle, *L'Orient syrien*, 12/2 (1967), str. 129–149.

GRENDLER, Paul F., *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning*, *1300–1600*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1989.

GROESEN, Michiel van, *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590–1634)*, Brill, Leiden/Boston 2008.

GROOM, Angelica, *Exotic Animals in the Art and Culture of the Medici Court in Florence*, Brill, Leiden/Boston 2018.

GSPAN, Alfonz, Taufferer, Plemiška rodbina, *Novi Slovenski biografski leksikon: spletna izdaja,* Ljubljana 2013, http://www.slovenska-biografija.si/rodbina/sbi684481/#slovenski-biografski-leksikon (dostop 17. 6. 2023).

GUAGNIN, Maria (idr.), Pre-Neolithic evidence for dog-assisted hunting strategies in Arabia, *Journal of Anthropological Archaeology*, 49 (2018), str. 225–236.

GUSINDE, Martin, *Kenntnisse und Urteile über Pygmaen in Antike und Mittelalter* (Nova Acta Leopoldina, 162), Johann Ambrosius Barth Verlag, Leipzig 1962.

HABLOT, Laurent, »Emblématique et mythologie médiévale : le cygne, une devise princière«, *Histoire de l'art*, 49 (2001), str. 51–64.

HANTZSCH, Viktor, *Sebastian Münster. Leben, Werk, wissenschaftliche Bedeutung* (Abhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 41/3), Teubner, Leipzig 1898.

HECK, Christian, in CORDONNIER, Rémy, *The Grand Medieval Bestiary: Animals in Illuminated Manuscripts*, Abbeville Press, New York 2012.

HENDRIKX, Sophia, Ichtyology and Emblematics in Conrad Gesner's Historia piscium and Joachim Camerarius the Younger's Symbola et Emblemata, v: Karl A. E. Enenkel in Paul J. Smith (ur.), *Emblems and the Natural World (1500*–1700), Brill, Leiden/Boston 2017, str. 184–226.

HENDRIX, Lee, *Joris Hoefnagel and the Four Elements. A Study in Sixteenth-Century Nature Painting*, Dr. dis., Princeton University, Princeton 1984.

HENDRIX, Lee, in Vignau-Wilberg, Thea, *Joris Hoefnagel, Mira Calligraphiae Monumenta: A Sixteenth-Century Calligraphic Manuscript Inscribed by Georg Bocksay and Illuminated by Joris Hoefnagel*, Muzej Getty, Malibu 1992.

HENDRIX, Lee, *Natural History Illustration at the Court of Rudolf II*, v: Eliška Fučikova idr. (ur.), *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, Thames and Hudson, London 1997, str. 157–171.

HENKEL, Arthur, in SCHÖNE, Albrecht, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, J. B. Metzler, Stuttgart 1967.

HERZ, Andreas, Der edle Palmenbaum und die kritische Mühle. Die Fruchtbringende Gesellschaft als Netzwerk höfisch-adeliger Wissenskultur der frühen Neuzeit, *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, 2 (2009), str. 152–191.

HORTENBURG, Joseph Hormayr von, Johann Gregor Thalnitscher von Thalberg, *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, VIII/78 (30. 6. 1817). Vezan letnik v: Franz Härter, *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, Achter Jahrgang, 1817, Anton Strauss, Dunaj 1817, str. 318–319.

HORTON, Davies, *The Vigilant God. Providence in the Thought of Augustine, Aquinas, Calvin and Barth*, P. Lang, New York 1992.

HUDALES, Jože, *Slovenski muzeji in etnologija: od kabinetov čudes do muzejev 21. stoletja*, Znanstvena založba FF, Ljubljana 2008.

IBRAHIM FREDRIKSON, Nadia, La perle, entre l'océan et le ciel. Origines et évolution d'un symbole chrétien, *Revue de l'histoire* des *religions*, 220/3 (2003), str. 283–317.

IRBLICH, Eva idr., *Le bestiaire de Rudolf II: Cod. Min. 129 et 130 de la Bibliothèque Nationale d'Autriche*, Citadel, Pariz 1990.

JANNI, Pietro, *Etnografia e mito. La storia dei pigmei,* Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Rim 1978.

JORDAN GESCHWEND, Annemarie, The Emperor's Exotic and New World Animals: Hans Khevenhüller and Habsburg Menageries in Vienna and Prague, v: Arthur MacGregor (ur.), *Naturalists in the Field: Collecting, Recording and Preserving the Natural World from the Fifteenth to the Twenty-First Century*, Brill, Leiden/Boston 2018, str. 76–103.

JORINK, Eric, *Reading the Book of Nature in the Dutch Golden Age 1575–1715*, Brill, Leiden/Boston 2010.

JUŽNIČ, Stanislav, Knjige o vakuumu prvega ljubljanskega vakuumista, *Vakuumist*, 29/3 (2006), str. 30–42.

JUŽNIČ, Stanislav, Zemljepis v turjaški »knežji« knjižnici, *Geografski vestnik*, 79/1 (2007), str. 49–66.

JUŽNIČ, Stanislav, Knjige o Krasu in podzemlju v Turjaški »knežji« knjižnici v Ljubljani, *Acta Carsologica*, 36/2 (2007), str. 305–314.

KASTELIC, Jože, Ljubljanska plemiška družba sv. Dizma v času in prostoru, v: Lojze Gostiša (ur.), *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801*, II, Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana 2001, str. 21–26.

KASTELIC, Jože, Emblemi v ikonografskem ogledalu. Katalog, v: Lojze Gostiša (ur.), *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801*, II, Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana 2001, str. 119–261.

KENT, Dale, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre*, Yale University Press, New Haven/London 2000.

KINZELBACH, Katharina B., in Erstmaliger, Ragnar K., *Das Vogelbuch von Conrad Gesner* (*1516–1565*), Springer-Verlag, Berlin/Heidelberg 2008.

KISLING, Vernon N. Jr., Ancient Collections and Menageries, v: Vernon Kisling (ur.), *Zoo and Aquarium History. Ancient Animal Collections to Zoological Gardens,* CRC Press, London/New York/Washington, 2000.

KLUN, Vinko, Beiträge zur Literatur Geschichte von Krain: Das Matrikel Buch der Dismas Confederation, *Mittheilungen des Historischen Vereines für Krain*, 1852, VII/4, str. 27–28.

KÖHLER, Johannes, s. v. Vorsehung, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 11, Schwabe Verlag, Basel 2001, coll. 1206–1218.

KOMELJ, Milček, Miniature plemiških spominskih knjig, *Sinteza*, 45/46 (1979), str. 68–71.

KUKULJEVIĆ SKACINSKI, Ivan, *Slovnik umjetnikah Jugoslavenskih I.,* Narodna tiskarna Dra. Ljudevita Gaja, Zagreb 1858.

KUSUKAWA, Sachiko, The sources of Gessner's pictures for the Historia animalium, *Annals of Science*, 67 (2010), str. 303–328.

LAVRIČ, Ana, *Societas Unitorum* – Akademija Združenih, v: Ana Lavrič (ur.), Janez Gregor Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve: Ljubljana 1701–1714* (znanstvenokritična izdaja), Založba ZRC SAZU, Ljubljana 2003, str. 27–30.

