

# *ARS & HUMANITAS*

Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

IX/2

Paradigma zaton-preobrazba-preporod  
v likovni umetnosti

2015

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

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

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

Glavni urednici / Editors-in-Chief  
Branka Kalenič Ramšak, Maja Šabec

Številko IX/2 uredil / Issue IX/2 was edited by  
Tine Germ

Uredniški odbor / Editorial Board  
Milica Antič Gaber, Tine Germ, Nataša Golob, Lev Kreft, Katja Mahnič, Marko Krevs, Marko Marinčič, Jasmina Markič, Vanesa Matajč, Janez Mlinar, Blaž Podlesnik, Peter Simonič, Matej Šekli, Špela Virant, Jože Vogrinc

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

Urednica recenzij / Reviews Editor  
Jasna Podreka

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

Lektoriranje / Language Editing  
Rok Janežič, Oliver Currie

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

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

Cena / Price  
12 EUR

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

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

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



## Vsebina / Contents

*Tine Germ*

Paradigma zaton-preobrazba-preporod v likovni umetnosti . . . . . 5

The Paradigm of Decline-Metamorphosis-Rebirth in Fine Arts . . . . . 9

### Študije

*Miha Zor*

Narrative Metamorphosis Through Images: The Case of Opening  
Miniatures in the *Estoire del Saint Graal* in BnF, fr. 105 and fr. 9123 . . . . 17

*Gasper Cerkovnik*

Recepcija Poslednje sodbe münchenskega slikarja  
Christopha Schwarza in odmevi Michelangelove Poslednje sodbe  
na Slovenskem od začetka protireformacije do konca 17. stoletja . . . . . 40

*Ines Unetič*

Botanični vrtovi in zbiranje rastlin v luči preobrazbe  
botaničnih zbirk na Kranjskem v začetku 19. stoletja . . . . . 60

*Asta Vrečko*

Vzpostavljanje nacionalnega izraza v delovanju  
Kluba neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov . . . . . 84

*Martina Malešič*

Z Vzhoda na Zahod – leto 1948 in njegovi odmevi  
v slovenski arhitekturni publicistiki . . . . . 106

### Varia

*Anja Dular*

Vloga žensk v črni umetnosti: prve slovenske knjige  
in zgodovina tiskarstva v Sloveniji . . . . . 125

*Mateja Clara Jelenčič*

Problematika literarnozgodovinske umestitve Kafkovih besedil . . . . . 144

<i>Boštjan Marko Turk</i> <i>Le coeur imputrescible</i> ali poezija za konec časov . . . . .	158
<i>Barbara Peklar</i> Discussing Medieval Dialogue between the Soul and the Body and Question of Dualism. . . . .	172
<i>Iva Brusić</i> Venetian Political Iconography and Architectural Decoration in Cres in the 15 <sup>th</sup> Century . . . . .	200
<i>Nataša Lah</i> How Style Became Famous and Irrelevant at the Same Time . . . . .	215
<i>Vjekoslav Jukić</i> The Sculpture from Rudina Abbey in a European Context. . . . .	231
<b>Recenzije</b>	
<i>Lev Kreft</i> Aleš Erjavec: Aesthetic Revolutions and Twentieth Century Avant-Garde Movements . . . . .	249
<i>Cvetka Hedžet Toth</i> Utopija 1515–2015 Thomas More: Utopija 1515 (prev. Bogdan Gradišnik). Stephen Duncombe: Odprta utopija 2015 . . . . .	253
Biografske informacije o avtorjih. . . . .	263
Navodila za avtorje . . . . .	269

Tine Germ

## Paradigma zaton-preobrazba-preporod v likovni umetnosti

Triada zaton-preobrazba-preporod se v zgodovini civilizacij ponavlja vedno znova, aktualna je v vseh zgodovinskih obdobjih in kulturnih okoljih, na različnih področjih in v najrazličnejših kontekstih. Njene pojavne oblike so brezštevilne in enako velja za njene interpretacije. Prav posebej pogoste so na področju umetnosti, saj je evolucijski model, ki temelji na ideji cikličnega razvoja, še kako prikladen za razlage in ponazoritve, ki naj zapletene stvari predstavijo na bolj poenostavljen in preglednejši način. Umetnostna zgodovina je zlasti v 19. stoletju zagovarjala vzorec tridelnega razvoja umetnosti, ki poteka v smeri vse večjega izpopolnjevanja in dozorevanja ter doseže vrhunec, ki mu nujno sledi upad umetniške izvirnosti in moči, zaton oziroma degradacija. Evolucijski model se je predvsem zaradi pretiranih poenostavitev in apriornega ukalupljanja materije, ki je ni mogoče ukalupiti, v znanstveni obravnavi že zdavnaj izkazal za neuporabnega. Predstava, da je umetnost zgodnje renesanse svojevrstno pripravljalo obdobje za bolj zrele in dovršene dosežke visoke renesanse, ki na neki točki začne pešati v svojem zaletu in izzveni bodisi v ponavljanju preživetih form bodisi v njihovi razgradnji, ni samo naivna, temveč preprosto napačna in kaže nerazumevanje bistva umetnosti. Prav tako bi bilo zgodnja dela določenega umetnika zmotno vnaprej označiti kot še-ne-zrela ali umetniško manj pričevalna. Umetnik lahko v svojem ustvarjanju doživlja vzpone in padce, njegova razvojna pot je bistveno bolj kompleksna. Prav tako ne moremo spregledati dejstva, da so se nekateri mojstri v zgodovino zapisali kot pisci enega romana ali avtorji ducata slik, s katerim so daleč presegle vse, kar so ob tem naredili v letih ali desetletjih svoje umetniške poti. Drugi – resda redki – so pečat genialnosti vtisnili že prvim delom in njihov genij ostaja enako pričevalen tudi v poznih stvaritvah. V nedogled bi lahko naštevali primere, ki dokazujejo, da evolucijski model razvoja in upada v umetnosti ne zdrži kritične presoje.

Pa vendar se s triado zaton-preobrazba-preporod vedno znova srečujemo ne samo v zapisih o umetnosti, temveč tudi širše v delih s področja kulture in civilizacije. Resnici na ljubo je danes v nekaterih vejah humanistike enako pogosta kot v preteklosti. Razlog za to je preprost: predstavniki vzorec je široko udomačen na vseh ravneh, predvsem pa ima arhetipsko vrednost in je trdno zasidran v načinu simbolnega razmišljanja in našega razumevanja sveta. Če ga razumemo pravilno, to je kot orodje simbolne logike, je uporaben tudi pri raziskovanju umetnosti. Bistveno pri tem je zavedanje, da v triadi zaton-preobrazba-preporod ni fiksnih točk premene



– vse tri faze so neločljivo povezane in zgrešeno bi bilo iskati trenutek preloma, ker preloma ni. Konec je hkrati začetek, umiranje starega ustvarja pogoje za rojstvo nečesa novega. Proces, ki je simbolno zaobjet v paradigmi zatona-preobrazbe-preporoda, je neprekinjeno in nenehno gibanje. Lahko bi ga primerjali z valovanjem morja: kje natančno se val prelomi vase in kje se začne njegov zalet kvišku? Je to v resnici tako zelo pomembno? Druga past, ki se ji je treba izogniti, če hočemo na področju umetnosti smiselno uporabljati zgoraj omenjeno paradigmo, je izrekanje vrednostnih sodb. Nobena od treh stopenj ni apriorno boljša ali pomembnejša od druge, vsaka je le del procesa, ki ima svoje značilnosti in lastnosti. Te je treba razpoznavati, analizirati in ovrednotiti, nikakor pa jih ne smemo ocenjevati skozi prizmo preživete ideje o evoluciji umetnosti. V tem duhu se s paradigmo zatona-preobrazba-preporoda na različnih področjih raziskav srečuje pet slovenskih umetnostnih zgodovinarjev mlajše generacije v tematskem sklopu pričujoče številke revije *Ars & Humanitas*.

Miha Zor, ki se ukvarja z umetnostjo poznega srednjega veka, zlasti z iluminiranimi rokopisi, ki pripadajo tematskemu sklopu legend o kralju Arturju, v prispevku *Narrative Metamorphosis Through Images: The Case of Opening Miniatures in the Estoire del Saint Graal in BnF, fr. 105 and fr. 9123* analizira dva francoska rokopisa z zgodbo o svetem gralu. Ilustrirana kodeksa z gralovo zgodbo (*Estoire del saint Graal*) sta danes hranjena v *Bibliothèque Nationale de France* (MS fr. 105 in MS fr. 9123). Avtor s pretanjeno erudicijo spremlja slikovno preobrazbo literarnega besedila, kot je razvidna iz miniaturne naslovnice obravnavanih rokopisov. Prizore iz romance, upodobljene na naslovni miniaturni, ki je sestavljena iz več razdelkov, najprej ikonografsko in formalno analizira, nato pa predstavi načine, kako je iz podob, združenih v miniaturo na naslovnici, ustvarjena zaokrožena slikovna pripoved. Ob tem pojasni, kako se podobe na naslovni miniaturni povezujejo z drugimi miniaturnami v rokopisu in kako se interpretativna zaznamovanost, ki jo oblikuje naslovnica, potrjuje v izbiri upodobljenih epizod ter v njihovi likovni interpretaciji literarnega besedila.

Gašper Cerkovnik se v svoji študiji posveča zanimivemu primeru vpliva umetnostnega kroga v Münchnu na posamezne spomenike, nastale na slovenskem ozemlju v prvi tretjini 17. stoletja. Ob primeru slike *Poslednja sodba* Christophara Schwarza, ki je nastala za Renata Lotarinško, ženo bavarskega vojvode Viljema V., oziroma grafike, ki jo je po sliki ok. leta 1590 izdelal Jan Sadeler I., dokazuje neposredni vpliv na znamenito poslikavo v tako imenovani Lutrovski kleti v Sevnici ter poslikavo v cerkvi na Gradu nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu. V obeh primerih je namreč Sadelerjev grafični list služil kot neposredna predloga za upodobitev Poslednje sodbe. Ob tem opozarja, da je bilo nekaj detajlov iz grafične predloge prevzetih tudi pri poslikavi župnijske cerkve v Ormožu iz ok. leta 1630 in sliki na platnu v Marijini romarski cerkvi v Puščavi na Pohorju. Posebno pozornost

posveti kulturnozgodovinskemu okviru in ikonografski specifikki, ki se oblikuje v kontekstu protireformacije na Slovenskem, ter uspešno pokaže, kako kljub razlikam med obravnavanimi spomeniki vsi ohranjajo in mestoma celo stopnjujejo protireformacijske poudarke Schwarzeve Poslednje sodbe.

Ines Unetič, poznavalka vrtno umetnosti na Kranjskem v 18. in 19. stoletju, se v članku *Botanični vrtovi in zbiranje rastlin v luči preobrazbe botaničnih zbirk na Kranjskem v začetku 19. stoletja* posveča tistemu vidiku vrtno umetnosti, ki se ga umetnostni zgodovinarji redko lotevajo: vprašanju rastlin, ki so krasile plemiške vrtove na Kranjskem, ter navdušenju posameznih plemičev in intelektualcev nad botaniko, zbirateljstvom ter vzgojo cvetja, grmovnic in okrasnih drevesnih vrst. S pomočjo arhivskih virov in ohranjenih korespondenc nekaterih najvidnejših protagonistov, kot so baron Jožef Erberg, barona brata Žiga in Karl Zois, jezuitski pater Gabriel Gruber in stolni kanonik Frančišek Ksaver Anton de Webern, razkriva še neznane poteze razvoja vrtno umetnosti, in sicer skozi prizmo vzgajanja avtohtonih in neavtohtonih okrasnih rastlin v vrtnih zasaditvah na Kranjskem v 18. stoletju. Fenomen zbiranja rastlin primerja z zbirateljsko strastjo, ki je ustvarila slavne zbirke naravoslovnih kabinetov, v katerih so bile najbolj cenjene raznovrstne kuriozitet. Ob tem poudari, da lahko na zaton naravoslovnih kabinetov kuriozitet in zasebnih botaničnih vrtov v zgodnjem 19. stoletju in vse večjo vlogo javnih parkovnih površin, ki zmagovito tekmujejo s plemiškimi vrtovi, gledamo kot na preobrazbo istega procesa, ki je v spremenjenih družbenih razmerah pridobil nove pojavne oblike.

Asta Vrečko, ki se raziskovalno posveča novejši slovenski umetnosti, se v študiji *Vzpostavljanje nacionalnega izraza v delovanju Kluba neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov* loteva zahtevne teme nacionalnega izraza v delih slikarjev, združenih v Klubu neodvisnih slovenskih umetnikov. Avtorica začrta bistvene poteze kulturne in umetnostne klime v Jugoslaviji v času med obema svetovnjima vojnoma ter pomen zagrebške Akademije likovnih umetnosti in zlasti dveh slikarjev, Krste Hegedušića in Ljube Babića, ki sta poučevala na njej ter tudi kot profesorja odločilno zaznamovala slovenske študente, ki so se pozneje združili v klub Neodvisnih. Neodvisni so s svojim slikarstvom poskušali najti in izoblikovati lasten, specifično slovenski likovni izraz. Pri tem so se oprli na zgodovinsko dediščino slovenskih impresionistov kot umetnikov, ki naj bi prvi uspešno izoblikovali slovensko nacionalno noto v likovnem izrazu, pomembna pa sta bila tudi izkušnja sodobnih hrvaških slikarjev in teoretsko delo prof. Ljube Babića. Neodvisni so, ugotavlja avtorica prispevka, »iskanje slovenskega izraza v umetnosti izpeljali iz različice modernizma, kakor so ga zastavili slovenski impresionisti, in ga združili z razumevanjem nacionalnega izraza svojih profesorjev. Tako so predstavili svoj prenovljen slovenski nacionalni izraz v umetnosti, temelječ na tradiciji, a v sozvočju s sodobnimi likovnimi tokovi.«

Martina Malešič, raziskovalka slovenske arhitekture 20. stoletja, se v študiji *Z Vzhoda na Zahod – leto 1948 in njegovi odmevi v slovenski arhitekturni publicistiki* posveti vprašanju, kako se povojne politične razmere v Jugoslaviji po sporu z Informbirojem leta 1948 in z izstopom Jugoslavije iz Vzhodnega bloka zrcalijo v slovenski arhitekturi in predvsem v arhitekturni publicistiki. Prekinitev politične navezanosti na Sovjetsko zvezo je imela pomembne posledice na različnih ravneh, povzročila je tudi postopno rahljanje kulturnih in umetnostnih vezi. Socialistični realizem, ki je (manj v sami arhitekturi kot v razpravah o arhitekturi) zaznamoval prva povojna leta, se v petdesetih umakne ponovnemu vzponu modernizma. Avtorica ta proces osvetli z vpogledom v sočasno slovensko arhitekturno publicistiko, pri čemer se osredotoča na besedila, ki se najbolj neposredno odzivajo na dogajanje, pogojeno s spreminjajočimi se družbenimi razmerami. Skozi analizo izbranih besedil nazorno pokaže, kako sta se v slovenskem arhitekturnem diskurzu tega obdobja spreminjala percepcija in razumevanje socialističnega realizma in sovjetske arhitekture na eni ter modernizma in zahodne arhitekture na drugi strani. Hkrati poudari, da se je sredi petdesetih let slovenska arhitekturna stroka odločno izrekla za modernizem, ki temelji na izkušnji modernizma iz časa med obema svetovnima vojnama. Ne gre sicer za preporod ali prenovu v klasičnem pomenu besede, saj predhodni val modernizma v resnici ni nikoli povsem zamrl, pač pa za preobrazbo, ki zrcali zgodovinsko izkušnjo povojne Jugoslavije in aktivno spremljanje sodobnega dogajanja v Zahodni Evropi.

Prispevki izbranih avtorjev so nastali v povezavi s *Prvo mednarodno znanstveno konferenco doktorskih študentov in mladih doktorjev znanosti*, ki se je od 18. do 20. septembra 2014 odvijala na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Krovni naslov konference *Decline-Metamorphosis-Rebirth* je ponudil širok okvir za različne teme, perspektive in metodološke pristope pri obravnavi umetnosti, različnost tem in interpretativnih pristopov pa se odraža tudi v študijah, ki jih prinaša tokratni tematski blok revije *Ars & Humanitas*.



Tine Germ

## The Paradigm of Decline-Metamorphosis-Rebirth in Fine Arts

The triad of decline-metamorphosis-rebirth constantly reappears in the history of civilisation, it is current in all historical periods and cultural environments, in different areas and the most diverse contexts. Its manifestations are countless and the same is true of its interpretations. They are especially frequent in the area of art, because the evolutionary model, grounded in the idea of cyclic development comes very handy for explanations and illustrations which seek to present complicated things in a simple and clear way. The history of art, mainly in the 19<sup>th</sup> century, advocated a tripartite development of art which seeks greater perfection and maturity and reaches its peak just to be then inevitably followed by a decline in artistic originality and power. Already for some time now the evolutionary model has been shown too ineffective in addressing scholarly questions, especially due to oversimplification and a priori classification of subject matter which cannot possibly be classified. The perception that the art of the Early Renaissance was a preliminary period for more mature and accomplished achievements of High Renaissance which at some point began to lose its drive and went into decline either by repeating outmoded forms or their decomposition, is not only naive, but simply wrong and represents a misunderstanding of the essence of art. In much the same way it would be equally wrong to label in advance the early works of a certain artist as not-mature-yet or possessing less artistic authenticity.