LIMOUZE, Dorothy, *Egidius Sadeler (1570–1629): Drawings, Prints and Art Theory*, PhD Dissertation, Princeton University, Princeton 1990.

LISAC, Ljubomir Andrej, in REISP, Branko, Trost, Andrej, *Novi Slovenski biografski leksikon:* s*pletna izdaja,* Ljubljana 2013, http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi724835/ (dostop 6. 3. 2023).

MACCHIORO, Vittorio, *Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane*, Tipografia della R. Università, Achile Cimmaruta, Neapelj 1909.

MARANINI, Anna, »Con seno e con la mano«: Eyes, Reason and Hand in Symbolic Transmission, v: Donato Mansueto in Elena Laura Calogero (ur.), *The Italian Emblem. A Collection of Essays* (Glasgow Emblem Studies, vol. 12), 2007, str. 115–156.

MARINO FERRO, Xosé Ramón, *Symboles animaux*, Desclée de Brouwer, Pariz 1996.

MARKEY, Lia, Aldrovandi's New World Natives in Bologna, v: Elizabeth Horodowich in Lia Markey (ur.), *The New World in Early Modern Italy*, *1492–1750*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, str. 225–247.

MARSH, David, Aesop and the Humanist apologue, *Renaissance Studies*, 17/1 (2003), str. 9–26.

MAYLENDER, Michele, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 vols., Cappelli, Bologna 1926–1930.

Miklavčič, Maks, Schönleben, Janez Ludvik, *Novi slovenski biografski leksikon: spletna izdaja, Ljubljana 2013,* http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi548709/ (dostop 7. 2. 2022).

MIYAZAKI, Mariko, Misericord Owls and Medieval Anti-semitism, v: Debra Hassig (ur.), *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, Routledge, New York 2013, str. 23–49.

MCLEAN, Matthew, *The Cosmographia of Sebastian Münster*: *Describing the World in the Reformation*, Routledge, London/New York 2016.

NIGG, Joseph, *Sea Monsters: A Voyage around the World's Most Beguiling Map,* University of Chicago Press, Chicago 2013.

NUOVO, Angela, in COPPENS, Chris, *I Giolito e la stampa: nell'Italia del XVI secolo*, Droz, Ženeva 2005.

OPLL, Ferdinand, »… ein(e) vorhin in Wien nie gesehene Rarität von jedermann bewundert«. Zu Leben, Tod und Nachleben des ersten Wiener Elefanten, v: *Studien zur Wiener Geschichte. Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, vol. 60, Dunaj 2004, str. 229–273.

OPLL, Ferdinand, Neue Erkenntnisse zum ersten Wiener Elefanten, v : *Studien zur Wiener Geschichte. Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, vol. 61, Dunaj 2006, str. 337–343.

PALLISER, Bury, *Historic Devices, Badges and War-Cries*, S. Low, Son & Marston, London 1870.

PANOFSKY, Ervin, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Teubner Verlag, Leipzig/Berlin 1930.

PAPY, Jan, Joachim Camerarius's Symbolorum et Emblematum Centuriae Quatuor: From Natural Sciences to Moral Contemplation, v: Karl A. E. Enenkel in Arnoud S. Q. Visser (ur.), *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Brepols, Turnhout 2003, str. 201–234.

PASTOUREAU, Michel, Arma senescunt, insignia florescunt: Note sur les origines de l'emblème, v: *Studi in onore di Leopoldeo Sandri*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Rim 1983, str. 699–706.

PASTOUREAU, Michel, Par avis cygni. Armoiries parlantes et symbolique du cygne, v: Claudio Leonardi (ur.), *Natura, scienze e società medievali: studi in onore di Agostino Paravicini Bagliani*, Edizioni del Galluzzo, Firence 2008, str. 221–244.

PEIL, Dietmar, On the Question of a Physiologus Tradition in Emblematic Art and Writing, v: Nona C. Flores (ur.), *Animals in the Middle Ages,* Routledge, New York 2016, str. 103–132.

PERRY, Ben Edwin, Aesopica: *A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to him or Closely Connected with the Literary Tradition that Bears His Name*, Vol. I: Greek and Latin Texts, University of Illinois Press, Chicago 1952.

POSSELT, Bernd, *Konzeption und Kompilation der Schedelschen Weltchronik* (MGH-Schriften, Band 71), Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2015.

PRAZ, Mario, *Studies in Seventeenth-century imagery*, Edizioni di storia e letteratura, Rim 1975.

PREINFALK, Miha, *Auerspergi. Po sledeh mogočnega tura*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana 2005.

PREINFALK, Miha, *Plemiške rodbine na Slovenskem. 17. stoletje*, Viharnik, Ljubljana 2014.

PREINFALK, Miha, *Plemiške rodbine na Slovenskem. 16. stoletje*, Viharnik, Ljubljana 2016.

PYLE, Cynthia M., The Art and Science of Renaissance Natural History: Thomas of Cantimpré, Candido Decembrio, Conrad Gesner, and Teodoro Ghisi in Vatican Library Ms Urb. lat. 276, *Viator*, 27, 1996, str. 265–321.

RADICS, Peter, Die Dismas-Brüder im XVII. und XVIII. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Krains, *Blätter aus Krain* (priloga *Laibacher Zeitung*) VIII/8 (27. 2. 1864), str. 31–32; VIII/9 (5. 3. 1864), str. 34–36; VIII/10 (12. 3. 1864), str. 38–40; VIII/12 (26. 3. 1864), str. 46–47; VIII/13 (2. 4. 1864), str. 50–52; VIII/14 (9. 4. 1864), str. 54–55; VIII/15 (16. 4. 1864), str. 58–59.

RANSOME, Hilda M., *The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore*, Dover Publications, Mineola 2004.

REEMES, Dana Michael, *The Egyptian Ouroboros: An Iconological and Theological Study*, PhD Dissertation, University of California, Los Angeles 2015.

RUČIGAJ, Luka idr., Katalogi in inventarji Auerspergove knjižnice kot pomniki njenega kulturnozgodovinskega pomena in razvoja skozi čas, *Ars et Humanitas*, XIII/1 (2019), str. 123–149.

SACCHINI, Lorenzo, *Verso le virtù celesti. La letterata conversazione dell'Accademia degli Insensati di Perugia (1561–1608)*, PhD Thesis, Durham University, Durham 2013.

SACCHINI, Lorenzo, Da Francesco Petrarca a Giovan Battista Marino: Accademia degli Insensati di Perugia (1561–1608), v: Jane E. Everson idr. (ur.), *The Italian Academies 1525–1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent,* Routledge, New York 2016, str. 245–257.

SCHAFFNER, Brigitte, s. v. Honos, *Der Neue Pauly*, Bd. 5, Metzler, Stuttgart 1998, col. 713.

SCHNABEL, Werner Wilhelm, Angewandte Emblematik und Stammbuch. Interpretationsprobleme am Beispiel verarbeiteter „Emblemata Zincgrefiana", v: Hans-Peter Ecker (ur.), *Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag*, Wissenschaftsverlag Rothe, Passau 1997, str. 117–155.

SCHNABEL, Werner Wilhelm, *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 2003.

SCHÖNE, Albrecht, Hohbergs Psalter-Embleme, v: Sibylle Penkert (ur.), *Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1978, str. 30–46.