An artist may go through ups and downs in his creation, his development is therefore much more complex. Moreover, one cannot ignore the fact that some masters have gone down in the annals of history as writers of a single novel or as authors of a handful of paintings, which surpassed everything else they produced in many years or decades of their artistic careers. Others – and to be sure, they are rare – sealed their genius already with their first work and thus their genius is seen to possess the same expressive power in their late creations. One could go on forever enumerating the examples which prove that the evolutionary model of development and decline in art does not sustain critical judgement.

However, one comes across the triad decline-metamorphosis-rebirth time and again, not only in the writings on art, but also more widely, in works from the area of culture and civilisation. To be honest, nowadays in some branches of the humanities it is still as frequent as it was in the past. The reason for this is quite simple: the



triadic pattern is familiar on all levels, and above all possesses an archetypal value and is firmly rooted in symbolic thinking and our understanding of the world. If it is understood correctly, i.e. as a tool of symbolic logic, it may be useful also in research on art. However, it is essential to be aware that there are no fixed points of transformation in the triad of decline-metamorphosis-rebirth – all three phases are interwoven, so it would be wrong to look out for discrete turning points as there are no breaks in the continuum. The end is therefore the beginning, the dying of the old creates the circumstances for the birth of something new. The process, which is symbolically covered in the paradigm of decline-metamorphosis-rebirth, is a continuous and constant motion. It might be compared to the motion of the waves: where exactly does the wave break and where does its upwards impetus begin? Does it really matter that much? Another trap which needs to be avoided if we plan to use the above mentioned paradigm in the area of art appropriately is expressing value judgements. None of the three levels is a priori better or more important than the other, each one of them is a constituent part of the process with its own characteristics and features. They need to be identified, analysed and evaluated, but by no means should they be examined through the prism of the outmoded idea on evolution in art. The paradigm of decline-metamorphosis-rebirth is treated in this spirit in different areas of research by five Slovenian art historians of younger generation in the thematic section of this edition of *Ars & Humanitas*.

Miha Zor, a researcher involved in late Medieval art, predominantly in illuminated manuscripts of the Arthurian cycle, analyses in his contribution titled *Narrative metamorphosis through images: The Case of Opening Miniatures in the Estoire del saint Graal in BnF, fr. 105 and fr. 9123* two French manuscripts recounting the story of the Holy Grail. The two illustrated codex with the story of grail (*Estoire del saint Graal*) are now preserved in the Bibliothèque Nationale de France (MS fr. 105 and MS fr. 9123). With refined erudition, the author deals with the graphic metamorphosis of a literary text as witnessed in the miniatures on the cover of the discussed manuscripts. The scenes from the romance, depicted in the cover miniatures and composed of several sections are first analysed formally and iconographically and then followed by a presentation of the way these images, assembled in a cover miniature form a round-up visual narrative. In doing so, the author explains how the images on the cover miniature are associated with other miniatures in the manuscript and how interpretative characterisation formed by the cover is confirmed in the choice of depicted episodes and their visual interpretation of a literary text.

Gašper Cerkovnik dedicates his study to an interesting case of the way the Munich art circle influenced some of the monuments which were created in the Slovenian

space in the first third of the 17<sup>th</sup> century. Following the case of the painting *The last judgement* by Christophe Schwarz which was made for Renata of Lorraine, the wife of William V., the Duke of Bavaria, or rather the graphic made by Jan Sadeler I after the painting, shows the direct influence of the famous mural in the so-called Lutheran Cellar in Sevnica and of the mural in the church of the castle above Stari trg near Slovenj Gradec. In both cases Sadeler's print served as a direct source material for the painting *The Last Judgement*. The author stresses that some details from the graphic source were also taken when painting the parochial church in Ormož, dating from around 1630, and the canvas painting in the pilgrimage church of St Mary in Puščava on Pohorje. The author pays special attention to the culturally historical framework and iconographic particularity which developed in the context of the Slovenian Counter-Reformation and successfully demonstrates how in spite of the differences among the various works of art, they all preserve and also partly enhance the Counter-Reformation outlines of Schwarz's *Last judgement*.

Ines Unetič, an expert on garden art in Carniola in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century, deals in her article titled *Botanical Gardens and Collecting of Plants in the Light of the Metamorphosis of Botanical Collections in Carniola at the Beginning of the 19<sup>th</sup> Century* with an aspect of garden art which is rarely discussed by art historians: the question of plants adorning the gardens of the noblemen in Carniola and with the fascination of some noblemen and intellectuals with botany, the collecting and growing of flowers, shrubs and ornamental trees. Using archive sources and the surviving correspondence of some of the most prominent protagonists, such as Jožef Erberg, brothers Žiga and Karl Zois, the Jesuit vicar Gabriel Gruber and cathedral canon Frančišek Ksaver Anton de Webern, the author uncovers previously unknown aspects of the development of garden art, mainly concerning the growing of native and non-native ornamental plants in 18<sup>th</sup> century Carniola. The phenomenon of collecting plants is compared to the passion of collecting for natural history cabinets which kept the most precious curiosities of diverse kinds. The author stresses that the decline of natural history cabinets and private botanical gardens in the early 19<sup>th</sup> century with the gradually increasing prominence of public parks which triumphantly compete with the gardens of the noblemen may be seen as the metamorphosis of the same process which gained new manifestation forms in changed social circumstances.

Asta Vrečko, who devotes her research to new Slovenian art discusses in her article *Establishing the National Expression in the Work of the Independent Group of Slovenian Artist (The Independent)* the demanding theme of the national expression in the works of artists from the Association of Independent Slovenian Artists. The author outlines the key features of cultural and artistic climate in Yugoslavia in the

period between the two world wars and the significance of the Academy of Fine Arts in Zagreb, especially of the two painters, Krsto Hegedušić and Ljubo Babić who gave lectures there and even as professors made an impression on the Slovenian students who later formed the Association of the Independents. The Independents strove in their art to find and form their own, authentic Slovenian expression in the fine arts. They drew on the historical heritage of the Slovenian impressionists, being the artists who were supposedly the first to develop a distinctive Slovenian national expression in the fine arts, however, of equal importance was also the experience of contemporary Croatian painters and theoretic work of professor Ljubo Babić. The Independents, according to the author of the article, “developed their quest for the Slovenian expression in art by relying on a certain variety of modernism as set out by the Slovenian impressionists and managed to associate it with the understanding of the national expression of their professors. Therefore, they demonstrated their own renewed Slovenian national expression in art, based on tradition, but in harmony with contemporary currents in fine arts.”

Martina Malešič, a researcher in Slovenian architecture of the 20<sup>th</sup> century deals in her study titled *From the East to the West – Year 1948 and its Echoes in Slovenian Architectural Publications* with a question on how the post-war political situation in Yugoslavia, after the conflict with Informbiro in 1948 and the Yugoslavia's departure from the Eastern Bloc is reflected in Slovenian architecture and more specially, in the journalism on architecture. Cutting the political relations with the Soviet Union had significant consequences on different levels, but it also caused cultural and artistic ties to gradually loosen. The socialist realism which was characteristic (less in architecture than in discussions on architecture) of the first post-war years in the 1950s gives way to a renewed rise of modernism. This process is outlined by the author by providing an insight into contemporary Slovenian journalism on architecture and by paying special attention to texts which display a direct reaction to the events conditioned by social circumstances. Through an analysis of the selected texts, she demonstrates how Slovenian discourse on architecture of that period changed the perception and understanding of Socialist realism and Soviet architecture, on the one hand, and modernism and Western architecture, on the other hand. At the same time she stresses that the Slovenian architectural profession decidedly advocated modernism based on the experience of modernism from the interwar period. One cannot say that this is a question of rebirth or renewal in the usual sense, because the preliminary wave of modernism actually never really faded away. It is rather a question of a transformation reflecting the historical experience of post-war Yugoslavia and dynamic cultural interchange with contemporary developments in Western Europe.

The articles of the selected authors are the result of the *First International Scientific Conference of Doctorate Candidates and younger Doctorate holders* which took place from 18<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> September 2014 at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. The headline of the conference *Decline-Metamorphosis-Rebirth* offered a wide framework for different subject matters, perspectives and methodological approaches dealing with art. The variety of themes and interpretative approaches is reflected also in the studies presented in this edition of the *Ars & Humanitas* journal.

Translated by Mateja Petan



# **Študije**





Miha Zor

## **Narrative Metamorphosis Through Images: The Case of Opening Miniatures in the *Estoire del Saint Graal* in BnF, fr. 105 and fr. 9123 \***

**Keywords:** *Estoire del saint Graal*, opening miniature, French Gothic manuscript painting, BnF, fr. 105, fr. 9123

DOI: 10.4312/ars.9.2.17-39

### Introduction

In this article, I will analyse the opening pages of two Arthurian manuscripts, today kept in the *Bibliothèque nationale de France* under the shelfmarks MS fr. 105 and MS fr. 9123.<sup>1</sup> I choose to compare these two because they were made at the same time and by the same circle of people: both were created in Paris in the second quarter of the fourteenth century by scribes, pen-flourishers and painters associated with the work of the Parisian *libraire*, Thomas de Maubeuge.<sup>2</sup> All of MS fr. 105 was painted by the (Sub-)Fauvel Master,<sup>3</sup>

\* I thank Dr Leah Tether for her valuable comments to this article.

- 1 In both manuscripts, the *Estoire del saint Graal*, *Merlin* and *Suite Vulgate* of the *Lancelot-Graal* cycle are included ("Chronological and Geographical Distribution of Lancelot-Graal Manuscripts", *The Lancelot-Graal Project*). Both manuscripts are fully digitized and can be accessed through Gallica, for fr. 105 see <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90591425>, for fr. 9123 see <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060848j>.
- 2 See Middleton, 2006, 53; Rouse and Rouse 2000, I, 184. Alison Stones dates them to c. 1320-1330 (*The Lancelot-Graal Project*), c. 1315-1335 (2000, 365). See also Fabry-Tehranchi, 2011, 194-199, 261-266.
- 3 The provisional name Fauvel Master denotes the anonymous illuminator of the version of the *Roman de Fauvel*, interpolated in BnF, MS fr. 146 (Stones, 1998, 529; Rouse and Rouse 2000, I, 208). Referring to MSS fr. 105 and fr. 9123, Rouse and Rouse (2000, 185) and Middleton (2006, 53) speak only of the Fauvel Master, while Stones distinguishes between the Fauvel Master and the Sub-Fauvel Master, "primarily by qualitative criteria", adding that it is not clear "[w]hether the same artist – the Fauvel Master [...] – also painted the manuscripts of the second group himself" (1998, 532, 533; for characteristics of the Sub-Fauvel style, see also 1970, 288-292 (named only as style (2) here), and for the differences to Fauvel, 1970, 289-290). In short, Stones' position is that it is not clear whether the Fauvel and the Sub-Fauvel Masters are one or two persons, but the use of two provisional names maintains the qualitative distinction between the books in the stylistic circle of the BnF, fr. 146 (for further thoughts on the Fauvel and Sub-Fauvel artistic personalities, also in a broader context of medieval painting, and on the problem of relative quality in manuscript illumination in the late thirteenth and the early fourteenth centuries, see Stones, 1998, 534-537). Rouse and Rouse think differently and base their argument on another manuscript illuminated by the Fauvel Master, Rouen BM 1044, containing the rhymed *Ovide moralisé*. The illuminations in it show the Fauvel Master both at his best and at his worst; consequently, the Rouses suggest that we are not dealing with two different artists, but with a change in the practice of a single artist, which was progressive, but not



and, although the (Sub-)Fauvel Master collaborated<sup>4</sup> with the Master of Thomas de Maubeuge in the creation of pictorial parts of MS fr. 9123,<sup>5</sup> the opening page of MS fr. 9123 is also the work of the (Sub-)Fauvel Master.<sup>6</sup>

The comparison of these two opening pages of the *Estoire del saint Graal* thus promises a great deal, since the fact that they were made by the same people at the same time does not imply that there are no considerable differences between their pictorial programmes – some of these I address in the following pages. As Stones and Kennedy (2009, 153) put it, the differences “are most likely indications that several different selection strategies were at work, even among copies made, as these were, in the same artistic environment or workshop and that observation is further substantiated when the subjects of the illustrations are compared.” The opening pages of MS fr. 105 and MS fr. 9123 present a particularly good basis for comparison of the above mentioned “selection strategies” because they are constructed in a similar way: in both cases, the opening miniature is a multi-compartmentalised one, filling the full breadth of the writing space and consisting of several images in which episodes from the narrative are depicted.<sup>7</sup>

In this study, I aim to show how the selection of episodes to be depicted on the opening page reveals a particular reading of the *Estoire*, accentuating one of its narrative/ideological lines. I will start by considering how, in MS fr. 105, two images included in the frontispiece were semantically emphasised by means of their repetition later in the manuscript, exploring the hypothesis that they were thus presented as more important in narrative terms than the other four from the opening miniature, thus revealing its “main idea”: that a command, received from God, must be fulfilled.<sup>8</sup> Afterwards I will turn to the remaining four scenes from the frontispiece and analyse their pictorial elements,

---

irrevocable, and reasons for which can only be speculated about. Their point is that Rouen 1044 shows “the range in quality of one painter’s work at a given period in his career” (2000, I, 208-211). Stones reaffirms her distinction in 2013, I/2, 131.

- 4 “In practice, collaboration meant that the *libraire* distributed quires first to one artist and then to another, to speed up the job.” (Rouse and Rouse, 2000, I, 185).
- 5 Vitzthum distinguishes between two styles in MS fr. 9123 (1907, 176). With regard to the two different styles in MS fr. 9123, see Stones, 1970, 283, 286; Stones, 1998, 542, 557; Rouse and Rouse, 2000, I, 185, 216; Middleton, 2006, 53. For further information on the Maubeuge painter see Stones, 1970, 287; Stones, 1998, 545-549, and Rouse and Rouse, 2000, I, 184-187.
- 6 See Stones, 1998, 533; Rouse and Rouse, 2000, II, 178. It was a common practice to employ the same painter as the illustrator of the same text for a second or third time (Rouse and Rouse, 2000, I, 213).
- 7 See Vitzthum, 1907, 175-176; Stones 1970, 288-289. The elaborate presentation of the opening page is one of the differences between the Maubeuge and the Sub-Fauvel Masters (or, as she designated them earlier, styles (1) and (2); see Stones, 1970, 290). The multi-compartmentalised formal construction of the opening page is one of the innovative features of the Sub-Fauvel Master (see Stones, 1998, 533). Rouse and Rouse speak of the frequent use of “a six- or eight-compartment frontispiece or large opening miniature” (2000, I, 213).
- 8 For the summary of the episodes from the *Estoire* dealt with in this article, see Appendix. I shall refer to the events summarised in the Appendix throughout this study.

exploring how they conform to the main idea and support the pictorial narrative of the opening page. I will then turn to the opening page of MS fr. 9123, where the selection strategy at work was quite different. Of the four images present, only one depicts an episode from the prologue to the *Estoire* (the one which has an equivalent on the opening page of MS fr. 105 - the hermit receiving the book), and the other three illustrate events from what I term the “Joseph in Judea” episode.<sup>9</sup> Similarly important, however, is that one of these three (the healing of Vespasian by the veil of Veronica) has an equivalent in MS fr. 105, but not on the opening page, which shows that the importance ascribed to this event was far greater in case of MS fr. 9123, and thus needs to be considered when trying to decipher the “main idea” of its frontispiece. To establish this, I will demonstrate how the image of Vespasian's healing in MS fr. 9123 semantically corresponds to i) the first image of the opening page (the hermit receiving the book) and ii) the two images that follow it in the opening miniature. I aim to demonstrate that this opening miniature accentuates the transition of official (political or spiritual) power from father to son. I underpin this hypothesis by briefly describing other instances in the pictorial narrative of MS fr. 9123 (also comparatively with MS fr. 105) where the images draw attention to a son instead of a father. Finally, I will consider another group of miniatures: the puzzling first image on f. 1r of MS fr. 9123, placed at the beginning of a list of rubrics, and the two miniatures near the end of the *Estoire* in MS fr. 105, on f. 121v and 122r. I analyse them in connection to the opening pages for two reasons: i) iconographical: the presence of the book Christ gave to the hermit (which is depicted in both opening pages, and a book (perhaps meant to be the same) is depicted also on f. 1r of MS fr. 9123 and f. 121v of MS fr. 105) and ii) compositional (great resemblance in formal construction of the images in f. 1r of MS fr. 9123 and f. 122r of MS fr. 105). This article will therefore contribute an enriched understanding of how the opening pages in MS fr. 105 and MS fr. 9123 functioned as miniatures in their own right, as well as with regard to the subsequent images in the *Estoire* parts of these manuscripts.