SEEMESTERS, Aline, The Secretion of a Pearl as a Symbol for the Birth of a Prince; v: Karl A. E. Enenkel in Paul. J. Smith (ur.), *Emblems and the Natural World (1500–1700)*, Brill, Leiden/Boston 2017, str. 454–472.

SEIBOLD, Gerhard, *250 Jahre Stammbuchgeschichte – Inskriptionen und Bildschmuck. Ein Überblick anhand ausgewählter Alba amicorum (1565–1817)*, Böhlau Verlag, Dunaj 2022.

SIMONITI, Primož, *Akademske čebele ljubljanskih operozov ali Ustanova, pravila, smoter, imena in simboli nove Akademije, združene pod simbolom čebel v Ljubljani, izročene slovstvenemu svetu z nastopnim govorom na prvem javnem zboru, govorjenim veljakom Emone* (prevod in spremna beseda), SAZU, Ljubljana 1988.

SIMONITI, Primož, Apes Academicae, v: Kajetan Gantar (ur.), *Academia Operosorum: zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve*, SAZU, Ljubljana 1994, str. 47–60.

SMITH, Paul J., Dispositio in the Emblematic Fable Books of Gheeraerts Filliation 1567–1617, v: Alison Adams in Marleen van der Weij (ur.), *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective*, University of Glasgow, Glasgow 2003, str. 149–170.

SMOLIK, Marijan, Dolničar pl. Thalberg, Janez Gregor, *Novi slovenski biografski leksikon: spletna izdaja*, Ljubljana 2013, https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi696804/ (dostop 6. 2. 2022).

SMOLIK, Marijan, Pregled članstva ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, v: Lojze Gostiša (ur.), *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801*, II, Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana 2001, str. 263–275.

STARKEY, LINDSAY J., Why Sea Monsters Surround the Northern Lands*:* Olaus Magnus's Conception of Water, *Preternature*, 6/1 (2017), str. 31–62.

STAUDINGER, Manfred, Natur Studien: Museum Kaiser Rudolfs II, v: Eva Irblich (ur.), *Thesaurus Austriacus. Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst*, *Handschriften und Kunstalben von 800 bis 1600*, Millenniums-Ausstellung. Prunksaal-Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek, 14. Juni – 3. November 1996, Dunaj 1996, str. 230–276.

STESKA, Viktor, *Slovenska umetnost*, Družba sv. Mohorja, Prevalje 1927.

STRAHL, Anton Edvard Jožef, *Die Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderten: Eine Kulturhistorische Studie*, samozaložba, Gradec 1884. Prevod in komentar dela: Emilijan Cevc, Spis Edvarda Strahla o umetnostnih razmerah na Kranjskem, *Loški razgledi*, XVII/1 (1970), str. 80–107.

STRAUSS, Walter (ur.), *Albrecht Dürer, Woodcuts and Woodblocks,* Abaris Books, New York 1980.

STOPP, Frederick John, *The Emblems of the Altdorf Academy: Medals and Medal Orations 1577–1626*, MHRA, London 1974.

ŠTIH, Peter, Ustoličevanje koroških vojvod med zgodovino in predstavami, *Zgodovinski časopis*, 66/3–4 (2012), str. 306–343.

TAEGERT, Werner, *Edler Schatz holden Erinnerns. Bilder in Stammbüchern der Staatsbibliothek Bamberg aus vier Jahrhunderten*, Staatsbibliothek Bamberg, Bamberg 1995.

TAMMSITO, Antero, *Birds in Mosaics: A Study on the Representation of Birds in Hellenistic and Romano-Campanian Tessellated Mosaics to the Early Augustan Age* (Acta Instituti Romani Finlandiae 18), Institutum Romanum Finlandiae, Rim 1997.

TESNIÈRE, Marie-Hélène, *Bestiaire médiéval: enluminures: exposition, Bibliothèque nationale de France du 11 octobre 2005 au 8 janvier 2006,* Francoska nacionalna knjižnica, Pariz 2005.

TEZA, Laura, The Impresa of Federico Zuccari and the Accademia degli Insensati of Perugia, *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, LXXX (2017), str. 127–133.

TEZA, Laura, *Il Libro delle imprese dell' Accademia degli Insensati. Ritratti figurati e parlanti*, De Lucca Edittori d'Arte, Rim 2018.

THOEN, Paul, Les grands recueils ésopiques latins des XVe et XVIe siècles et leur importance pour les littératures des temps modernes, v: Jozef Ijsewin in Eckhard Kessler (ur.), *Acta conventus neo-latini Lovaniensis. Proceedings of the First International Congress of Neo-Latin Studies*, Wilhelm Fink, München/Leuven University Press, Leuven 1973, str. 659–679.

TIEMANN, Barbara, *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, Wilhelm Fink, München 1974.

TOGGWEILER, Michael, *Die Odyssee der Pygmäen: eine andere Geschichte der neuzeitlichen Anthropologie*, Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern, Bern 2017.

TUNG, Mason, A Serial list of Aesopic Fables in Alciati's Emblemata, »Whitney's A Choice of Emblemes and Peacham's Minerva Britanna«, *Emblematica*, 4/2 (1989), str. 315–329.

URŠIČ, Milena, Jožef Kalasanc Erberg in njegov poskus osnutka za literarno zgodovino Kranjske, SAZU, Ljubljana 1975.

VIDMAR, Luka, *Ljubljana kot novi Rim. Akademija Operozov in baročna Italija*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana 2013.

VIDMAR, Luka, Zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Gesellschaften in Laibach im langen 18. Jahrhundert, v: Mathias Beer idr. (ur.), *Stadt im Wandel: Der Donau-Karpatenraum im langen 18. Jahrhundert/ Towns in Change: The Danube-Carpathian area in the long 18th century*, P. Lang, Frankfurt na Majni 2023, str. 153–175.

VIGNAU-WILBERG, Thea, *Die Emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, 2 vols., Leiden University Press, Leiden 1969.

VIGNAU-WILBERG, Thea, *Christoph Murer und die »XL. Emblemata Miscella Nova«,* Benteli, Bern 1982.

VIGNAU-WILBERG, Thea, Joris Hoefnagels Tätigkeit in München, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* 81 (1985), str. 103–167.

VIGNAU-WILBERG, Thea, Naturemblematik am Ende des 16. Jahrhunderts, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 82/83 (1986/1987), str. 145–156.

VIGNAU-WILBERG, Thea, *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii, 1592: Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600,* Staatliche Graphische Sammlung, München 1994.

VIGNAU-WILBERG, Thea, In minimus maxime conspicua…, v: Karl A. E. Enenkel in Paul J. Smith (ur.), *Early Modern Zoology*, Brill, Boston/Leiden 2007, str. 217–244.

VIGNAU-WILBERG, Thea, *Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600*, Hatje Cantz, Berlin 2017.

VISSER, Arnoud S. Q., *Joannes Sambucus and the Learned Image: The Use of the Emblem in Late-Renaissance Humanism*, Brill, Leiden/Boston 2005.

VRHUNC, Polonca, Simon Tadej Volbenk Grahovar (1710–1774), *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 8 (1970), str. 107–132.

WALLNER, Julius, Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer in 17. und 18. Jahrh. *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, vol. 3, Ljubljana 1890, str. 103–139.

WALLRAFF, Martin, *Christus Verus Sol. Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*, Aschendorff Verlag, Münster 2001.

WELLISCH, Hanan, Conrad Gesner: A Bio-bibliography, *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History*, 7 (1975), str. 151–247.

WELZIG, Werner (ur.), *Erasmus von Rotterdam: Ausgewählte Schriften. Lateinisch und Deutsch*, 8 vols., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967–1980.

WOODS CALLAHAN, Virginia, The Mirror of Princes. Erasmian Echoes in Alciati's Emblematum Liber, *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamnensis*, Wilhelm Fink, München 1979, str. 183–196.

WOODS CALLAHAN, Virginia, Erasmus's Adages: A Pervasive Element in the Emblems of Alciato, *Emblematica*, 9 (1995), str. 241–256.

ZENKERT, Astrid, The Owl and the Birds: Speeches, Emblems, and Fountains, v: Karl A. E. Enenkel in Paul. J. Smith (ur.), *Emblems and the Natural World (1500–1700)*, Brill, Leiden/Boston 2017, str. 548-690.

Pojasnila o načinu zapisa osebnih imen in plemiških naslovov članov Dizmove družbe, navajanju virov in slikovnega gradiva ter avtorske pravice za slikovno gradivo

Oblika zapisa imen članov Dizmove družbe v strokovni literaturi ni povsem enotna, saj so lahko bolj ali manj dosledno zapisana v sodobni slovenski različici. Odločitev je neredko pogojena z dejstvom, da je lahko ime že v rokopisu zapisano v več oblikah. Avtor pri zapisovanju sledi različicam, ki jih uporabljajo avtorji prevoda *Dizmove kronike* in Marijan Smolik v seznamu družbinih članov (Pregled članstva Ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, *Spominska knjiga I*, str. 268–275).

Polno ime članov s plemiškim naslovom je v formalni obliki izpisano samo v naslovu poglavij in v podnapisih k slikam. Pri tem je pridevek »plemeniti« skladno z običajno rabo okrajšan na »pl.« in izpisan za imenom oziroma priimkom (na primer Janez Pavel pl. Qualiza ali Janez Gregor Dolničar pl. Thalberg). Enako velja za plemiške naslove (na primer Andrej Danijel grof Barbo). Formalna oblika zapisa plemiških naslovov, pa tudi neformalne oblike, ki so v besedilu uporabljene zaradi bolj tekočega branja (na primer izpuščanje pridevka plemeniti, pisanje plemiškega naslova pred imenom itd.), sledijo načinu zapisovanja, ki so ga kot najustreznejšega izbrali prevajalci *Dizmove kronike* (glej Uvodno pojasnilo, *Spominska knjiga I*, str. 10).

Standardizirana besedila (klasični avtorji, zgodnjekrščanski pisci, Sveto pismo itd.) so v tekstu navedena v okrajšani obliki (na primer *Iliada*, III, 1–6).

Navajanje klasičnih virov v bibliografiji sledi uveljavljeni tradiciji: ime avtorja je navedeno v slovenski različici z izvornim zapisom v oklepaju; naslov dela je v poslovenjeni obliki in izvirniku (kadar gre za grška besedila, je dodan še latinski naslov, saj so bile latinske izdaje v zgodnjem novem veku bolj razširjene in pogosteje uporabljane). Temu je (kadar delo ni prevedeno v slovenščino) dodana navedba ene od sodobnih izdaj s prevodom v katerega od vodilnih evropskih jezikov (največkrat iz zbirke The Loeb Classical Library).

Zgodnji tiski, ki imajo velikokrat izjemno dolge naslove, ime avtorja pa je v sklonu pogosto del naslova samega, so v bibliografiji navedeni na v stroki uveljavljen način zapisa: ime in priimek avtorja v izvorni obliki sta v nominativu, sledijo pa celoten ali smiselno okrajšan naslov dela, podatek o založniku ter letnica in kraj izdaje. Kraj izdaje je skladno s priporočili slovenskega pravopisa zapisan v slovenski obliki, kadar je ta obče sprejeta (na primer Benetke, ne pa Venezia ali Venetia).

Podnapisi k slikam zaradi ekonomičnosti zapisa vsebujejo le nujne podatke. Slikarska tehnika, dimenzije ter nekateri drugi podatki so, kjer je to relevantno za boljšo predstavo in celovitejše razumevanje, podani v besedilu.

Vse reprodukcije iluminacij iz *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* so iz izvornega rokopisa (digitalne kopije), ki ga hrani Arhiv Republike Slovenije. V podnapisih k slikam iz rokopisa je zaradi krajšega zapisa uporabljena okrajšava *Theatrum memoriae* z navedbo folija. Iz istega razloga nista omenjeni slikarska tehnika (vse reproducirane miniature so naslikane v tehniki gvaša, ki je lahko dopolnjen s pozlato) in velikost (foliji so bili naknadno obrezani in danes v povprečju merijo 303 x 220 mm). Letnica se nanaša na vpis člana v spominsko knjigo, problemi datacije poslikave vpisnih strani pa so predstavljeni v poglavju *Nastajanje spominske knjige, zasnova in slikarski okras*. Vodstvu ARS se na tem mestu ponovno zahvaljujem za dovoljenje za objavo slikovnega gradiva.

Primerjalno slikovno gradivo je iz javno dostopnih spletnih zbirk, digitaliziranih rokopisov in zgodnjih tiskov. Edino primerjalno rokopisno gradivo, ki ni javno dostopno v digitalizirani obliki, je Dolničarjeva *Konceptna knjiga*, ki jo hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani. Njenemu vodstvu se na tem mestu ponovno zahvaljujem za dovoljenje za objavo slikovnega gradiva.

Za rokopisno gradivo so navedeni vsi standardni podatki, medtem ko so za zgodnjenovoveške tiskane knjige skladno s pravili navajanja zgodnjih tiskov podani podatki o knjigi in izdaji, iz katere je vzeta ilustracija, ter paginacija ali številka lista (kadar knjiga ni paginirana).

Za pogosto navedena dela so pri navedbah v oklepajih in v opombah uporabljene kratice in okrajšave (glej spodaj).

Seznam okrajšav in kratic pogosto navedenih del in nahajališč

Alc. – Andrea Alciati, *Emblematum liber* (*Emblemata*); konkretne izdaje so v okrajšavah opredeljene z letnico.

Bosc. – Jacob Bosch, *Symbolographia sive De arte symbolica sermones septem*…, Johann Caspar Bencard, Augsburg/Dillingen 1702.

Cam. – Joachim Camerarius Mlajši, *Symbolorum et emblematum centuriae tres. I. Ex herbis & stirpibus. II. Ex animalibus quadrupedibus. III. Ex volatilibus & insectis ... Accessit noviter centuria IV. Ex aquatilibus & reptilibus*, Typis Voegelinianis, Leipzig 1605.

Fiz. – *Fiziolog* (grška redakcija s fr. prev. in koment. Arnauda Zuckerja): *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*. Texte traduit du grec, établi et commenté par Arnaud Zucker, Éditions Jérôme Millon, Pariz 2005.

Gesn. – Conrad Gesner, *Historiae animalium*, Christopher Forschauer, Zürich 1551–1587; izdaje posameznih knjig so v okrajšavah opredeljene z rimsko številko in letnico.