## The pictorial narrative of the opening page in BNF, fr. 105 and fr. 9123

In order to describe the pictorial narrative of the multi-compartmentalised miniatures in the opening pages of MSS fr. 105 and fr. 9123, two things need to be considered: i) which episodes were chosen for depiction,<sup>10</sup> and ii) how they were sequentially ordered in one miniature.

9 See summary.

10 Chase (2005, 126) notes that in surviving manuscripts the conventionally-used image, that of the hermit receiving the little book, might have been expanded in three different ways, by adding scenes i) of the hermit's quest, ii) from the rest of *Estoire* or the rest of the cycle or, iii) of religious elements of the prologue. The first two possibilities were used in MS fr. 9123 and MS fr. 105, respectively.

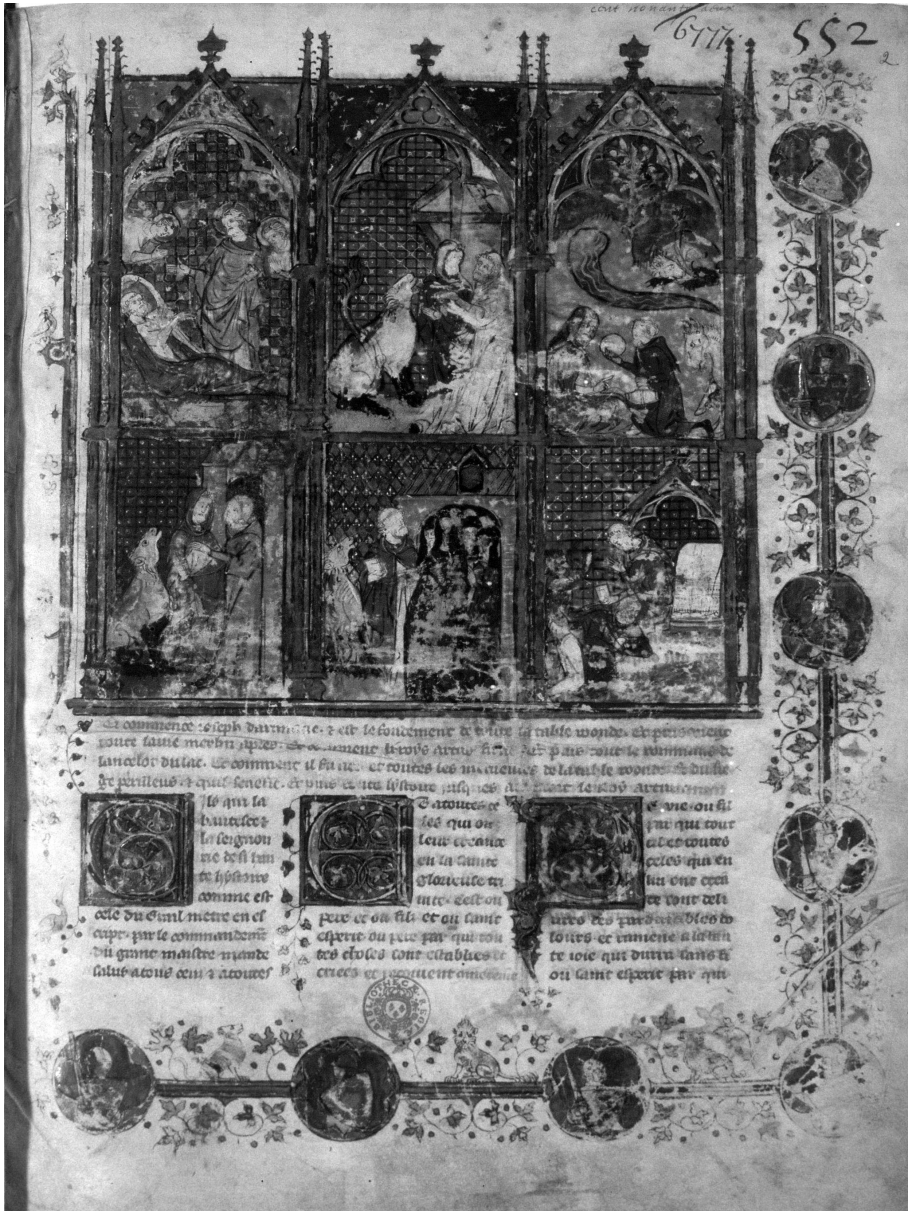


Figure 1: Sub-Fauvel Master, The opening page to the *Estoire del saint Graal*, scenes from the Prologue, from left to right: Christ's apparition to the hermit; the hermit and the religious man; the hermit rests at the fountain, a young man brings him food and greetings from his lady; the hermit and the knight; the hermit and the nuns; the exorcism; ca. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, MS fr. 105, f. 2r.

In MS fr. 105, the first and the last episode of the prologue are in the top left and the bottom right corner of the multi-compartmentalised miniature (f. 2r, Figure 1): at the top is 1) Christ's apparition to the hermit,<sup>11</sup> at the bottom 6) the exorcism of the devil from the possessed hermit. These two episodes are additionally stressed by two later variant depictions on two independent miniatures: the apparition on f. 2v (it is a variant form of the same motif, though Christ is not depicted; there is only an angel bringing the book to the hermit in his bed)<sup>12</sup> and the exorcism on f. 5r<sup>13</sup>. Returning to the first page, the other episodes follow from the middle of the upper register to the middle of the bottom one: 2) the hermit bids farewell to the religious man, residing in the valley; 3) the hermit rests at the fountain and a young man on a horse brings him food, drink and greetings from his lady; 4) the hermit says goodbye to the knight who hosted him; 5) the hermit takes his leave from the nuns.<sup>14</sup> Images 2), 4), 5) can be argued as depicting taking leave because in all of them the hybrid animal is present, and if we follow the narrative, it always disappears (or at least is not seen) at the moment of the hermit's arrival.<sup>15</sup> This might well have been intentional, since it nuances rather specifically the episodes that lead the hermit towards rescuing the possessed man from the hands of the devil: he is depicted in a constant forwards movement towards the achievement of his mission.<sup>16</sup> Additionally, the farewells have further religious meaning: at these

- 
- 11 Two angels are accompanying Christ in this image. This might have been intended as a way of amalgamating more of the episodes (Christ's apparition, visions of heaven, hearing angels' voices) in one image, but this question is beyond the scope of the present study.
- 12 This is, of course, a variation with regard to the narrative, where the book is given to the hermit by Christ explicitly. The image of Christ and the hermit is the typical liminary illumination of the *Estoire* manuscripts (see Chase, 2005, 126; 2012, 118), the intention behind the choice being to underscore the authority of the following narrative (see 2005, 127-128). See also Stones, 1996, 303-305.
- 13 The exorcism on f. 5r is compositionally executed in practically the same way as on the first page, but there are also some other differences: i) on f. 5r, no book is visible in hermit's hands, while on f. 2r it is clearly visible; ii) the devil is oriented differently and the gesture of hermit's right hand is different: on f. 2r the devil and the hermit seem still to be arguing, while on f. 5r the devil is fleeing. However, iii) the possessed man's backside is uncovered on f. 2r and so it is clear where the devil is coming from, while the man is not naked on f. 5r. These details are all the more interesting since the combination of pictorial elements is not in complete accordance with the narrative in either of the two images: in the narrative it is clear that the dispute lasted as long as the devil would remain inside the man or until he could leave him through his mouth, but when he realized that he did not stand a chance against the powers of the little book, he fled immediately (possibly as depicted in f. 5r). That means that the pictorial elements that would go together are the book, the fleeing devil and the naked backside of the possessed hermit, but they are not present in either of the images: on f. 2r, the book and the fleeing devil are depicted, but no naked backside; on f. 5r, there is no book and the devil does not appear to be fleeing away in terror.
- 14 Image 2) I interpret as I do because of the green ground, which could mean the natural environment (a forest grows in the valley), and image 4) is depiction of the knight because of the architecture, which could be sort of a castle.
- 15 Chase (2005, 127) states that the ability to see the animal is a sign of hermit's saintliness, since no one but him can see it – but this is not the case: others see it as well, but only when the hermit is leaving them.
- 16 Another interesting detail is that in all cases when buildings (the old hermit's lodge, the castle, the

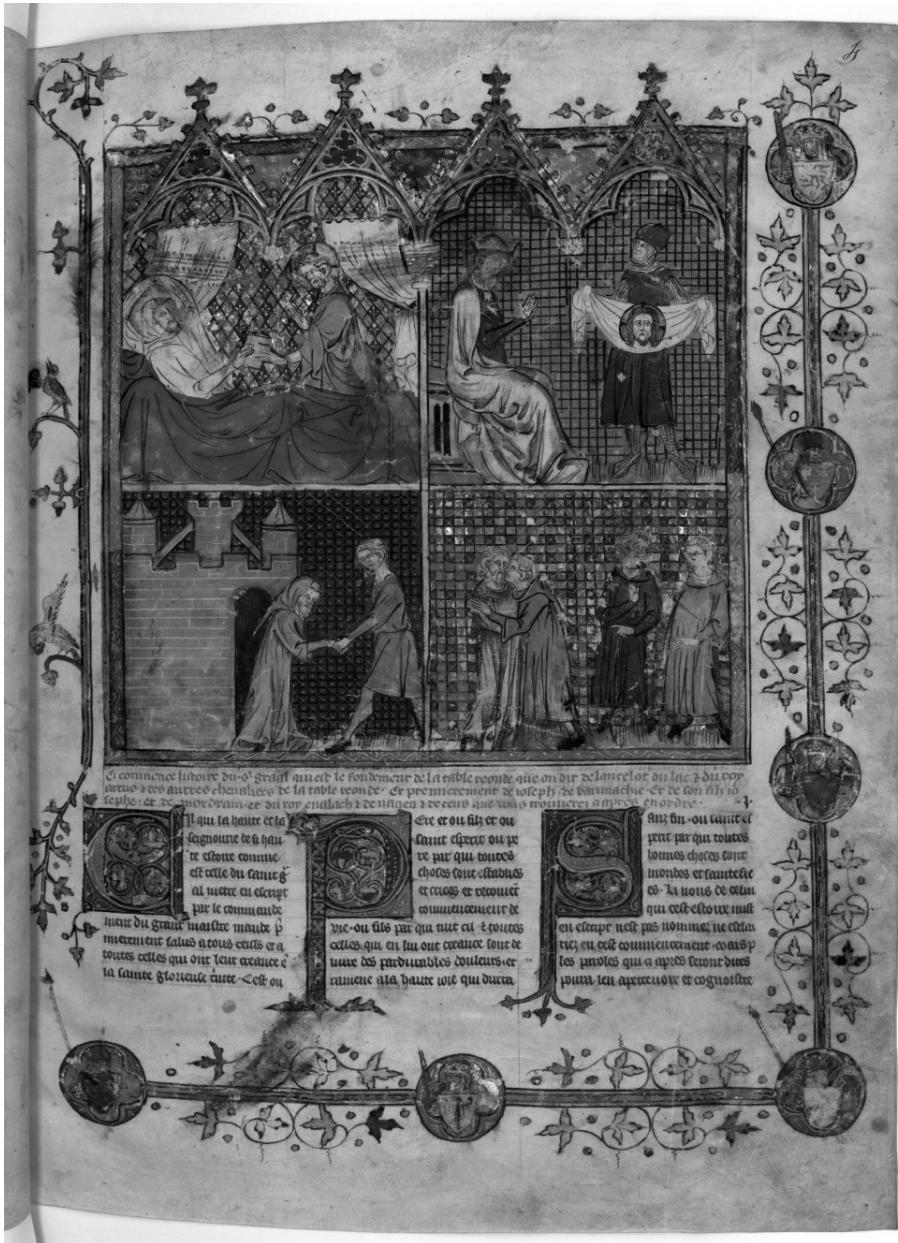


Figure 2: Sub-Fauvel Master, The opening page to the *Estoire del saint Graal*, scenes from the Prologue and 'Joseph in Judea' episode, from left to right: Christ's apparition to the hermit; Vespasian cured of leprosy by the veil of Veronica, held by the knight; Vespasian frees Joseph of Arimathea from prison; Joseph and Josephé embrace; ca. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, MS fr. 9123, f. 4r.



Figure 3: Sub-Fauvel Master, Vespasian cured of leprosy by the veil of Veronica, held by the knight, emperor Titus is present; ca. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, MS fr. 105, f. 8v.

points in the story the hermit asks others to pray for him or is asked to pray for them (or something along the same lines).<sup>17</sup>

MS fr. 9123 (f. 4r, Figure 2) pays much less attention to the prologue, only 1) Christ's apparition to the hermit is depicted in upper left corner.<sup>18</sup> The right image in the upper register shows 2) Vespasian being cured of leprosy by the veil of Veronica, held by the knight who brought it from Jerusalem.<sup>19</sup> A similar image is present also in fr. 105 (f. 8v, fig. 3), but with an important difference: Vespasian's father, emperor Titus, is depicted in it.<sup>20</sup>

---

convent) are depicted, the hermit is standing outside – apart from the last image, where he is inside the chapel and the possessed man is outside.

17 When he takes leave from the old religious man in the valley, the latter asks him to pray for him. The hermit asks him the same in return. After the hermit finishes the meal sent by the lady, he tells the messenger to thank his lady and promises God's reward for her. Before the hermit parts from the knight, they bid each other Godspeed. See Ponceau, 1997, § 21 (l. 5-8), §22 (19-21), § 24 (l. 1-3).

18 See n. 10 and n. 12.

19 Irène Fabry-Tehranchi (2011, 264) suggested that Titus, the emperor, is depicted and not his son Vespasian, presumably because of the crown on the sitting person's head. However, his hands, lifted in a pious gesture of prayer, are full of spots which might suggest leprosy, which is why I believe the person must be Vespasian.

20 On f. 8v in MS fr. 105, from left to right there is Titus with his crown on his head, then Vespasian

The scenes in the lower register of the opening page in fr. 9123 are rather ambiguous. In her study on the Fauvel Master, Alison Stones defines the episodes as “Eualach is released from prison” and “he greets his followers”.<sup>21</sup> On her web-page of *Lancelot-Graal Project* the description is vaguer: the left image is defined simply as “hooded hermit in grey shakes hand of man in short tunic outside building”, and the right one as “two men embrace, two more look on”.<sup>22</sup> Carol J. Chase (2005, 132) believes that the scenes in the lower register “may represent Lancelot's ancestor, Celidoine”, but admits that identification is difficult because the images are too generic.<sup>23</sup> Irène Fabry-Tehranchi (2011, 264) defines these images as connected to the earliest part of the “proper” story of the Grail (“Joseph d'Armathie délivré”, “Joseph d'Armathie et Josephé”); this seems plausible because it is a logical continuation of the second image, that is the one on the right side of the upper register. So, the episodes depicted in the lower register are, I suggest, 3) Vespasian frees Joseph from prison and 4) Joseph and Josephé embrace while the other two figures probably depict other people present, astonished by the fact that Joseph has not changed at all.<sup>24</sup>

Narrative links between images 2), 3) and 4) are clear enough, but the question remains as to why the image 1) was included, especially if we compare this choice to

---

(he is younger than Titus, with no beard, but dressed in a precious robe) and finally the knight, but here he does not wear the chainmail as in MS fr. 9123, only a tunic, and he holds the veil in his open arms in the same way as in MS fr. 9123. The relationship between Vespasian and the knight is more or less identical in both manuscripts: the only difference is that in MS fr. 105 Vespasian is standing, apparently walking towards the knight, while in MS fr. 9123 he is sitting (this could speak for his hierarchical superiority over the knight, see Garnier, 1982, 113); his hands, however, are lifted in the same pious gesture in both images. The knight's gesture is also repeated: he holds the veil in the way the baptismal (remember that Vespasian had himself baptised in the narrative, see the summary in the appendix) cloth was held when it was symbolically presented as a sign of a new life. Between Vespasian and the knight, there appears to exist the kind of relationship that is usually depicted as existing between one who is bringing something and the one who desires it and who accepts it – in these kinds of scenes, it is quite characteristic that the “donor” is placed at a somewhat higher level than the receiver (see Garnier, 1982, 237-241).

21 See Stones, 1998, 533, n. 15.

22 *The Lancelot-Graal Project*.

23 Chase's suggestion is based on the rubric under the miniature which places the *Estoire* in the *Lancelot-Graal* cycle by mentioning the round table, Lancelot, king Arthur and his knights. She also mentions the continuation of the rubric, which lists (some of) the main characters in the *Estoire*: Joseph and Josephé, “Mordrain – or King Evalac (who is listed as two separate characters), and Nascien” (2005, 132). I believe the latter part of the rubric has greater bearing on the opening miniature than does the former, which appears to deal with questions of government (Vespasian as a ruler working in the name of God, see n. 52) and the relationship between father(s) and son(s), particularly in terms of (political) power (see below). The rubric under the opening miniature in MS fr. 105 also mentions the round table, king Arthur and Lancelot, and there it had no obvious influence on the selection of images for the opening page. See Figs. 1 and 2.