Hohb. – Wolfgang Helmhard von Hohberg, *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids*…, Georg Sigmund Freisinger, Regensburg 1675.

Pic. – Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus: in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris quàm profanis eruditionibus ac sententiis illustratus*…, Hermann Demen, Köln 1681.

Typ. – Jacobus Typotius, *Symbola divina et humana*…, I–III, Praga 1601–1603.

ARS – Arhiv Republike Slovenije.

BV – *Bibliotheca Valvasoriana*; L. Gostiša, B. Kukolja in V. Magić (ur.), *Bibliotheca Valvasoriana, katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, Valvasorjev odbor pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti, Ljubljana/Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb 1995.

DP – *Disma-Philogia*, Janez Jurij Mayr, Ljubljana 1708.

KK – [Dolničar, Janez Gregor] *Konceptna knjiga*, (*Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum*…), 1688–1719, Semeniška knjižnica, Ljubljana, Rkp. 6.

MHK – *Mittheilungen des Historischen Vereines für Krain*.

PR – *Protocollum Almae ac Nobilissimae Societatis Unitorum*…, Nadškofijski arhiv, Ljubljana, KAL fasc. 229/2.

SK – Semeniška knjižnica (Ljubljana).

TM – *Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum*…, Arhiv Republike Slovenije, AS 1073, Zbirka rokopisov, I/1. (Vse navedbe folijev v rokopisu sledijo številčenju, ki ga je opravila Nataša Golob in je uporabljeno tako v transkripciji izvirnika kot v študijah, ki spremljajo faksimilno izdajo spominske knjige.)

Imensko kazalo

A

Abraham a Sancta Clara 140, 181
Accursius, Bonus 75
Acosta, José de 65–66
Adams, Alison 77
Adlersflügel, Simon Winter von 137–138
Adrados, Francisco Rodríguez 74–75
Aftonij iz Antiohije 74
Agricola, Rudolf 74
Ajlijan 56, 90, 107, 127, 155, 159, 161, 173, 175, 203
Albert Veliki 63
Alberti, Leon Battista 75
Albreht V. (bavarski vojvoda) 67–68, 73
Alciati, Andrea 29, 37–38, 44, 46, 55–59, 61, 74, 77–78, 80, 82, 85, 121–124, 161, 171, 175, 187, 224, 228
Aldrovandi, Ulisse 57, 60–64, 66, 101, 104, 114, 155, 159, 177, 187, 199
Aleksander Neckam 199
Aleksander Veliki 80, 135, 137, 139–140
Alfej iz Mitilene 187
Alfonso, Peter 76
Alfred Veliki 75
Almási, Gábor 41
Ambrož Milanski 169, 175, 199
Aneau, Barthélemy 55, 78, 122
Anhalt-Köthen, Ludwig I. von 34
Apfaltrer, Ferdinand 162, 203–205
Apfaltrer, Janez Gotfrid 19
Apfaltrer, Janez Ignac 205
Apfaltrer, Janez Sigfrid 16, 205
Apfaltrer, Jožef Leopold 205
Apfaltrer, Sigmund Ferdinand 205
Apfaltrer, Volf Herbart 205
Apulej 127
Arcimboldo, Giuseppe 68
Arese, Paolo 133
Argento, Vincenc 26, 54
Aristid 43–44
Aristotel 56, 61, 63, 100, 113, 127, 159, 161, 173, 175, 189, 199, 213
Arnigio, Bartolommeo 189
Arnold Bonnevalski 184
Ashworth, William B. Jr. 78
Auersperg, Adam Anton Sigfrid 130–132
Auersperg, Aleksander 132
Auersperg, Anton Jožef 22, 94, 132, 162
Auersperg, Janez Nepomuk 132
Auersperg, Karel 131–132, 216–219
Auersperg, Nikolaj 132
Auersperg, Pankrac 131
Auersperg, Pavel Alojzij 24, 93, 131–132, 206–207, 217, 219
Auersperg, Rajmund 132
Auersperg, Rihard 25, 93, 132
Auersperg, Sigfrid 132
Auersperg, Volf Engelbert 19, 63, 71, 132
Auersperg, Volf Engelbert Ignac 113, 127, 132, 192–193
Aureli, Ottaviano 34, 36, 46, 85
Avguštin Hipponski 113, 119, 140, 163, 193
Avijan 74–76
Avrelijan (cesar) 218

B

Bachofen, Henrik 81
Bäck, Elias 32–33, 44
Bacon, Francis 70
Balduin II. (jeruzalemski kralj) 189, 191
Ball, Gabriele 34
Bämler, Johann 63
Baraga, France 13, 15, 27–29, 32
Barbaro, Ermolao (Starejši) 75–76
Barberini, Francesco 32, 44
Babrij 56, 74
Barbo, Andrej Danijel 96, 117–119
Barbo, Jošt Vajkard Anton 94, 195–198
Barker, William 38

Bartolomej Anglež 63, 161, 184
Bascarini, Niccolò 63
Bass, Marisa Anne 69, 73
Batany, Jean 75
Bazilij Veliki 175
Beda Častitljivi 121
Bedini, Silvio 66–67
Bellerus, Peter 44
Belon, Pierre 63, 78, 159, 175, 177
Belozerskaya, Marina 67
Bernard iz Clairvauxa 169, 215, 221
Bernini, Gian Lorenzo 48
Bieber, Margarete 217
Billichgrätz (Polhograjski), Mark Anton 90, 92, 194, 211
Biscéré, Antoine 75–77
Bloch-Smith, Elizabeth 48
Bocchi, Achille 46
Bocskay, Georg 214
Bogataj, Franc Krištof 90
Boissard, Jean Jacques 46, 217–218
Bökel, Wilhelm 39
Boner, Ulrich 76
Bonhomme, Macé 37, 85, 122, 161, 171
Bonisoli, Ognibene (Ognibene da Lonigo) 75–76
Borja, Juan de 123
Bosch, Jacob 159, 169, 183–184, 193
Bouyer, Marc 65
Braccolini, Poggio 76
Bradač, Fran 87
Brant, Sebastian 76
Braunschweig-Lüneburški, Georg Ludwig 139–140
Braunschweig-Lüneburški (Braunschweig-Wolfenbüttelški), Julij 139–140
Bretshneider, Karl Gottlieb 76–77
Brucker, Charles 75
Bry, Johann Israel de 65
Bry, Johann Theodor de 65–66
Bry, Theodor de 65
Bukovinská, Beket 68
Buon, Nicolai 43
Buondelmonti, Cristoforo 121
Burke, Peter 41

C

Caccianemici, Francesco Maria 30
Camerarius, Joachim (Mlajši) 55, 59, 61, 64–65, 73, 77, 87, 103, 105, 184, 199
Camerarius, Joachim (Starejši) 76–77, 83
Camerarius, Ludwig 55
Camilli, Camillo 33
Campiers, Robert 177
Marcijan Capella 122
Capponi, Giambattista 30
Carafa, Ferdinand II. 199
Cardella de Luca, Simon Nicolai 63
Carmody, Francis J. 119
Carnes, Pack 76
Cartari, Vincenzo 43–44, 122
Cavalier, Urban 48–49
Caxton, William 76
Cevc, Emilijan 9, 13, 18, 20–22, 25, 44, 46–48, 52–53, 155, 173
Cicero 163, 199, 217
Cifarelli, Paola 75–76
Cobenzl, Gašper 94
Codelli, Peter Anton 17
Collaert, Adriaen 101
Colonia, Johannes de 63
Conermann, Klaus 34, 40
Contile, Luca 87
Coppens, Chris 86
Coppini, Janez Andrej 17
Coppini, Sigmund Jožef 24, 48, 51, 125, 155–157
Coradini, Nicolò 30
Coraduzzi, Janez Rudolf 17, 48
Cordonnier, Rémy 117, 143, 189
Corregiari, Marco 87
Correr, Gregorio 75–76
Corrozet, Gilles 44, 55, 77–78
Corusi, Janez Gašper 17
Cospi, Angiolo 32
Crispolti, Cesare 36
Crispolti, Gianfrancesco 36

D

Dahmen, Karsten 137
Dapper, Olfert 194
Dene, Eduard de 78–79
Deutsch, Hans Rudolf Manuel 64
Dicke, Gerd 76
Diemer, Dorothea 68
Diemer, Peter 68
Dimitz, Avgust 11, 28
Dinzl, Franc Benedikt 21, 48
Dion Zlatousti 213–214

Dolce, Ludovico 33
Dolinar, France Martin 14–15, 20, 132
Dolničar, Aleš Žiga 37
Dolničar, Janez Anton 17, 33
Dolničar, Janez Gregor 11, 15, 17–22, 25, 30–33, 35–37, 41, 44–49, 52, 71, 80–82, 86, 89, 101, 103–104, 107–108, 111, 115, 123–125, 129, 132, 223, 225, 227–229
Dolničar, Jožef Anton 91, 94
Dorp, Martin 76
Durand, Guillaume 122
Dürer, Albrecht 43, 64, 67, 214
Duviols, Jean-Paul 65

E
Eder, Gabrijel 17
Efrem Sirski 104
Egmond, Florike 70
Eimmart, Georg Christoph 24, 96, 162, 166, 178, 185, 187, 215
Emanuel I. Savojski, 127, 129
Enenkel, Karl A. E. 55, 59, 61, 63, 66, 87
Engelshaus, Janez Erazem 120–121, 123–124, 183
Engelshaus, Marija Ignac 84, 162
Epifanij iz Konstancije 57
Erazem Rotterdamski 56–57, 171
Erberg, Anton Gothard 84, 94, 163–164, 169
Erberg, Franc Jakob 15, 20, 95, 129, 169
Erberg, Franc Mihael 113, 127–129, 169
Erberg, Janez Adam 51, 169
Erberg, Janez Brenjamin 28, 113, 127, 168–169
Erberg, Janez Danijel 129, 169
Erberg, Jožef Kalasanc 11, 16, 26–27,
Erstmaliger, Ragnar K. 177
Eskrich, Pierre 78
Evgen Savojski (princ) 51, 194
Ezop 44, 56, 73–77, 100, 113, 147, 159, 213–214

F
Fachenetti, Antonio 32
Fedrus 56
Ferdinand I. (cesar) 83
Ficino, Marsilio 122
Fickler, Johann Baptist 68
Filip II. (španski kralj) 67, 138–140
Filip II. Pomeranski 39–40
Filip Makedonski 135
Filostrat 83
Fischel, Angela 61–62
Flachenfeld, Lovrenc Krištof 12, 16, 29, 162, 165–167
Flis, Janez 11–12, 29
Flödnig, Janez Adam 22–23
Flödnig, Karel Jožef 162, 185–188
Florjančič, Adam 84
Florjančič, Janez Dizma 71, 201
Florjančič, Janez Štefan 17, 21, 47, 71, 82, 84, 105–109, 129
Forschauer, Christopher 61
Franc I. (cesar) 11
France, Marie de 75
Francesco II. Sforza 80
Friderik IV. Pfalški 38
Fröschl, Daniel 68
Fučíková, Eliška 68
Fulgencij Mitograf 56
Fust, Johann 122

G
Gaionzelli, Janez Jožef 17
Galbkhover, Sigmund 37
Gallenfels, Andrej Evzebij 94, 160–162
Gallenfels, Janez Danijel 49–51
Gallenfels, Jurij Andrej 162
Gandini, Andrej Sigmund 94
Gandini, Vencel 27
Gantar, Kajetan 13, 113, 143, 166, 169, 175, 185, 189
Garzarolli, Janez Tomaž 39, 96, 162, 212–213, 215
Gazeau, Guillaume 178
Geirnaert, Dirk 78
Gerbi, Antonello 66
Germ, Tine 13, 32, 72, 74, 113, 137, 178
Gerszi, Teréz 73
Gesner, Conrad 57, 59–64, 66, 70, 78, 86–88, 100, 114, 135, 155, 159, 175, 177, 187, 199
Gheeraerts, Marcus (Starejši) 60, 78–79
Gianfrancesco II. Gonzaga 189, 208
Giolito, Gabriele 86
Giovio, Paolo 57, 67, 111
Gladič, Jurij Andrej 17, 84–86
Glaser, Hans 214
Golec, Boris 16, 27, 132, 143, 184
Golob, Nataša 13–14, 20, 25, 27–28
Gómez de la Reguera, Francisco 139–140
Gostiša, Lojze 13
Grafenauer, Neli 12

Graffin, François 104
Grahovar, Marija Nikolaja 52
Grahovar, Simon Tadej Volbenk 11–12, 19, 22–25, 29, 36, 39, 51–52, 60, 80, 90–94, 96–97, 135–138, 140, 142, 144–146, 149–150, 152, 154–156, 158–160, 162–168, 170–171, 173–174, 176–188, 190–194, 196, 199–201, 204–206, 209–210, 212–213, 215–216, 218–221
Grammatiki, Karla 75
Granada, Luis de 215
Grbec, Marko 17, 32, 86, 177
Gregor Veliki (papež) 149
Grendler, Paul F. 74
Groesen, Michiel van 65–66
Groom, Angelica 67
Guagnin, Maria 195
Guerric d'Igny 221
Guillaume le Clerc 169
Gusič, Sigfrid 26
Gusinde, Martin 100
Gustav II. Adolf (švedski kralj) 68

H
Haase, Johann Christoph 197
Hablot, Laurent 15
Häger, Janez Franc Anton 25–26
Hainhofer, Philipp 39, 80
Hantzsch, Viktor 64
Haugwitz, Cristoph von 39
Heck, Christian 117, 143, 189
Hendrikx, Sophia 62
Henkel, Arthur 43, 161
Herberstein, Sigismund Krištof 17, 133
Hieronim (Evzebij Sofronij) 169
Higinij Mitograf 56
Hoefnagel, Jacob 72–73
Hoefnagel, Joris (Georg) 68–70, 72–73, 79, 214
Höffer, Janez Bertold 17
Hofstetter, Friderik 125–126
Hohberg, Wolfgang Helmhard von 24, 96–97, 149, 162, 166–167, 178–179, 181, 183–185, 187–188, 199, 201–202, 205, 209, 215
Hohenwart, Franc Karel 170–172, 185, 211
Hohenwart, Leopold Ludvik 93, 149, 189–191
Homann, Johann Baptist 201–202
Homer 56, 90, 100, 113, 141
Horacij 113, 193, 198
Horapollo Niliacus 121–122
Hortenburg, Joseph Hormayr von 11
Horton, Davies 163
Hübner, Jožef 26, 53
Hudales, Jože 70–71