24 The two men are depicted in conversation: the one closer to the father and the son turns his head towards the one behind him; his right hand is lifted with its palm opened in the direction of his partner in conversation, and he points with the index finger of his left hand to the pair in front of him in order to bring attention to Joseph and Josephé.



the distribution of images in the opening page of MS fr. 105.<sup>25</sup> There, the attention is clearly focused on the little book and its powers as demonstrated in the episodes of the prologue. In MS fr. 9123 the prologue, as mentioned, does not seem to matter as much (with the exception of its first episode, which was in any case depicted conventionally in the manuscript tradition).<sup>26</sup>

The link between the first image and the other three can also be explored on a more abstract level. In both images of the upper register, there is a dialogue between two people happening and, in both, one of these people holds something that is important to the other, an item which is, above all, supernatural: it comes from God. The book and the veil also have similar powers: they can both restore an ailing person's health.<sup>27</sup> As a result, the connection between the first image and the second is established, and the images in the lower register succeed them appropriately, since they are the episodes rooted in the healing of Vespasian. Nevertheless, there is something peculiar about the selection of images for the lower register. Image 4) depicts an episode that is an immediate successor to image 3), and yet, to the best of my knowledge, the depiction in MS fr. 9123 is unique among the surviving manuscripts of the *Estoire*. So what is its meaning in the context of the opening miniature? One possibility is rather plain: it represents a tidy method of closure for a chapter (a ruler-to-be, healed by the grace of God, restores a father to his son). But there is another possible explanation and this has to do with the differences in importance of each of the figures involved in the further development of the narrative.

Quite soon after the arrival of Christians to the location of their first “missionary activities”, Sarras, Josephé is installed by Christ as the first Christian bishop and thus becomes the leader of Christians in the place of his father.<sup>28</sup> Could their embrace imply the transition of “power” rather than a loving reunion of father and son? Perella (1969, 12) notes that “in the Christian tradition [...] the kiss apparently had an important ritualistic and sacramental function from the beginning”, and for Camille (1991, 158-159) “[t]he kiss [...] is a crucial integer in the symbolism of exchange and social power”. In the case of MS fr. 9123, the kiss between Joseph and Josephé could be a variant of the legal kiss, which “ratifies and legitimates a feudal agreement [...] and unites in

25 Chase (2012, 118-119) has shown that, if we are to establish how the story was read/intended to be presented, it is important to understand how conventional image(s) in a multi-compartmentalised miniature are linked to non-conventional one(s).

26 See n. 10 and n. 12.

27 In the story, the book's extraordinary powers are presented (or constructed) in several ways: it is small in size, but contains enormous amount of writing; it can revive a man and drive a devil from a man's body; it is associated with Christ's body/Blessed Sacrament; and it can be kept after it is “won” through a completed quest (see Pickens, 1994, 101). For the qualities attributed to the vessel in Robert de Boron's *Joseph d'Armathie* and the *Estoire del saint Graal*, see Chase, 2001, 292-293, 298.

28 See Chase, 2001, 294. For the text, see Ponceau, 1997, §§ 124-133.

perpetuity the two participants”, and in which the reciprocity of the relationship is of prime importance (Camille, 1991, 161).<sup>29</sup> If we are dealing with a legal kiss here, the absence of Joseph’s wife from the image would be accounted for as well – Camille notes that “women seemed to have been exempted from this rite [...]: lacking the kiss, they lacked power” (Camille, 1991, 161).<sup>30</sup>

The hypothesis that the kiss between Joseph and Josephé is actually a depiction of Josephé’s succession may be supported by the fact that Joseph is only depicted in two further miniatures in MS fr. 9123, which are placed at the very early stages of the narrative (ff. 11r and 16r); even in these, he is not depicted as a leader.<sup>31</sup> Joseph’s importance is also diminished by the absence of the ark from the pictorial programme of MS fr. 9123;<sup>32</sup> by contrast, the ark is depicted in MS fr. 105 (f. 19r).<sup>33</sup> Furthermore,

29 On a kiss as an expression of “communion and union between two human creatures”, see Perella, 1969, 5.

30 However, elements from other types of kisses Camille analyses could be recognised in our image: Josephé’s face overlapping that of Joseph and the gesture of his hand could suggest the former’s dominance (see Camille, 1991, 160, 163), or the kiss between them could be a form of the kiss of peace, which “represents the values of the social body as unity” (Camille, 1991, 169) – since in the subsequent story a great deal is narrated about establishing the early Church, and Joseph’s and particularly Josephé’s involvement in it (as its first bishop) is huge, the symbolism of the kiss of peace would not be left without a reference in the story. On the kiss of peace, also for its scriptural and theological background, see Perella, 1969, 12-18. Lastly, elements of the treacherous kiss can also be recognised, which is not surprising, since the treacherous kiss combines traits of the aforementioned types: “[t]he two figures have the elegant, attenuated gestures of feudal and courtly lovers. [...] The one who is kissed stands passive, like the female *sponsa*, but taller than the upward-looking, adoring traitor, whose arm often curls around the shoulder of his beloved” (Camille, 1991, 165; see also Perella, 1969, 27-29). The bottom line here must be that it is impossible to determine unequivocally which of these elements were consciously included in the image by the illuminator, if any at all, and it is equally impossible to know which would have been recognized by the reader/viewer; it is important, however, to bear them in mind, for “[d]uring the Middle Ages the kiss was paradigmatic of the rich potentiality of the sign since it always led directly to something else.” (Camille, 1991, 151; see also pp. 154 on the ambivalence of visual signs, and 162 on how images can be constructed “out of fragmented connotational authority of other [i.e. ideologically different] systems”).

31 On f. 11r there is a scene of baptism; on f. 16r Joseph is being addressed by an angel. In contrast, on MS fr. 105, f. 11r, Christ appears to Joseph who is clearly the leader of a group of Christians following him; on f. 17r he is again the “frontman” in a group of three. The fact that in MS fr. 9123 Joseph sees an angel, while in MS fr. 105 Christ himself appears to him, may have particular meaning: only a few folia later, on f. 17v, Josephé’s vision is depicted, and he is conversing with Christ, not “merely” acting as a messenger. Chase (2005, 131) notes that the narrative of *Estoire* repeats the scene of Christ’s apparition (first to the hermit, then to Joseph), thus establishing a link between the two of them, as well as with Christ, and so a trio of holy figures is created – this seems to be manipulated in the pictorial narrative of MS fr. 9123, so that Josephé is one of the three, not his father. The omission of Christ’s apparition to Joseph is all the more peculiar because Christ appeared to him several times (see the summary in the appendix).

32 The ark was made for the bowl to be kept/hidden in it at God’s command, on the way from Judea: “The ark [...] serves to hide the bowl from the view of all save the leaders of the Christians.” (Chase, 2001, 294). The motif itself was an invention of the *Estoire* author, one of the parallels between Joseph and Moses, a reference to the Old Testament, which is not known in earlier *Joseph d’Arimathie* by Robert de Boron. In the development of the narrative, when Josephé becomes the leader, it disappears from *Estoire* as well and is replaced by a table for the vessel, which is also a reference to the New Testament. On this see Chase, 2001, 298.

33 A short overview of the iconography of the ark is in Stones, 1996, 310-311.

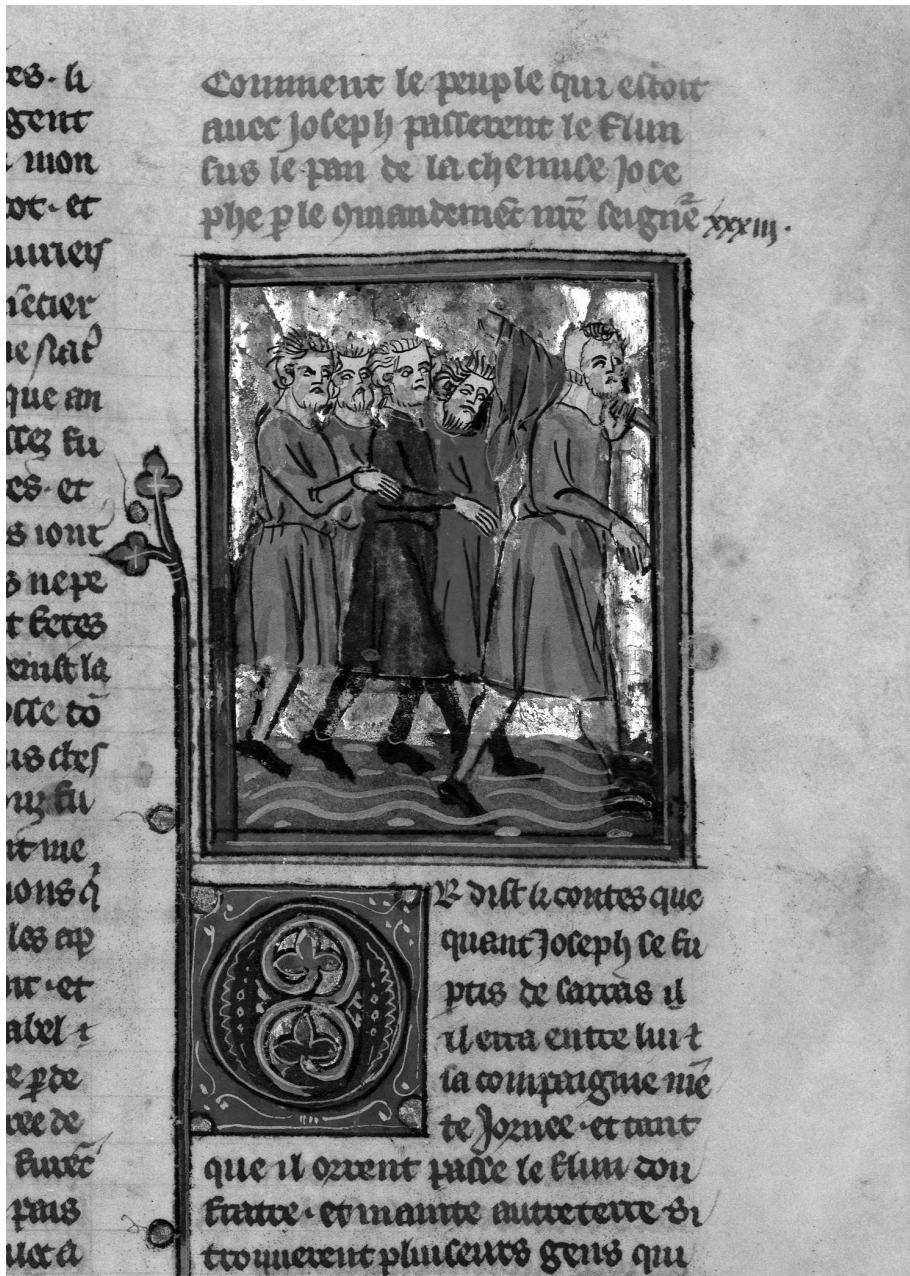


Figure 4: Master of Thomas de Maubeuge, Christians walking on the sea;  
ca. 1320-1330,  
Bibliothèque Nationale de France, MS fr. 9123, f. 79r.

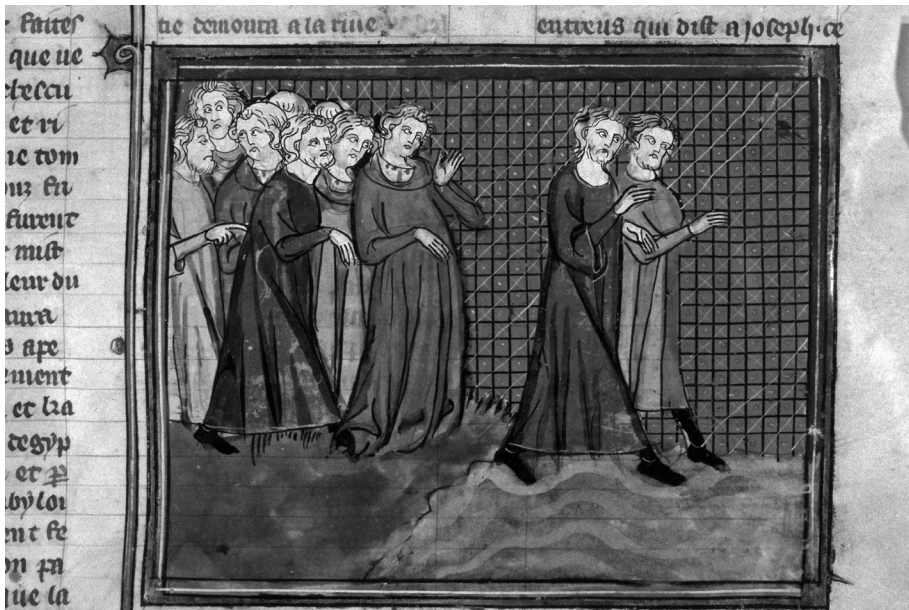


Figure 5: Sub-Fauvel Master, Christians walking on the sea, being led by Joseph and Josephé; ca. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, MS fr. 105, f. 94r.

in none of the subsequent miniatures in MS fr. 9123 does Joseph appear again, not even when he is mentioned in the accompanying rubric.<sup>34</sup> For example, the depictions of the episode of the crossing of the sea, which brings the Christians to England, are essentially different in the two manuscripts under scrutiny here: in MS fr. 9123 (f. 79r, Figure 4) a group of people walking on water is depicted and no one can be identified as a specific person; in MS fr. 105 (f. 94r, Figure 5), however, two people are leading the way, only they already walk on water, while the rest remain standing on firm ground. Furthermore, the rubrics for both images differ: in MS fr. 105, the rubric mentions Joseph and Josephé together, as two people in charge, and in MS fr. 9123 it does not.<sup>35</sup> Additionally, the absence of Titus in the image of Vespasian's healing (by contrast with the same scene in MS fr. 105 (see above)) fits well with the “anti-paternal” sentiment of MS fr. 9123.

Pictorial programmes of MSS fr. 105 and fr. 9123 also differ with regard to another important element. In spite of establishing a pictorial and, through it, a semantic

34 On the importance of rubrics for understanding what a medieval user found important, see Chase, 2012, 114-117.

35 The rubric for MS fr. 105 reads: “comment Josephe et Joseph son pere viendrent a la mer et grant people avec eux”, and for fr. 9123: “comment le people qui estoit avec Joseph passerent le flum sur le pan de la chemise Josephe par le commendement de nostre seigneur”.

parallel between the book and the veil of Veronica in the opening miniature of MS fr. 9123, the little book itself seems not to have mattered a great deal in the planning of its pictorial programme: there are only two images in which a book is present<sup>36</sup> in this manuscript, while in MS fr. 105 a book appears four times in all: twice on the opening folio (images 1) and 6)), then again on f. 2v when the angel brings it to the hermit, and then for the fourth time near the end of the narrative, on f. 121v (Figure 6), where Josephé holds a book in his hand while drawing a red cross with his blood on the shield of king Mordrain.<sup>37</sup> If the first three instances are unproblematic and in accordance with what the narrative says, the presence of a book on f. 121v is not unequivocal at all. It cannot be explained by referring to the narrative, since there is no such reference in the text. A parallel in MS fr. 9213 exists, though, if we consider this image in relation to the next one, that on f. 122r (Figure 7), where the transfer of the Grail from Alain to king Alphasem is depicted.<sup>38</sup> It is noteworthy to remember that these two images appear on the same opening and were thus seen as a pair by a medieval user<sup>39</sup> of the manuscript. If we consider the elements depicted in a formal, rather than iconographical, way, both images show a man in communication with a king: in the first (f. 121v), the man explaining something to the king holds a book in his right hand; in the second (f. 122r), the king kneels before the man who holds a bowl in his hands, offering it to the king. The comparable image in MS fr. 9123 is the one on f. 1r (fig. 8). It shows a hermit/a monk sitting in a chair behind a writing desk, holding a book in his left hand and a bowl in his right hand, extending both hands towards a king that kneels in front of him and raises his hands to accept the objects.<sup>40</sup> In short, in the two images in MS fr. 105 that a medieval user could view almost as two subsequent images in a multi-compartmentalised miniature, both the book and the bowl are presented as objects that somehow influence the relationship between the clergyman/the scholar<sup>41</sup> and the king – and the same holds true for the image in MS fr. 9123. Another parallel may be suggested. As shown above, in the opening miniature in MS fr. 9123 the book received by the hermit is linked to the veil of Veronica, by the power of which Vespasian is healed of leprosy. The vessel that

36 In the opening miniature and in the miniature placed above the list of rubrics on f. 1r, to which I turn below.

37 See Ponceau, 1997, §§ 874-875.

38 The episodes concerning King Alphasem (for the text, see Ponceau, 1997, §§ 880-887) are not commonly illustrated in the manuscript tradition, for an overview see Stones 1996, 320-321, Stones, 1999, 80-84.

39 Either a reader or perhaps even an illuminator making a copy.

40 The gestures themselves do not allow for a clear interpretation, as Chase has observed (2005, 131, f. 14). She also notes that the interpretation of this image is highly difficult, and lists a few suggestions (2005, 131-132).

41 Josephé, “the man” in the images in MS fr. 105, is designated as such by his cap; the hermit in MS fr. 9123 is designated as such by being positioned behind a writing desk.