I
Irblich, Eva 69
Ivan III. (portugalski kralj) 67
Izidor Seviljski 107, 121, 127, 175, 199, 213

J
Janez III. (portugalski kralj) 68
Janez Škot 122
Janko, Tone 13
Janni, Pietro 100
Jenisch, Joseph 37, 39, 80
Jenisch, Paul 37, 39, 80
Jollat, Mercure 58
Jordan Geschwend, Annemarie 67
Jorink, Eric 73
Junius, Hadrianus 46, 56, 82–83
Jurič, Adam Sigfrid 25, 94
Jurič, Karel Ignac 162
Južnič, Stanislav 34, 63

K
Karel II. (angleški kralj) 88
Karel V. (cesar) 66
Karel VIII. (francoski kralj) 57
Kasimir, Anton Leopold 84
Karel Boromejski 125
Karel Emanuel I. Savojski 127, 129
Kastelic, Jože 13, 25, 28, 43, 47, 51, 90, 95, 99–100, 105, 107, 113, 115, 125, 132, 143, 147, 155, 169, 173, 175, 183, 185, 189, 193, 195, 217, 221
Kent, Dale 75
Kerver, Jacques 121
Ketten, Johann Michael von der 117
Kharschaner, Janez Gašper 19
Kieser, Eberhard 147
Kinzelbach, Katharina B. 177
Kisling, Vernon N. Jr 67
Klavdijan 153
Klemen Aleksandrijski 104
Klopper, Jakob 125
Klun, Vinko 11, 27
Köhler, Johannes, 163, 197
Kolumela 43

Komelj, Milček 12, 37
Königsmarck, Hans Christoff 68
Konrad iz Megenberga 63
Konstantin Veliki (cesar) 218
Kralj, Angel 13
Kristina Švedska (kraljica) 68
Krišnar, Janez Jurij 45
Kuenburg, Franc Ferdinand 17
Kukuljević Sakcinski, Ivan 11
Künpach, Volf Sigmund 15, 20, 27–28, 31, 44
Kusukawa, Sachiko 61
Kušlan, Jobst Jožef 90
Kušlan, Volf Kajetan 151, 162

L
La Fontaine, Jean de 77
La Perrièr, Guillaume de 55
Lamberg, Franc Adam 209–211
Lamberg, Franc Bernard 94
Lamberg, Janez Jurij 37
Lamberg, Karel 25, 211
Lamoral II. Egmontski 39
Lascaris, Janus 75
Lavrič, Ana 14–15, 17–18, 32, 132
Le Brun, Laurentius 113
Lederer, Janez Karl 17
Leon X. (papež) 66–67
Leonardo da Vinci 75, 107, 111
Leopold I. (cesar) 115
Lesky, Grete 24
Lichtenberg-Janežič, Franc Ksaver 54
Lichtenberg, Franc Karel Jožef 90
Lichtenberg, Jošt Korbinijan 94, 185
Lichtenberg, Jurij Ludvik 113, 127, 153–154
Lichtenberg, Mark Ferdinand 113, 127, 162, 179–181
Lichtenturn, Jože Ksaver 151
Löffler, Johann Heinrich (Mlajši) 108
Lombardo, Antonio 86
Longo, Antonio 141
Lorenzo Veličastni 67
Lucij Munacij Plank 217
Ludvik XIV. (francoski kralj) 219
Lukančič, Janez Gothard 21, 90
Luther, Martin 76

M
Macchioro, Vitorio 95
Macho, Julian 76
Maerlant, Jacob van 63, 100
Maksimilijan I. (cesar) 68
Maksimilijan II. (cesar) 67–68
Mansson, Olaf 64–65, 101
Manthen, Johannes 63
Manuel I. (portugalski kralj) 66–67
Manutius, Aldus 63, 74, 75, 121
Maranini, Anna 171
Marino Ferro, Xosé Ramón 105, 189
Mark Anej Lukan 127
Markey, Lia 66
Marsh, David 75
Masenius, Jacob 46
Matija Habsburški (cesar) 39
Mattioli, Andrea 63
Maylender, Michele 30
Mayr, Janez Jurij 13
McLean, Matthew 64
Meisner, Daniel 46, 147–148
Melanchthon, Philipp 76–77
Mellin, Charles 49
Menestrier, Claude-François 57
Merian, Matthäus (Starejši) 34, 65
Meyer, Martin 46
Miyazaki, Mariko 213
Montenay, Georgette de 38
Moscon, Franc Anton 24, 162, 175–178
Mugerle, Janez Andrej 17
Mugerle, Janez Jožef 17
Mulinello, Nicolò Francesco 141
Muling, Johann Adelphus 76
Münster, Sebastian 64, 100, 135, 137
Murer, Christoph 214–215

N
Nevelet, Isaac Nicholas 77
Nigg, Joseph 64
Nuovo, Angela 86
Nützelium, Georg Pavel 81

O
Odo iz Cheritona 74
Olimpiodor Aleksandrijski 121
Olimpiodor Alkimist 121
Opll, Ferdinand 68
Orsini, Pier Francesco II. 171
Ottheim, Janez Jožef 16, 24, 143–145
Ottheim, Janez Krištof 48

Ottheim, Krištof 173–174, 195
Ovidij 38, 56, 58, 109, 159, 161, 169, 175, 193
Oviedo, Gonzalo Fernández de 66

P
Paradin, Claude 46, 183
Pastoureau, Michel 57, 159
Pavzanias 58
Pedanij Dioskurid 63, 199
Perry, Ben Edwin 100, 113, 147, 159, 213
Peter Abelard 169
Peterman, Janez Krstnik 17, 21
Pettenegg, Kajetan Baltazar 27, 151, 162
Pfister, Albrecht 76
Pforzheim, Jakob Wolf von 76
Picinelli, Filippo 56, 61, 84–86, 103–104, 108, 114–115, 117, 119, 127, 131, 133, 135, 140–141, 143, 148–149, 151, 153, 159, 161, 169, 171, 177–179, 181, 183, 187, 189, 191, 198–199, 205, 219, 224, 228
Pij II. (papež) 62
Pindar 113, 193
Pinzón, Vicente 87
Pirckheimer, Wilibald 43
Pittoni, Giovanni Battista 33
Planinc, Lucija 28
Plantin, Christophe 64
Planudes, Maksim 56, 75
Platon 83, 159
Plavt 107, 171
Plinij Starejši 56, 61, 63, 86, 90, 100, 104, 107, 127, 135, 155, 159, 161, 175, 187, 193, 199, 203
Plotin 122
Plutarh 56, 58, 61, 80, 90, 135, 140, 199, 203
Ponca de Leon, Gonzalo 57, 64
Posarelli, Janez Jožef Anton 16, 94, 141–142
Preinfalk, Miha 71, 84, 195
Prešeren, Janez Krstnik 16–17, 51
Propecij 47
Prüss, Johann 76
Psevdo-Ambrož 113, 127
Psevdo-Apolodor 56
Psevdo-Avguštin 149
Psevdo-Walter Anglež 75–76

Q
Qualiza, Janez Ludvik 95
Qualiza, Janez Pavel 84, 90, 98–99, 101

R
Raab, Nikolaj Rudolf 162
Raban Maver 121
Radics, Leopold Krištof 26, 52
Radics, Peter Pavel 11, 71
Raigersfeld, Sebastijan 46
Ramschissl, Bartolomej 21, 44, 46, 48–49, 80, 129
Ramusio, Giovanni Battista 66
Ransome, Hilda M. 161
Rasp, Janez Adam 16
Rastern, Jožef Leopold 25–26, 52–53, 211
Rattmansdorf, Karel 37
Ravbar, Karel Bernard 93–94
Ravesteyn, Dirk de Quade van 49, 68
Reemes, Dana Michael 121–122
Reinzer, Franciscus 127
Reisp, Branko 71
Remigij iz Auxerra 122
Remus, Georg 43
Reusner, Nicolaus 56, 101, 184
Ríos y Serrano, José Amador de los 66
Ripa, Cesare 91, 94, 107, 122, 193, 217–218
Rollenhagen, Gabriel 46, 123–124, 148
Rondelet, Guillaume 63
Rosetti, Karel Leopold 90, 194
Ručigaj, Luka 63
Rudolf II. (cesar) 57, 67–68, 70, 79, 138
Ruppel, Berthold 63
Ruscelli, Girolamo 33, 125, 199
Rüssenstein, Avguštin Karel Sebastijan 51
Rycaut, Paul 194

S
Sabellico, Marcantonio Cocci 85
Sacchini, Lorenzo 35
Sacrobosco, Johannes de 122
Sadeler, Aegidij (Starejši) 57
Sadeler, Aegidius II. 78–79
Sagredo, Giovanni 194
Salviani, Ippolito 63
Sambucus, Joannes (Jánoš Zsámboky) 46, 56, 82–85, 214
Scala, Bartolomeo 75
Schaffner, Brigitte 217
Schan, Lukas 61
Schedel, Hartmann 64, 100
Schiebel, Johann Georg 205
Schilling, Friedrich von 35

Schilling, Janez Jakob 45, 133–134
Schluderbach, Janez Jožef 96–97
Schmittoffen, Franc Anton 162
Schnabel, Werner Wilhelm 37
Schoeffer, Peter 122
Schöne, Albrecht 24, 43, 161
Schönleben, Janez Ludvik 31–32, 169, 202, 221
Schwizen, Franc Karel 17
Schwizen, Pavel Valerij 21, 102–104
Sebastian Portugalski 67
Seemesters, Aline 104
Seibold, Gerhard 37
Servij 121
Siebmacher, Johann 61
Simeoni, Gabriele 46
Simoniti, Primož 18, 41, 132
Slatkonja, Jurij 163
Smith, Paul J. 55, 61, 63, 78–79
Smolik, Marijan 13, 15–16, 27–28
Solin 56, 135, 199
Solis, Vergil 77
Solms, Georg Eberhard von 67
Sovrè, Anton 100
St Cloud, Pierre de 75
Starkey, Lindsay J. 64
Staudinger, Manfred 69
Steinhöwel, Heinrich 75–76
Stephan, Robert 107
Steska, Viktor 25
Steyner, Heinrich 122
Stimmer, Tobias 101
Stopp, Frederick John 43
Strabon 135
Strada, Octavius de 33, 57, 138
Straet, Jan van der 101
Strahl, Anton Edvard Jožef 11
Strauss, Walter 214
Stroblhof, Volf Sigmund 17
Swammerdam, Jan 161
Symeoni, Gabriel 86

Š
Štih, Peter 62

T
Taegert, Werner 37
Tammsito, Antero 95
Taufferer, Anton Tadej Janez Nepomuk 86, 125, 162, 199–202
Taufferer, Mihael 199
Taurellus, Nicolaus 46, 80–81
Teodor iz Gaze 63
Teodozij I. (cesar) 219
Tesnière, Marie-Hélène 214
Teutleben, Caspar von 34
Teza, Laura 35–36, 46, 85
Thoen, Paul 77
Thurn-Valsassina, Franc Sigfrid 17, 94
Tit Livij 90
Toggweiler, Michael 101
Tomaž iz Cantimpréja 63, 100, 161
Topsell, Edward 63
Tournes, Jean de 38, 178
Triquel, Robert 44
Trost, Andrej 20–22, 42, 46–48, 60, 71, 86, 90, 95, 98–99, 102, 106, 108, 110–112, 117, 129, 162
Tung, Mason 74, 78
Turner, William 63
Typotius, Jacobus 33, 57, 131, 138–140, 189, 191, 208
Tyson, Edward 101

U
Ursini-Blagaj, Marija Jožef 26, 54
Uršič, Milena 11

V
Vaenius, Otto 199
Valla, Lorenzo 75–76
Valvasor, Janez Vajkard 21–22, 46, 51, 62–64, 70–74, 79–80, 84–85, 88, 123, 138, 157, 199, 202, 209, 211, 218
Valvasor, Karel Jožef 113, 127, 162, 182–184
Vanin, Friderik 27
Vergilij 56, 90, 93, 121, 161, 193–194
Verhagen den Stommen, Hans 68
Vermatti, Janez Anton 96, 158–159
Verona, Guarino da 75
Vidmar, Luka 14, 17–18, 33, 37, 132
Vignau-Wilberg, Thea 73, 215
Visser, Arnoud S. Q. 83
Vodopivec, Jedert 28
Vrhunc, Polonca 12, 19–20, 22, 24–25, 29, 175, 181, 194

W
Wagen, Adam 37
Wallensperg, Janez Jožef 112–114, 127, 149
Wallensperg, Mihael Jožef 113, 127, 151–152
Wallner, Julius 11
Wallraff, Martin 219
Watzenberg, Janez Henrik 20, 46–48, 129
Webersperg, Zaharija Gotfrid 21–22, 47–48, 94–95
Wechel, Chrestien 58, 77, 122
Weigel, Johann Christoph 187
Weiss, Janez 80
Wellisch, Hanan 61
Werthenthal, Janez Jurij 115–116
Werthenthal, Sigfrid Bonaventura 22, 135–137, 139–140
Wiederkher, Anton Medard 26, 53
Wildenstein, Kajetan Avguštin 162
Wilhelm V. (bavarski vojvoda) 79
Willa, Wendellinus de 75
Wisenthal, Karel Jožef 16
Wiser, Jožef Leopold 25–26, 52–53
Wither, George 124
Wolkensperg, Franc Anton 94, 113, 127, 149–150, 153, 179
Wolkensperg, Franc Rudolf 113, 127, 220–221
Wolkensperg, Janez Anton 94
Wollwiz, Lovrenc 47, 84, 89, 109–111, 129
Wollwiz, Lovrenc Danijel 14, 84, 146–148, 171
Woods Callahan, Virginia 57

Z
Zaltieri, Bolognino 122
Zani, Valerio 30–32, 34, 228
Zarotto, Antonio 75
Zenkert, Astrid 213–214
Zergollern, Anton Jožef 20
Zergollern, Frančišek Viljem 17
Zigler, Krištof 77
Zsámboky, Péter 83
Zucker, Arnaud 113, 117, 161, 183, 197, 213

Ž
Žnidaršič Golec, Lilijana 37
Žumer, Vladimir 26–27