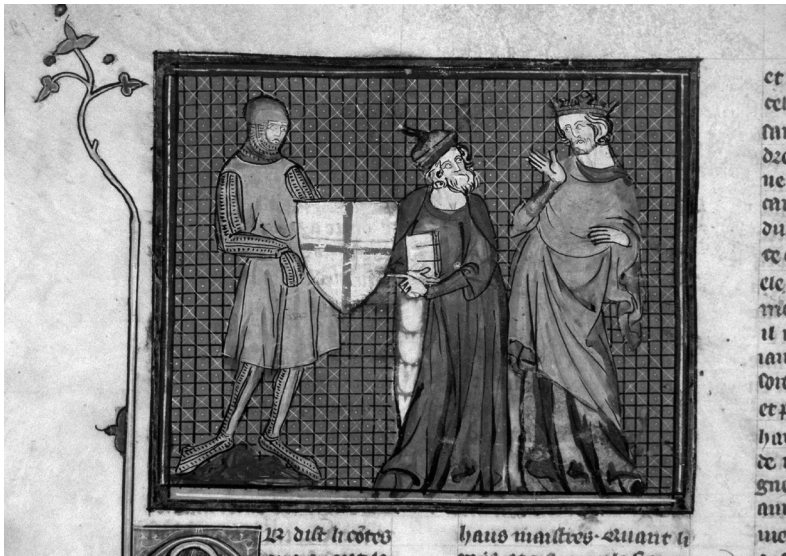


Figure 6: Sub-Fauvel Master, Josephé draws a red cross with his blood on Mordrain's shield; ca. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, MS fr. 105, f. 121v.



Figure 7: Sub-Fauvel Master, Alain gives the Grail to king Alphasem; ca. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, MS fr. 105, f. 122r.

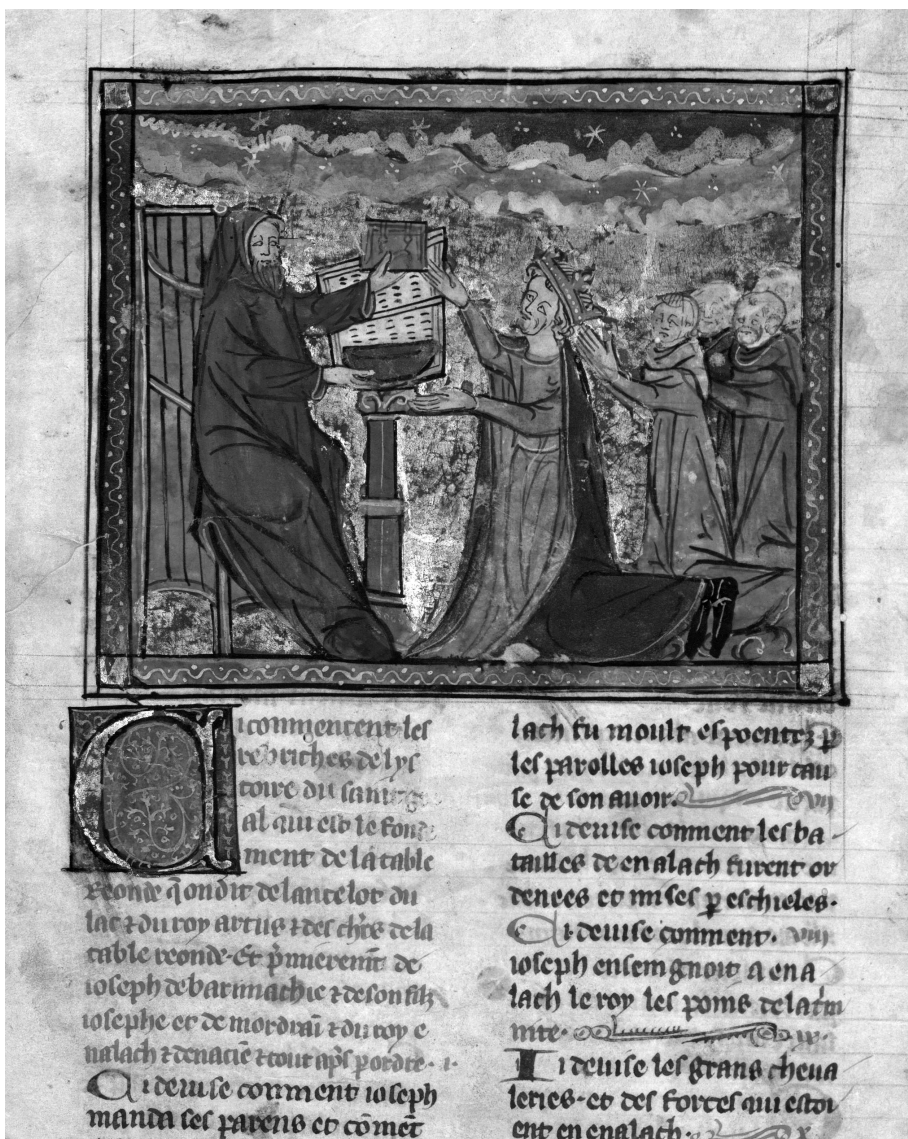


Figure 8: Master of Thomas de Maubeuge, A hermit/a monk with a book and a bowl in his hands, a king and his escort kneeling in front of him; ca. 1320-1330, Bibliothèque Nationale de France, MS fr. 9123, f. 1r.

king Alphasem receives in MS fr. 105, kneeling before Josephé in the same way as the king is kneeling before the hermit/the monk on f. 1r in MS fr. 9123, is the object that healed *him* of leprosy.<sup>42</sup> It is unfortunately not possible to provide firmer evidence that the image in MS fr. 9123 is in any way related to the two in MS fr. 105 – at least not of any other sort than in the ways suggested here: the similarity of composition (a king kneels before a religious man or at least some sort of a scholar) and the presence of both a book and a bowl as objects somehow related to the relationship between the two persons.

## Conclusion

Notwithstanding textual similarity,<sup>43</sup> the analysis of pictorial narration in two early 14<sup>th</sup>-century manuscripts of the *Estoire del saint Graal* proves that the reading of the narrative could have been conducted with very different results. The miniatures show us the metamorphosis that occurred in the understanding of the narrative, for they enable us to establish which episodes were considered important and, in this respect, formative for the creation of meaning. In other words, the analysis of multi-compartmentalised opening miniatures has revealed the differences in the contemporary understanding of the meaning of the text. Crucial to these discoveries were the selection of the episodes for depiction, the formal and semantic relations between images in the same multi-compartmentalised opening miniature, and the formal and semantic relations between the images on the opening page and the images in other parts of the manuscript.

## Appendix

### A summary of the Prologue<sup>44</sup> to the *Estoire del saint Graal* and the "Joseph in Judea"<sup>45</sup> episode

The narrator firstly informs the reader that he is writing down the story of the Grail at the command of the Great Master, Jesus Christ. Then he greets all those who believe in the Holy Trinity.<sup>46</sup>

---

42 Carol Chase (2001, 300) interprets the image in f. 122r in fr. 105 as the healing of Alphasan.

43 See Stones, Kennedy, 2009, 153.

44 For the text, see Ponceau, 1997, §§ 1-30.

45 See Ponceau, 1997, §§ 31-57.

46 "This vernacular romance is thus presented as a sacred text set squarely in the Christian tradition." (Chase, 2005, 126).



The proper story of the prologue begins 717 years after the Passion of Christ when the narrator, a hermit, is lying in a small hut in a remote place somewhere in Britain; it is the night between Maundy Thursday and Good Friday. While dozing, a voice calls to him and the hermit wakes up. In front of himself he sees a man standing, who tells him that he has come to bring him the knowledge about the Trinity. He adds that all who would hear these things told through the hermit would understand them. When saying these words, the visitor, identified as Christ, puts a small book in the hermit's hand and explained its content to him.

Small episodes follow which are not pictorially narrated in the manuscripts I deal with in this paper, therefore I will not summarise them in detail. In short, these are the hermit's reading of the book and his contemplation of its content; the text also names the title of what follows: the book that of the Holy Grail.<sup>47</sup> Then there are some unusual atmospheric phenomena and two further visions, and the hermit is reminded by a voice from heaven not to forget to fulfil his duties: praying and celebrating the liturgy of the Holy Week. As mentioned, none of this finds pictorial expression in MSS fr. 105 and fr. 9123.

After the Easter service the hermit is in great hurry to start reading again, but the book has disappeared.<sup>48</sup> Quickly he is told by a voice from heaven that he will see it again, but only after he leaves his recluse and embarks on a quest, at the beginning of which he will encounter a marvellous animal which he should follow; at the end of his journey, he will understand why he was being sent there by Christ.

The next day the hermit departs.<sup>49</sup> When he meets the animal, he cannot establish what kind of animal it is, for it has parts of a sheep, a dog, a fox and of a lion. The two arrive at the bottom of a valley, where the hermit finds a lodge, inhabited by an old hermit. The following morning the old hermit asks the travelling hermit to say Mass, after which he accompanies him to the gate, where the hybrid animal appears once again. Next the animal and the hermit stop under a pine tree with a spring underneath. A young man rides towards the hermit. He dismounts, kneels before the hermit and extends to him the greetings of his lady, and then he offers to the hermit some food and drink sent by her. When the travellers continue their journey, they come to a crossroads where they meet a knight and two other men. The knight invites the hermit to his home. In the morning the hermit resumes his journey and,

---

47 See Ponceau, 1997, § 9, l. 1-2.

48 He stored it in a "casket [that] also holds the *corpus domini*; the book is thus associated with Christ's body." (Chase, 2005, 126). According to Alexandre Leupin (1982, 28), the book's disappearance is a metaphor for Christ's disappearance from the tomb.

49 The episodes that follow on from here are depicted in great detail in MS fr. 105; I therefore summarise them somewhat more extensively.

again, he finds the animal waiting only as he takes his leave from the knight. Next, the hermit and the animal reach a nuns' convent. After the hermit has celebrated Mass and had breakfast, the travellers re-enter the forest and in the evening the hermit (the animal has disappeared by now) comes to a little chapel, whence he heard a horrible cry. At the threshold of the chapel a man lies in faint, with his eyes turned in his head, for he had been possessed by the devil. The hermit runs to him and makes the sign of the cross over his face, ordering the devil to leave the man in Christ's name. The devil replies that he had not seen the opening through which he could leave. The hermit enters the chapel where on the altar he finds the little book. He steps outside again and the devil cries loudly, saying to the hermit not to come closer, for the little book is the only thing that can force him to leave the man's body. He cannot, however, depart from his body through the man's mouth, for the hermit has closed that door by the sign of the cross he had made. After a short exchange of words, the hermit tells the devil that he will need to leave through the man's bottom. He approaches the senseless man and puts the book before his mouth, and the devil is thus forced to leave through the man's backside. The hermit stays with the man until he is completely cured. When he returns home, in his sleep the Great Master, Christ, visits him again, and orders him to start copying the book on the following Monday and finish the work before Ascension, for then the book would disappear forever.<sup>50</sup> Thus ends the prologue.

The story of the Holy Grail proper starts on the day of Christ's Crucifixion. The narrative says that at that point there were very few who believed in Jesus. Among them, a special place is given to a noble knight, Joseph of Arimathea, who is described as a highly virtuous man who lives in Jerusalem with his wife and his son Josephé, who is named as the one who brought his father's lineage to Britain in a miraculous way, using nothing but his under-tunic.

When Christ was crucified, Joseph decided to obtain some of the things Christ used while alive. That is why he went to the Cenacle and got the dish from which Christ had eaten before he established the Eucharist. After Jesus's death, Joseph went to Pontius Pilate and asked for Jesus's body in return for his past seven years of service. Joseph then went to the Calvary, took Christ's body from the cross, laid him in a sepulchre, went home to get the bowl he took from the Cenacle, returned to the sepulchre and collected the Saviour's blood in the bowl. He wrapped Christ's body in precious cloth, laid it in the sepulchre and placed a heavy rock at its entrance. When the Jews learned of the dignity of the treatment Joseph gave to Christ's body, they decided to seize him in the night and take him to a place where he could never be found.

---

50 This is another parallel between the book and Christ's body, see n. 45.

Joseph was taken out of Jerusalem to a fortress belonging to the (Jewish) bishop Caiaphas, inside which there was a secret prison. When Christ's body disappeared – when he rose from the dead –, the Jews became even angrier at Joseph, and Caiaphas ordered that from then on he should be given nothing to eat, so he would soon die of hunger. However, the risen Christ visited Joseph in prison and brought him the bowl with his blood, and with it Joseph received comfort, life and company of the Lord. Joseph was, according to the narrative, the first person to whom Christ appeared after his resurrection.

Joseph stayed in prison for forty-two years and was liberated from it in the third year of emperor Titus's reign. Two years earlier, the emperor's son, Vespasian, fell ill with leprosy, and the emperor declared that whoever could provide a cure for his son would be richly rewarded. A knight who arrived from Capernaum in Galilee told the prince that he himself had had leprosy in his childhood, and that he had been cured by a prophet whom the Jews wrongly killed. He explained that he was cured merely by being touched by Jesus; he added that he believed the emperor's son would be cured if he would be given something Christ had touched while alive. Vespasian promised that if he were cured, he would have vengeance for the death of the Prophet.

Thus emperor Titus sent the knight to Judea where it was announced that anyone in possession of anything Jesus had touched while alive should bring that object forward. An old woman named Veronica came forth. She brought the cloth with which she had wiped Christ's face on his way to the Calvary, on which the Saviour's face had remained as if it had been painted. The knight took this cloth to Rome and brought it to Vespasian who was immediately cured, and then they went to Judea together, for Vespasian was determined to avenge Jesus's death.

In Judea, Vespasian ordered the people responsible for murdering Christ to be arrested and burned. This was learned by Joseph's wife and she came to the prince, asking him for justice for her disappeared husband. The prince learned from Caiaphas, who was convinced that Joseph must have been dead for a long time, where he had been imprisoned. When they came to the secret prison, Vespasian liberated Joseph, who thought only three days had passed since he had been brought to prison. When he was pulled up from the prison (just after being visited by Christ another time) and the others saw him, it seemed to them he had not aged. On the other hand, Joseph did not recognise Caiaphas, who was now an old man, nor his own son, who came to kiss him; neither did he know his wife at first. When they all returned to Jerusalem, Vespasian had imprisoned and burnt all those who Joseph had named as being involved in Christ's murder, except Caiaphas, to whom he had made a promise of not killing him in such a manner and who was instead put in a boat which would

be taken to the open sea where it would be left to drift; thus it would be left to God whether Caiaphas lived or died.<sup>51</sup>

After all that being accomplished, Vespasian needed to return to Rome. The night before his departure, Joseph had another vision in his sleep. Christ told him that he would go to other lands to preach in his name, and instructed him to have himself baptised the next day. The next day Joseph was baptised by Saint Philip. Vespasian asked him the meaning of this and, after it being explained to him, he wanted to be baptised as well, although secretly. His household followed their master and their conversion was not known until the time that Vespasian and Titus came to lay Jerusalem waste. Titus was very angry when hearing about his son's conversion, but the narrative of the *Estoire* does not expand upon it.

## Literature

- Camille, M., Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral, *Yale French Studies, Special Issue: Style and Values in Medieval Art and Literature*, New Haven 1991, pp. 151-170.
- Chase, C. J., The Vision of the Grail in the *Estoire del saint Graal*, in: *Philologies old and new. Essays in honour of Peter Florian Dembowski*, (eds. Grimbart, J. T., Chase, C. J.), Princeton 2001, pp. 291-306.
- Chase, C. J., Christ, the Hermit and the Book: Text and Figuration in the Prologue to the *Estoire del Saint Graal*, in: “*De sens rassis*”. *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, (eds. Busby, K., Guidot, B., Whalen, L.), Amsterdam, Atlanta 2005, pp. 125-147.
- Chase, C. J., Beginnings and Endings: The Frontiers of the Text in the Prose *Joseph d'Armathie*, in: “*Moult a sans et valour*”. *Studies in Medieval French Literature in Honor of William W. Kibler*, (eds. Wright, M. L., Lacy, N. J., Pickens, R. T.), Amsterdam, New York 2012, pp. 111-124.
- Fabry-Tehranchi, I., *Texte et images des manuscrits du Merlin et de la Suite Vulgate : mise en cycle et poétique de la continuation ou suite et fin d'un roman de Merlin?*, Thèse en vue de l'obtention du grade de Docteur de l'Université Paris III en littérature et civilisation françaises, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III (typewritten) 2011.
- Garnier, F., *La langage de l'image au Moyen-Âge I – Signification et symbolique*, Paris 1982.

---

51 Vespasian's actions are described in the narrative as the physical vengeance of Christ against his enemies, and vengeance by Christ through Vespasian.

- Leupin, A., *Le Graal et la littérature*, Laussane 1982.
- Middleton, R., The Manuscripts, *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, (eds. Burgess, G. S., Pratt, K.), Cardiff 2006, pp. 8-92.
- Perella, N. J., *The Kiss Sacred and Profane. An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes*, Berkeley, Los Angeles 1969.
- Pickens, R. T., Autobiography and History in the Vulgate *Estoire* and in the *Prose Merlin*, in: *The Lancelot-Grail Cycle. Text and Transformations*, (ed. Kibler, W. W.), Austin 1994, pp. 98-116.
- Ponceau, J.-P. (ed.), *L'Estoire del saint Graal*, Paris 1997.
- Rouse, M., Rouse, R., *Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, Turnhout 2000.
- Stones, A., *The Illustrations of French Prose Lancelot in Belgium, Flanders and Paris, 1250-1340*, Ph. D. Dissertation, University of London (typewritten) 1970-1971.
- Stones, A., The Illustration of BN, fr. 95 and Yale 229: Prolegomena to a Comparative Analysis, in: *Word and Image in Arthurian Literature*, (ed. Busby, K.), New York, London 1996, pp. 203-260.
- Stones, A., The Artistic Context of le Roman de Fauvel, in: *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque nationale de France, MS français 146*, (eds. Bent, M., Wathey, A.), Oxford 1998, pp. 529-567.
- Stones, A., The Grail in Rylands French 1 and its Sister Manuscripts, *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 81 (3), 1999, pp. 55-95.
- Stones, A., Kennedy, E., Signs and Symbols in the *Estoire del saint Graal* and the *Queste del saint Graal*, in: *Signs and Symbols (Harlaxton Medieval Studies XVIII)*, (eds. Cherry, J., Payne, A.), Donnington 2009, pp. 150-67.
- Stones, A., *Gothic Manuscripts: c. 1260-1320. Part 1. A Survey of Manuscripts Illuminated in France*, a – Volume 1, b – Volume 2, Turnhout 2013.
- Stones, A., *The Lancelot-Graal Project*. University of Pittsburgh, <http://www.lancelot-project.pitt.edu/lancelot-project.html>.
- Vitzhtum, G., *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des heiligen Ludwig bis zu Philipp von Valois*, Leipzig 1907.

Miha Zor

**Metamorfoza literarne naracije  
v likovnih podobah: primer naslovnih miniatur  
k Zgodbi o svetem Graalu  
v rokopisih BnF, fr. 105 in fr. 9123**

**Ključne besede:** *Estoire del saint Graal*, naslovna miniatura, francosko gotsko rokopisno slikarstvo, BnF, fr. 105, fr. 9123

Članek se ukvarja s slikovno preobrazbo literarnega besedila, kot je razvidna iz miniatur na naslovnici dveh rokopisov romance *Estoire del saint Graal*, nastalih v zgodnjem 14. stoletju. Najprej so epizode, ki so upodobljene na naslovni miniaturi, sestavljeni iz več razdelkov, analizirane ikonografsko in formalno. Nato članek predstavi načine, na katere je iz številnih podob, ki so združene v miniaturo na naslovnici, ustvarjena zaokrožena pripoved. Nazadnje pojasni še, kako se podobe na naslovni miniaturi in naslovnica kot celota povezujejo z drugimi miniaturami v rokopisu in kako se interpretativna zaznamovanost, ki jo slikovni pripovedi podeli naslovnica, potrjuje v izbiri epizod za upodobitev v nadaljevanju in v njihovi slikovni interpretaciji literarnega besedila.

Miha Zor

## **Narrative Metamorphosis Through Images: The Case of Opening Miniatures in the *Estoire del Saint Graal* in BnF, fr. 105 and fr. 9123**

**Keywords:** *Estoire del saint Graal*, opening miniature, French Gothic manuscript painting, BnF, fr. 105, fr. 9123

The article deals with pictorial metamorphosis in the opening pages of two early 14<sup>th</sup>-century manuscripts of the *Estoire del saint Graal*. Firstly, the episodes depicted are analysed iconographically and formally. Secondly, it explores how pictorial narrative is established in the multi-compartmentalised miniature, that is how the images are linked internally in order to convey a narrative that has its beginning and its ending. Thirdly, it is shown how the images in the opening miniature communicate with other miniatures in the manuscript and how the course of interpretation, signaled by the opening miniature, is succeeded and confirmed by the selection of episodes which are subsequently depicted, as well as by the way in which the episodes depicted are pictorially interpreted.

Gašper Cerkovnik

## Recepcija Poslednje sodbe münchenkega slikarja Christopha Schwarza in odmevi Michelangelove Poslednje sodbe na Slovenskem od začetka protireformacije do konca 17. stoletja

**Ključne besede:** Notranja Avstrija, protireformacija, Poslednja sodba, slikarstvo, Michelangelo Buonarroti, Sikstinska kapela, Christoph Schwarz, Jan Sadeler I., Sevnica, Lutrovska klet, Grad nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, Ormož, Puščava na Pohorju

DOI: 10.4312/ars.9.2.40-59

Večina današnjega slovenskega ozemlja je bila v letih 1564–1619 združena v enotno politično tvorbo Notranje Avstrije s prestolnico v Gradcu. Proces protireformacije, ki je na koncu privedel do zatrtja močne in zelo vplivne protestantske struje, je tesno povezan s vladajočo habsburško dinastijo ter s posebnimi zgodovinskimi okoliščinami tega dela Evrope. Okvirno lahko začetke protireformacije v Notranji Avstriji postavimo v drugo polovico 16. stoletja, proces pa je bil zaključen približno do sredine 17. stoletja. Kljub zvestobi Habsburžanov Rimskokatoliški cerkvi in prizadevanjem, da bi v svojih deželah izkoreninili protestantizem, je bil ta ob koncu 16. stoletja ukoreninjen veliko pregloboko, da bi se to lahko zgodilo brez kompromisov. Nadvojvoda Karel II., ki mu je leta 1564 ob smrti očeta, cesarja Ferdinanda I., pripadla Notranja Avstrija, je bil kljub svoji gorečnosti zaradi odvisnosti od prevladujoče protestantskega plemstva, ki je nosilo večino bremena obrambe pred Turki, praktično nemočen. S pomočjo njegove žene Marije Ane, princeze iz bavarske vojvodske družine Wittelsbach, ki je po Karlovi smrti leta 1590 vzdrževala in krepila politično in cerkveno moč Gradca, je prve uspehe doživel šele njegov sin, nadvojvoda Ferdinand III. Ferdinand je oblast prevzel pet let po očetovi smrti, leta 1595, in takoj začel z aktivno protireformacijsko politiko, ki je po njegovem kronanju za cesarja Ferdinanda II. leta 1619 dokončno privedla do izгона protestantov leta 1628. Aktivna protireformacijska politika Habsburžanov je vključevala predvsem tesno sodelovanje z lokalnimi škofi, tesne vezi z drugimi katoliškimi vladarji ter naselitev jezuitov (leta 1572 se iz Münchna najprej naselijo v Gradcu).<sup>1</sup> V tej študiji predstavljen primer uporabe grafične reprodukcije Jana Sadelerja I. po sliki Poslednje

1 Za zgodovinske preglede glej predvsem: *Graz als Residenz*, 1964; *Innerösterreich*, 1968; *Katholische Reform*, 1994; *Die Jesuiten*, 2006.





sodbe münchenškega slikarja Christopha Schwarza kaže, da je pri tem vlogo igrala tudi likovna umetnost.<sup>2</sup> Pomembno vlogo je odigral tesen stik med Habsburžani in Wittelsbachi, posebno med nadvojvodinjo Marijo Ano in njeno družino v Münchnu,<sup>3</sup> ki je bil v tem obdobju eno glavnih središč katoliške umetnosti zunaj Italije. Primeri kopij in refleksov po Schwarzevi kompoziciji, ohranjeni v Sloveniji, so zanimivi zaradi razmeroma velikega števila (iz 17. stoletja so bili do sedaj odkriti štiri primeri), okoliščin njihovega nastanka, odnosa do grafične predloge ter protireformacijske ikonografije Poslednje sodbe, na katero je močno vplival Michelangelo z veličastno poslikavo oltarne stene Sikstinske kapele. 16. stoletje je v Notranji Avstriji namreč skoraj pripeljalo do poraza katolicizma, posebno motiv Poslednje sodbe pa kaže, kako se je v drugačnih družbenih razmerah preoblikovala ne samo Katoliška cerkev, temveč tudi njena umetnost. Sposobnost in volja po prenovi, ki je privedla do metamorfoze posameznih likovnih motivov, je v 17. stoletju privedla do zmagoslavnega preporoda katolicizma in katoliške umetnosti, posebno v obdobju baroka.

Michelangelo je na svoji verziji Poslednje sodbe, če že ne vzpostavil, pa vsaj pomembno predelal – in tako zaradi pomena naročila in lastne slave populariziral protireformacijsko ikonografijo – posebno vlogo Marije kot posrednice in priprošnjice.<sup>4</sup> Za tu obravnavane primere sta pomembna predvsem Marijin položaj ob Kristusu Sodniku, ki jasno kaže na njeno prvenstveno vlogo med priprošnjiki, ter uporaba rožnega venca kot orodja odrešitve iz peklenškega ognja, kar je Michelangelo upodobil dobesedno z angelom, ki s pomočjo rožnega venca vleče odrešene v nebo.<sup>5</sup> Michelangelova upodobitev je že pred dokončanjem leta 1541 vzbujala izjemno zanimanje in je bila skoraj takoj prevedena v grafični medij (Barnes, 2010, 99). Da je položaj Marije bližje Kristusu, kot opozorilo na njeno posredniško vlogo, postal pomemben pri upodobitvah Poslednje sodbe med vplivnimi katoliškimi naročniki, že v času nastajanja sikstinske freske dokazuje krilni oltar slikarja Jana Sandersa van Hemessna v Antwerpnu. Hemessen je triptih s premičnimi krili, ki odprt prikazuje Poslednjo sodbo, obdano z družino naročnika, zaprt pa t. i. dvojno posredništvo (kakršno v našem patrimoniju dobro poznamo zaradi fresk na Sv. Primožu nad Kamnikom), za antwerpenskega župana Adriena Rockoxa najverjetneje naslikal kmalu po sredini 30. let (Wallen, 1983, 79–88). Pri Hemessnu zaradi časovnih okvirov sicer ne moremo govoriti o neposrednem vplivu Michelangelove Poslednje sodbe,

2 O vlogi Poslednje sodbe v protireformaciji na slovenskem Štajerskem je v nekoliko drugačnem kontekstu pisala že Simona Menoni (2006).

3 Za življenje nadvojvodinje Marije Ane in njen odnos do Münchna glej predvsem: Keller, 2012.

4 Za podrobno analizo protireformacijskega ikonografskega programa sikstinske Poslednje sodbe glej Quednau, 2008. Za odnos katoličanov in protestantov do vloge Marije v 16. stoletju glej Heal, 2009.

5 Motiv rožnega venca kot sredstva odrešitve sega že v srednji vek, na primer v obliki Madon ali t. i. Angelskih pozdravov, uokvirjenih z venci iz rož. Za osnovno ikonografijo glej Gerstel, 1993, 563.

skoraj zagotovo pa je bil dobro podučen o novih, posebno marijanskih katoliških vsebinskih poudarkih v Rimu.<sup>6</sup> Na protestantske napade na Marijino posredniško vlogo je sicer reagiral že papež Klement VII. (papež v letih 1523–1534) in utrdil njeno vlogo prve posrednice (Hirst, 1989, 51). Kot sem omenil, so že v prvih letih po dokončanju sikstinske freske številni založniki začeli izdajati bolj ali manj razkošne grafične posnetke, ki so se kmalu razširili po celotni Evropi (Barnes, 2010, 99–112), številni umetniki pa so Michelangelovo mojstrovino verjetno lahko občudovali tudi v živo. Med njimi bi lahko bil münchenski slikar Hans Mielich, Schwarzev predhodnik na mestu münchenskega dvornega slikarja, ki je bil v Rimu med letoma 1541 in 1543. Mielich je leta 1554 na epitafu, ki je nekdaj visel v danes porušeni münchenski frančiškanski cerkvi, za Leonarda von Ecka in njegovo ženo Felicitas von Freiberg naslikal nekoliko predelano Michelangelovo kompozicijo (Wagner, 2013). Odločitev za Michelangelovo kompozicijo verjetno ni bila samo Mielichova, saj je bil Eck kancler vojvode Vilijema IV. in eden ključnih posameznikov, ki so si prizadevali za ohranitev katolicizma na Bavarskem (Wagner, 2013, 227).

Poleg številnih grafičnih reprodukcij Michelangelove Poslednje sodbe so umetniki v zgodnjem novem veku imeli na voljo tudi številne predelave in izvirne kompozicije tega motiva drugih umetnikov, ki so se prav tako širile prek grafik. Christoph Schwarz je tako v zadnji tretjini 16. stoletja pri oblikovanju svoje kompozicije imel na voljo številne zglede. Izvirna slika žal ni ohranjena in jo danes lahko ocenjujemo po reprodukcijski grafiki Jana Sadelerja (oznaki: Bartsch 7001.224; Hollstein 260)<sup>7</sup> ter številnih kopijah in refleksih, razpršenih po Srednji Evropi (Slika 1). Glede na dosedanje raziskave nobene kopije in refleksa po Schwarzevi kompoziciji ne moremo datirati pred nastankom grafike, tako da je najverjetneje, da so – kot je Spiekerkötterjeva predlagala že leta 1939 (52) – vsi nastali po grafični predlogi in ne po študiju izvirne slike.<sup>8</sup> Sadelerju se imamo tudi zahvaliti za imeni slikarja izvirne kompozicije in naročnice. Na grafičnem listu večjih dimenzij je v rahlo horizontalnem ovalu upodobljena Schwarzeva kompozicija, ki jo opremlja več napisov, med katerimi je za nas najpomembnejši drobn napis na spodnjem delu kompozicije, ki sporoča, da je Sadeler urezal sliko münchenskega slikarja Christopha Schwartza za soprogo

6 Pogosteje je Marija postavljena simetrično s sv. Janezom Krstnikom v t. i. skupino deesis. Gre za tradicijo, ki so jo pri upodabljanju Poslednje sodbe dosledno ohranjali tudi protestanti. Vendar je že Michelangelo imel starejše predhodnike, med katerimi je najslavnejša freska v Campo Santo v Pisi (Brenk, 1994, 520–521).

7 Dimenzije: 406×455 mm. Osnovni tehnični podatki so objavljeni pri: De Hoop Scheffer, 1980, kat. 260 (Hollstein); Piccini 1992, kat. 58; De Ramaix 2003, kat. (Bartsch).

8 Glede na to, da slika do sedaj še ni bila odkrita, se zdi najverjetneje, da je bila že kmalu po nastanku nedostopna javnosti, možni lokaciji pa bi bili zasebni stanovanji vojvodskega para v münchenski rezidenci, kjer bi slika lahko končala v požaru leta 1729 (Geissler, 1984, 20), ali pa v novi Viljemovi mestni palači, kasneje poznani kot Maxburg, kjer se leta 1738 omenja slika Poslednje sodbe v nekdanji Renatini spalnici (Geissler, 1960, 226).



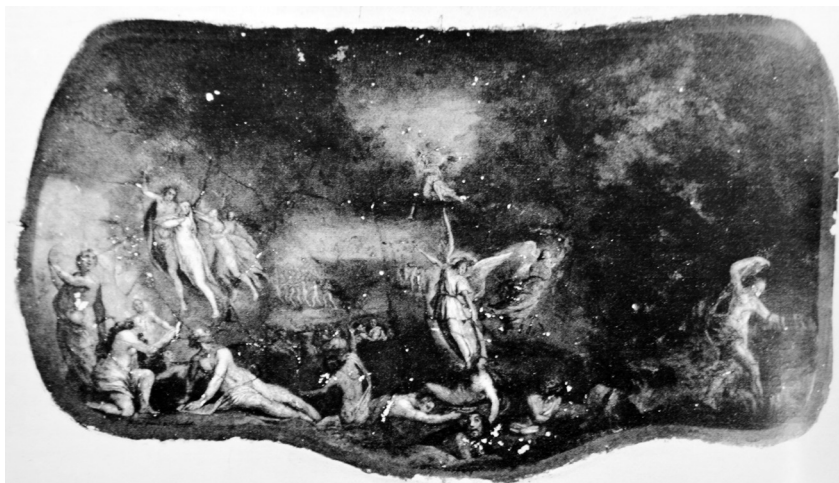
Slika 1: Jan Sadeler I. po sliki Christopa Schwarz, *Poslednja sodba*, ok. 1590 (Fototeka Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani).

bavarskega vojvode Viljema V., princeso Renato Lotariško. Na podlagi življenjskih podatkov vseh omenjenih lahko nastanek slike umestimo v osemdeseta leta 16. stoletja,<sup>9</sup> nedatirana grafika pa je najverjetneje nastala med leti 1588/1589 in 1595, ko je Sadeler delal kot dvorni bakrorezec v Münchnu.<sup>10</sup> Schwarz je za izjemno pobožno naročnico sicer pripravil izvirno kompozicijo v takrat modnem slogu, ki so ga umetniki Schwarzovega profila študirali predvsem v Benetkah, vendar je – verjetno tudi na zahtevo naročnice – ohranjenih nekaj prepoznavnih Michelangelovih

9 Viljem V. Pobožni je oblast prevzel konec leta 1579, Schwarz pa je umrl leta 1592. Geissler kot najpomembnejši raziskovalec Schwarzovega življenja in dela nastanek slike postavlja v sredino ali drugo polovico desetletja (1960, 81 in sledeče). Za življenje in delo Christopa Schwarz (tudi Cristoph Schwartz) (München, ok. 1548–1592) glej poleg Geisslerja predvsem še: Brugger, 1992, 163–190. Okoliščine nastanka slike in bakroreza s predstavitvijo zgodovine raziskav so podrobneje predstavljene v: Cerkovnik, 2014, 631–637.

10 Za življenje in delo Jana (Johanna) Sadelerja I. (Bruselj, 1550–Benetke, 1600) glej De Ramaix, 1992, 9–12; Piccini, 1992, 13; De Ramaix 2003, vii–viii, 1–2. Za njegovo münchensko obdobje glej posebno: Vignau-Wilberg, 2005.

elementov.<sup>11</sup> Temu sledi že osnovna kompozicija z odrešenimi, ki se na levi dvigajo v nebo, in pogubljenimi, ki jih na desni angeli in hudiči mečejo in vlečejo v peklenski ogenj. Središče kompozicije zopet zavzemajo angeli s trobentami, v zgornjem delu pa sedi Kristus Sodnik med svetniki in angeli z orodji mučeništva. Schwarz je Kristusa sicer posedel na bolj tradicionalno mavrico, noge mu počivajo na zemeljski krogli, Marija pa je zopet zelo opazno premaknjena bližje svojemu Sinu. Schwarz je izpustil druge protireformacijske elemente, kar je verjetno dodatno pripomoglo k izjemnemu uspehu grafične predloge tudi med protestanti, saj so tudi manj sposobni umetniki brez težav »popravili« položaj Marije v sprejemljivo skupino deesis.<sup>12</sup>



Slika 2: Egid de Rye, *Poslednja sodba*, 1597, Söding, grad Groß-Söding (Krenn, 1967, 14, sl. 5).

Glede na tesne zveze med Gradcem in Münchnom tako ne more biti nobeno presenečenje, da sta med do sedaj registriranimi kopijami in refleksi po Schwarzevi kompoziciji najzgodnejša zanesljivo datirana primera iz Notranje Avstrije. Prvi je fragment freske iz danes uničene zasebne kapele v graškem mestnem gradu (Burg) (Slika 2). Glede na podpis in letnico na freskah jih je leta 1597 dokončal skrivnostni graški dvorni slikar Egid de Rye.<sup>13</sup> Kapelo je dal leta 1571 urediti nadvojvoda Karel II., po njegovi smrti pa jo je leta 1596 s štukom in freskami dala dodatno okrasiti njegova vdova Marija Ana. Ob veliki predelavi gradu sredi 19. stoletja je bila kapela sicer uničena, del poslikav pa je bil prenesen v druge štajerske gradove (Ebner, 1967,

11 Za pobožnost vojvodskega para glej Woeckel, 1992, 36–44.

12 Do sedaj so najboljše sezname kopij in refleksov po Schwarzevi kompoziciji sestavili: Spiekerkötter, 1939, 53–54; Geissler, 1960, 197–198, 223–226, 272–273, kat. G II, 97, a–c, G III, 13, a–z, a'–d', Z III, 20, a–e; Harbison, 1976, 224; 294, kat. 195; 295, kat. 199, 202.

13 Zadnji povzetek skromnih podatkov o de Ryevem življenju in delu glej Brugger, 1992, 78–79.

56; Krenn, 1967, 16, 18; *Die Kunstdenkmäler*, 1997, 275). Iz popisov pred rušitvijo vemo, da je bila Poslednja sodba naslikana na zadnji steni kapele, glede na odsotnost skoraj celotnega zgornjega dela kompozicije s Kristusom Sodnikom pa je mogoče zapolnjevala dve kartuši. Objavljeni fragment iz kapele gradu Groß-Söding v Södingu blizu Gradca ni zvesta kopija, kar pa je verjetno posledica zasnove razkošnega štukaturnega okrasa, kjer so bile za poslikavo na voljo bolj razpotegnjene kartuše, ki niso zadostovale za prikaz celotne Schwarzeve, skoraj okrogle kompozicije.<sup>14</sup>



Slika 3: Krištof Weissmann ?, *Poslednja sodba: epitaf škofa Krištofa Andreja barona Spaur*, ok. 1600, Zagreb, Kabinet grafike HAZU (*Iconotheca Valvasoriana* XVII, 2008, kat. XVII/354).

Naslednji zgodnji primer je risba iz Valvasorjeve zbirke, ki je danes hranjena v Zagrebu (*Iconotheca Valvasoriana* XVII, 2008, kat. XVII/354) (Slika 3). Tudi tokrat ne gre za povsem zvesto kopijo Schwarzeve kompozicije, saj je Poslednja sodba umeščena v luneto, ki ji je na desni strani dodana skupina s klečečim naročnikom s svetniki, pod luneto pa je ohranjen ozek trak z arhitekturo in grbovno ploščo. Risbo lahko dokaj natančno datiramo s pomočjo naslikanega grba, ki je pripadal krškemu škofu Krištofu Andreju baronu Spaur, ki je kot nadvojvodov namestnik veliko časa preživel v Gradcu (Obersteiner, 1969, 332–350). Risba je glede na grb in ikonografijo najverjetneje nastala med letoma 1597, ko škof v pismu omenja, da je začel s pripravo svoje grobnice v Straßburgu na Koroškem, in 1601, ko postane škof v Brixnu, od koder se leta 1603 dokončno odreče krški škofiji.<sup>15</sup>

14 Ohranjeni fragment je reproduciran pri: Krenn, 1967, 14, sl. 5.

15 Risba je brez posebej navedenih razlogov pod vprašajem sicer pripisana slikarju Krištofu Weissmannu, ki je bil koroškega porekla in je delal tudi za škofa Hrena v Ljubljani. Kraj in avtorstvo



Slika 4: *Poslednja sodba*, začetek 17. stoletja, Sevnica, t. i. Lutrovska klet (ZVKDS Restavratorski center, foto: Tine Benedik).



Slika 5: *Poslednja sodba: pas z angeli z orodji mučeništva*, začetek 17. stoletja, Sevnica, t. i. Lutrovska klet (ZVKDS Restavratorski center, foto: Tine Benedik).

---

risbe brez podrobnejših raziskav trenutno težko zanesljivo povežemo z Weissmannom ali Ljubljano (Abaffy, 2008, LII). Posebej za Weissmanna, ki je delal tudi za škofa Tomaža Hrena, glej Stele, 1942; Lavrič, 1988, 235.

Ta dva zgodnja primera kažeta, da se je grafični list kot predloga v notranjeavstrijskih deželah začel uveljavljati že zelo zgodaj in najverjetneje z aktivnim posredništvom nadvojvodinje Marije Ane. V tem kontekstu lahko obravnavamo vsaj še poslikavo t. i. Lutrovske kleti v Sevnici, verjetno pa tudi poslikavo v cerkvi sv. Pankracija nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu. Kot drugje v Srednji Evropi pa je grafični list brez dvoma kmalu zatem postal splošno priljubljen tudi pri veliko širšem krogu uporabnikov in se kot takšen ohranil še globoko v zgodnji novi vek. Odlikuje ga izjemna likovna in tehnična dovršenost, ki je bila zelo zaželenja tudi med manj izobraženimi mojstri in naročniki. Posebno manj sposobni mojstri so lahko s kopiranjem Schwarzevih figur prišli do veliko bolj kvalitetnih končnih izdelkov, pri čemer so si z grafike pogosto izposajali samo posamezne figure ali skupine, kar pri nas kažeta dva primera, poslikava v Ormožu in slika v Puščavi.

Najpomembnejši primer na Slovenskem je zagotovo stropna poslikava t. i. Lutrovske kleti, ki jo je kot posnetek po Schwarzevi kompoziciji prepoznal že Emilijan Cevc, čeprav brez jasne navedbe, za katero Schwarzevo sliko naj bi šlo (Cevc, 1996, 131) (Slika 4 in Slika 5).<sup>16</sup> Zaradi tradicionalnega poimenovanja in bolj ali manj jasne protestantske veroizpovedi dveh graščakov ob koncu 16. in v začetku 17. stoletja je kapela s svojo nenavadno arhitekturo in poslikavo pridobila status enega najprepoznavnejših protestantskih umetnostnih spomenikov pri nas. Od leta 1590 do 1593 je imel sevniško posestvo v najemu Janez baron Khisl, pomemben mecen slovenskih protestantskih piscev (Menoni, 2011, 315–316), leta 1595 pa ga je kupil Inocenc baron Moscon, nad katerim je, kljub temu da se je formalno vrnil v katolicizem ter bil svetovalec nadvojvode Ferdinanda III., visela senca suma o njegovi katoliški pravovernosti (Premrou, 1927, 201, 206; Cevc, 1996, 131; Menoni, 2011, 315). Za kapelo in poslikave se žal ni ohranil točen čas nastanka, vsaj delno pa lahko datiramo poslikave. Te skoraj zagotovo niso nastale ali začenjale nastajati še v času barona Khisla (nazadnje predvsem Menoni, 2011, 316), saj je del kompozicije s Poklonom pastirjev v pritličnem pasu nastal na podlagi grafike – zopet Sadelerjeve – iz leta 1599 (oznaka: Bartsch 70.153), tako da moramo spodnjo mejo časa nastanka postaviti okrog leta 1600 (Cerkovnik, 2014, 637–640).<sup>17</sup> Na začetek ureditve »Lutrovske kleti« se mogoče nanaša arhivski podatek o Mosconovi prošnji za ureditev grobne kapele iz leta 1609 (Premrou, 1927, 206), vendar ni povsem jasno, kaj naj bi takrat zares izvedli, saj je kapela verjetno stala že prej (Cevc, 1996, 131; Pahor, 2011, 300). Na poslikavah je bilo odkritih več napisov, med drugim tudi problematična letnica 1619 na Poslednji sodbi, ki mogoče

---

16 Za zgodovino raziskav o Lutrovski kleti in najnovejših spoznanjih o poslikavi, posebno o uporabljenih grafičnih predlogah, glej Cerkovnik, 2014.

17 Gre za eno zadnjih Sadelerjevih grafik, nastalih v Benetkah pred njegovo smrtjo leta 1600. Tudi v tem primeru gre za prevodno grafiko, tokrat po sliki Jacopa Bassana, hranjeni v Muzeju Oskarja Reinharta v Winterthurju v Švici (Natale, Morante, 2003, 144–147, kat. 9).

označuje zaključek del ali pa celo predelavo poslikave v bolj katoliško (Menoni, 2011, 318–319). Spodnji del poslikave bi sicer lahko interpretirali kot protestantski, saj je figura Marije dosledno upodobljena samo v širšem kontekstu Kristusove zgodbe, zelo vprašljivo pa je to pri stropni poslikavi Poslednje sodbe. Neznani slikar, ki je najverjetneje v celoti poslikal kapelo,<sup>18</sup> je dokaj natančno posnel skoraj celotno kompozicijo skupaj z napisnim okvirjem,<sup>19</sup> v napoto mu je bila le oproga, ki deli oltarni del od ladijskega, kar je razrešil tako, da je zgornji del kompozicije z angeli z orodji mučeništva naslikal na posebnem pasu v ladji. Zaradi arhitekturnih omejitev je moral kompozicijo nekoliko zgostiti, pri čemer so bili posamezni deli spremenjeni, poudaril pa je osrednjo skupino s Kristusom Sodnikom, Marijo in sv. Janezom Krstnikom. Položaj Marije je glede na grafiko sicer nekoliko omiljen, vendar je ta še vedno opazno bližje Sinu kot sv. Janez. Uporaba Sadelerjevega lista, kot sem že omenil, načeloma ni bila nič manj redka med protestanti: recepcija lista predvsem v severni Nemčiji sicer še ni bila raziskana, iz dostopnih objav pa je kljub temu razvidno, da je bila figura Marije v primerih, ko je kopija nastala kot protestantsko naročilo, dosledno premaknjena v strogo simetrični položaj s sv. Janezom Krstnikom.<sup>20</sup> Moscon je zaradi tesne vezi z graškim dvorom verjetno dobro poznal Schwarzevo kompozicijo in pomen, ki ga je imela tam, ter se zavedal, da mora imeti ikonografija kapele za izobražene gledalce, posebno morebitne člane protireformacijskih komisij, že samo zaradi Poslednje sodbe bolj katoliški kot protestantski prizvok. Prej kot protestantske interpretacije bi bila s tega gledišča primernejša previdnejša interpretacija Daše Pahor, da je bila kapela sicer zgrajena kot protestantska, Moscon pa si pod strogim Ferdinandom ne bi drznil vzdrževati takšne funkcije in jo dosledno okrasiti (2011, 300). Če ob tem upoštevamo še dejstvo, da se je italijansko-severnjaški slog v Srednji Evropi tudi s pomočjo omenjenih grafičnih predlog ohranil še globoko v 17. stoletje, lahko poslikavo brez večjih zadržkov datiramo tudi v drugo desetletje, natančnejši odgovor pa bodo morda omogočile novoodkrite grafične predloge.

Z eno vodilnih osebnosti notranjeavstrijske protireformacije, ljubljanskim škofom Tomažem Hrenom (Dolinar, 2011), in posledično z vplivom graškega dvora lahko mogoče povežemo tudi stensko poslikavo v ž. c. sv. Pankracija v Gradu nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu (Slika 6). Poslikave, ki so prvotno prekrivale del severne in vzhodne stene, so bile odkrite in restavrirane okoli leta 1990 (Mikuž, 1990, 257;

18 Na poslikavah so pogosto poskusili prepoznati delo več rok, vendar vsaj zadnje podrobne tehnične raziskave ob restavratskih posegih leta 2010 in 2011 tega niso potrdile. Za podatke in strokovno mnenje se najlepše zahvaljujem Ajdi Mladenovič, ki je posege vodila (Mladenovič, 2010; Cerkovnik, 2014, 629–630).

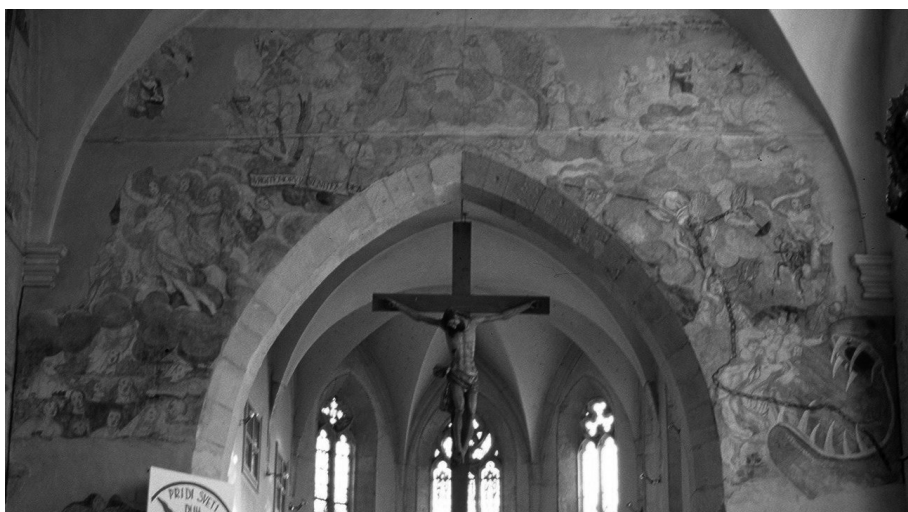
19 Napis je danes že v celoti izginil in je delno znan samo po prepisu iz 19. stoletja, v celoti pa je sledil grafiki (Cerkovnik, 2014, 631–632, op. 25).

20 Glej op. 12. Na to spremembo je pri protestantskih primerih opozorila predvsem Spiekerkötter, 1939, 52–54.





Slika 6: *Poslednja sodba*, prva tretjina 17. stoletja?, Grad nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, ž. c. sv. Pankracija (foto: Gašper Cerkovnik).



Slika 7: *Poslednja sodba*, ok. 1630, Ormož, ž. c. sv. Jakoba (Fototeka Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani).

Mikuž, 1991, 317; Kurelac, 1997, 14–15). Avtorstvo, čas in okoliščine nastanka so žal neznani, med redkimi pisci je samo Svjetlana Kurelac poskušala natančneje določiti čas njihovega nastanka, in sicer na konec 17. stoletja, vendar pred prizidavo današnjega prezbiterija ob koncu tega stoletja (1997, 14–15). To bi sicer bilo možno zaradi zgoraj omenjene dolgoživosti grafičnih predlog in sloga iz okoli leta 1600, vendar bi njihov nastanek kljub temu lahko pomaknili precej nazaj. Poleg Poslednje sodbe na severni steni je isti slikar zelo verjetno naslikal še dve kompoziciji na vzhodni steni, ki sta danes ohranjeni zelo fragmentarno – poslikavi sta bili skoraj v celoti uničeni med prizidavo poligonalnega prezbiterija ob koncu 17. stoletja,<sup>21</sup> tako da je vprašljivo, ali bi obsežen projekt poslikav naročili časovno tako blizu izgradnji prezbiterija, pri kateri je bila prva uničena. Žal bi na to lahko zanesljivo odgovorili samo novoodkriti viri, zagotovo pa lahko izgradnjo prezbiterija ob koncu 17. stoletja vzamemo vsaj kot *terminus post quem non*, spodnjo mejo nastanka pa v tem primeru določa nastanek Sadelerjeve grafike. Poslednja sodba v Sv. Pankraciju je skoraj v celoti natančen povzetek grafike, glavne razlike izvirajo predvsem iz oblike stene, na katero je bilo težje prenesti izvorni oval. Neznani slikar je zaradi dodatnega prostora pod šilastim lokom kompozicijo dopolnil s figure Boga Očeta, verjetno pa je bil dopolnjen tudi močno poškodovani spodnji del. Glede na uporabljeno predlogo, slog poslikave in zgodovinske okoliščine bi poslikava lahko nastala na pobudo Tomaža Hrena, ki je imel okrog leta 1626 več opravkov v Slovenj Gradcu, z župnikom v Sv. Pankraciju Andrejem Tavčarjem pa sta bila prijatelja (Mravljak, 1951, 37). Da je Tavčar, ki je bil precej dejaven, verjetno rad sprejemal Hrenove umetnostne nasvete, kaže v leta 1626 zgrajeni zakristiji vzdana heraldična plošča t. i. »Trantnerjevega mojstra«, ki je za škofa delal tudi v Vrbovcu (Lavrič, 1988, 145). Na podlagi tega bi lahko tudi to poslikavo umestili v prvo četrtino 17. stoletja.

Če v primeru prejšnjih dveh poslikav lahko predvidevamo, da so nastale v tesnejši navezavi na graški dvor, sta se pri nas ohranila tudi dva primera, kjer je bil grafični list uporabljen predvsem kot eden od virov za posamezne figuralne kompozicije. Še iz obdobja protireformacije je poslikava Poslednje sodbe na ladijski strani slavoločne stene v ž. c. sv. Jakoba v Ormožu, ki je bila z več starejšimi plastmi poslikav odkrita leta 1976 (Mikuž, 1977, 255–356; Cevc, 1993, 15) (Slika 7). Ime povprečnega slikarja ter okoliščine nastanka poslikave niso znane,<sup>22</sup> nekaj zmede pa je tudi pri času njihovega nastanka: med restavriranjem fresk je restavrator Viktor Gojkovič še jasno videl danes zbledelo letnico, vendar je glede na objave različnim raziskovalcem posredoval nekoliko

21 V Vischerjevi Topografiji vojvodine Štajerske z začetka osemdesetih let 17. stoletja prezbiterij namreč še ni upodobljen, Curk pa omenja, da naj bi prezbiterij gradili v letih 1690–1695 (1995, 191; primerjaj: Schwarz, 1995, 42).

22 Možnemu avtorstvu severnjaško usmerjenega slikarja se je – brez konkretnih rezultatov – nekoliko posvetil samo Cevc (1993, 18–19).

drugačne podatke: Jožetu Curku in Simoni Menoni naj bi navedel letnico 1629 (Curk, 1983, 75; Menoni, 2006, 15, op. 10; Menoni, 2007, 63, op. 52), Emilijanu Cevcu pa 1631 (1993, 16). Poslikavo lahko ne glede na to, sledeč Simoni Menoni, datiramo vsaj ok. leta 1630 (2007, 63).<sup>23</sup> Medtem ko Cevc v kompoziciji in posameznih elementih opaža predvsem srednjeveške predstave, tipične za poljudno slogovno varianto manierizma, brez odmevov Michelangelove Poslednje sodbe, Menonijeva pravilno zaznava njene rahle odmeve (Cevc, 1993, 18; Menoni, 2006, 22; Menoni, 2007, 64). Najverjetnejši naročnik poslikave naj bi bil takratni katoliški ormoški graščak ogrskega porekla Štefan Pethe de Hethes (Cevc, 1993, 17–18; Menoni, 2006, 22; Menoni, 2007, 64), ki je slikarja morda oskrbel z ustreznimi predlogami. Slikarju je namreč za osnovo zopet služil Sadelerjev list, kompozicijo je moral že zaradi oblike slavoločne stene močno predelati, dodatne spremembe na peklenski strani pa so verjetno tudi posledica večje didaktične učinkovitosti.<sup>24</sup> Po grafiki je slikar dovolj natančno povzel v nebo vzpenjajoče vstale na levi in zgoraj skupino angelov z orodji mučeništva, vsaj v osnovi pa je še povzel skupino s Sodnikom, vendar sta figuri Marije in sv. Janeza Krstnika verjetno po neki drugi predlogi, s tem da je Marija še vedno nekoliko bližje Sinu. Po do sedaj še neidentificiranih predlogah je verjetno povzeta tudi večina poslikave na desni strani. Glede na pomanjkanje podatkov o okoliščinah nastanka poslikave in precejšnje predelave Schwarzeve kompozicije gre v tem primeru prej za primer splošne priljubljenosti in dostopnosti grafičnega lista, ne pa za poskus navezovanja na graški dvor – v času nastanka poslikave je bila ne nazadnje verjetno povsem prosta severna stena prezbiterija, kjer bi bilo mogoče veliko bolj zvesto prekopirati celotno kompozicijo.

Pri zadnjem primeru je naslon na Schwarzevo Poslednjo sodbo komajda še zaznaven, je pa toliko bolj zanimiv zaradi odmeva Michelangelovih ikonografskih rešitev. V kontekstu protireformacijske ikonografije je, kot je opozoril že Menaše (Menaše, 1994, 88), izjemno zanimiva slika v stranskem oltarju pomembne Marijine romarske cerkve v Puščavi na Pohorju (Kemperl, 2012, 93–100 (s starejšo literaturo); Kemperl, Vidmar, 2014, 128–133) (Slika 8). Oljna slika na platnu monumentalnih dimenzij (340×177 cm) je ikonografsko zapletena, na kar kažejo različna poimenovanja v literaturi, kot so Škapulirska Marija, Marija Priprošnjica in Vsi svetniki.<sup>25</sup> Na platnu

23 Datacijo okoli leta 1630 potrjuje tudi slog, posebno pa z daljšim napisom opremljene poslikave na severni in južni ladijski steni iz leta 1632 – napis namreč sporoča, da je donator Michael Pollipneck (Polipnik) plačal za okrasitev teh dveh ladijskih sten, iz česar lahko sklepamo, da je bila slavoločna stena že zasedena. Poslikave Poslednje sodbe, nekaj let starejši pasijonski cikel ter štirje cerkveni očetje sodijo med ene najboljše iz prvih polovice 17. stoletja na Slovenskem in so bile praviloma obravnavane skupaj (Cevc, 1993, 20–27; Menoni, 2007, 64–66 (z dodatno literaturo)).

24 Za ikonografsko analizo glej predvsem: Menoni, 2006, 22.

25 Cevc na primer v isti publikaciji uporabi poimenovanje Vsi svetniki in verne duše ter Škapulirska Marija (Cevc, 1968, 68, 146, kat. 76), Menaše pa Marija Priprošnjica (Menaše, 1994, 87).



Slika 8: *Marija Priprošnjica*, konec 17. stoletja, Puščava na Pohorju, ž. c. Device Marije (Fototeka Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani).

sta zgoraj upodobljena Kristus Sodnik s križem in snopom strel v desnici ter Marija, ki miri njegovo jezo, klečeč pred njim na več rožnih vencih. Vence pobira eden od angelov pod Marijo in z njihovo pomočjo rešuje duše iz plamenov, na levi pa drugi angel za roko v nebo dviga žensko figuro s škapulirjem okoli vratu. V spodnji tretjini slike so okoli zemeljske oble v ospredju razporejeni različni meniški svetniki, za njimi so na levi predstavniki Katoliške cerkve, na desni pa Svetega rimskega cesarstva. Tudi v tem primeru o avtorstvu, času in okoliščinah nastanka ne vemo veliko. Cerkev je bila v glavnem dokončana leta 1672 (Kemperl, 2012, 96), izdelava notranje opreme pa je verjetno sledila v naslednjih desetletjih: prvi je bil verjetno na vrsti veliki oltar leta 1677, stranska pa naj bi sledila približno dve desetletji kasneje, torej ob koncu stoletja (Kemperl, 2007, 330). Glede na jasne portretne značilnosti cesarja Leopolda I. lahko z letnico njegove smrti leta 1705 nekoliko bolj natančno določimo samo zgornjo možno letnico nastanka. O možnem avtorstvu se je do sedaj poskusil opredeliti le Cevc, ki sliki priznava višjo kakovost ter z gledovanje po graških vzorih, delno celo po de Pomisovih rešitvah (Cevc, 1968, 68). S Schwarzem lahko sicer povežemo le figuro angela na levi, ki za roko dviga žensko figuro v nebo. Gre za precej poenostavljeno osrednjo angelsko figuro brez značilne avreole, povsem spremenjena pa je ženska figura, ki ji pomaga. V kontekstu protireformacijske ikonografije je zanimivejši motiv reševanja s pomočjo rožnega venca. Puščavska slika je po mojem vedenju edini primer pri nas, ki se tako jasno naslanja na Michelangelovo rešitev, čeprav v nekoliko drugačnem kontekstu.

Vsi omenjeni primeri kažejo, da je bil Sadelerjev list po Schwarzevi kompoziciji enako kot v Nemčiji pomemben in vpliven tudi v Notranji Avstriji. Poleg nespornih likovnih kakovosti pa je razmeroma visokemu številu kopij in refleksov v tem prostoru verjetno botrovala tudi načrtna promocija s strani graškega dvora, bistveni protireformacijski vsebinski poudarki pa so ostali standardni še dolgo po zmagi katolicizma.

## Okrajšave grafičnih katalogov

Bartsch = *The Illustrated Bartsch*, Norwalk, Connecticut.

Hollstein = *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: CA. 1450-1700*, Amsterdam.

*Iconotheca Valvasoriana* = *Iconotheca Valvasoriana* 1–18 (ur. Gostiša, L.), Ljubljana 2004–2008.

## Literatura

- Abaffy, M., Seznam del, v: *Iconotheca Valvasoriana XVII* (ur. Gostiša, L.), Ljubljana 2008, XLI–LVII.
- Barnes, B., *Michelangelo in Print: Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham 2010.
- Brenk, B., pod geslom: Weltgericht, v: *Lexikon der Christlichen Ikonographie: Band 4: Allgemeine Ikonographie* (ur. Kirschbaum, E. in drugi), Rim, Freiburg, Basel, Dunaj 1994, stolpci 513–523.
- Brugger, I., *Der Einfluss der Venezianischen Malerei auf die Österreichische Malerei zwischen 1580 und 1620*, Dunaj 1992 (doktorska disertacija).
- Cerkovnik, G., Poslikava Lutrovske kleti v Sevnici: grafične predloge in poreklo neznanega slikarja, v: *Studia Historica Slovenica: časopis za humanistične in družboslovne študije*, l. 14, št. 2/3, 2014, str. 625–645.
- Cevc, E., Slikarstvo 17. stoletja, v: *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I.* (ur. Cevc, A.), Ljubljana 1968, str. 39–71.
- Cevc, E., Stenske slikarije 17. stoletja v ormoški župnijski cerkvi, v: *Ormož skozi stoletja IV* (ur. Klasinc, P.), Ormož 1993, str. 15–39.
- Cevc, E., Reformacija na Slovenskem in likovna umetnost, v: *III. Trubarjev zbornik: prispevki z mednarodnega znanstvenega simpozija Reformacija na Slovenskem, Ljubljana, 9.–13. november 1987: Ob štiristoletnici smrti Primoža Trubarja* (ur. Jakopin, F. in drugi), Ljubljana 1996, str. 121–138.
- Curk, J., Razvoj urbanih naselbin na območju občine Ormož, v: *Ormož skozi stoletja II* (ur. Klasinc, P.), Ormož 1983, str. 61–80.
- Curk, J., Mislinjsko ozemlje – kulturna pokrajina, v: *Slovenj Gradec in Mislinjska dolina I* (ur. Potočnik, J. in drugi), Slovenj Gradec 1995, str. 179–208.
- De Hoop Scheffer, D., *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: CA. 1450-1700: 21: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler*, Amsterdam 1980.
- De Ramaix, I., *Les Sadeler. Graveurs et éditeurs*, Bruselj 1992.
- De Ramaix, I., *The Illustrated Bartsch. 70. Part 2 (Supplement). Johan Sadeler I*, Norwalk, Connecticut 2003.
- Dolinar, F. M., Politische Rekatholisierung und katholische Reform in Innerösterreich am Beispiel des Laibacher Bischofs Tomaž Hren (1597/99–1630), v: *Primus Truber 1508–1586: Der slowenische Reformator und Württemberg* (ur. Sönke, L. in drugi), Stuttgart 2011, str. 429–435.
- Ebner, H., *Burgen und Schlösser: Graz, Leibnitz, West-Steiermark*, Dunaj 1967.

- Geissler, H., *Christoph Schwarz: ca. 1548–1592*, Freiburg im Breisgau 1960 (doktorska disertacija).
- Geissler, H., Christoph Schwartz, *Das Jüngste Gericht*, v: *Meisterwerke aus der graphischen Sammlung. Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts* (ur. Geissler, H., Pannewitz, O.), Stuttgart 1984, str. 20, kat. 18.
- Gerstel, D., pod geslom: Rosenkranzbilder, v: *Marienlexikon V* (ur. Bäumer, R. in drugi), Regensburg 1993, str. 563.
- Graz als Residenz: Innerösterreich 1564–1619: Katalog der Ausstellung* (ur. Sutter, B.), 6. maj–30. september 1964, Gradec, Burg 1964.
- Harbison, C., *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, New York, London 1976.
- Heal, B., *The Cult of the Virgin Mary in Early Modern Germany: Protestant and Catholic Piety: 1500–1648*, Cambridge in drugje 2009 (ponatis iz leta 2007).
- Hirst, M., *Michelangelo and his Drawings*, New Haven, London 1989.
- Die Jesuiten in Innerösterreich: die kulturelle und geistige Prägung einer Region im 17. und 18. Jahrhundert* (ur. Drobesh, W., Tropper, P. G.), Celovec in drugje 2006.
- Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628 = Katoliška prenova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628 = Riforma cattolica e controriforma nell'Austria interna 1564–1628* (ur. Dolinar, F. in drugi), Celovec in drugje 1994.
- Keller, K., *Erzherzogin Maria von Innerösterreich (1551–1608): Zwischen Habsburg und Wittelsbach*, Dunaj 2012.
- Kemperl, M., Die Kirche Mariahilf in Pušcava auf Pohorje (Maria in der Wüste): der erste Dreikonchenbau in der Steiermark, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* Jahrgang LXI, 2, 2007, str. 326–333.
- Kemperl, M., *Arhitekturna tipologija romarskih cerkva v 17. in 18. stoletju na Slovenskem*, Ljubljana 2012.
- Kemperl, M., Vidmar, L., *Barok na Slovenskem. Sakralni prostori*, Ljubljana 2014.
- Krenn, P., Zur Malerei in Steiermark in der Zeit um 1550 bis 1630, *Alte und Moderne Kunst*, 12/90, 1967, str. 12–20.
- Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz: die Profanbauten des I. Bezirkes: Altstadt: mit Einleitungen über die topographische und architektonische Entwicklung der Altstadt* (Österreichische Kunsttopographie, 53) (ur. Resch, W.), Dunaj 1997.
- Kurelac, S., *Cerkev sv. Pankracija na Gradu nad Starim trgom*, Slovenj Gradec 1997.
- Lavrič, A., *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti*, Ljubljana 1988.

- Menaše, L., *Marija v slovenski umetnosti: ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994.
- Menoni, S., Zadnja sodba kot pomoč v boju za rekatolizacijo dežele Štajerske, v: *Zgodovinski zapisi*, Letnik III, št. 1, 2006, str. 13–24.
- Menoni, S., Stensko slikarstvo od gotike do baroka v župnijskih cerkvah Velika Nedelja in Ormož, v: *Umetnostna dediščina ormoškega območja od 12. do izteka 19. stoletja: zbornik razprav ob razstavi* (ur. Menoni, S.), Ormož 2007, str. 55–66.
- Menoni, S., Odsevi luteranske verske miselnosti v poslikavi Lutrovske kleti pri gradu Sevnica, v: *Grad Sevnica* (ur. Zelič, O. Z.), Sevnica 2011, str. 303–321.
- Mikuž, J., Ormož, *Varstvo spomenikov*, XXI, 1977, str. 355–357.
- Mikuž, J., Stari trg pri Slovenj Gradcu, *Varstvo spomenikov*, XXXII, 1990, str. 257.
- Mikuž, J., Stari trg pri Slovenj Gradcu, *Varstvo spomenikov*, XXXIII, 1991, str. 317–319.
- Mladenovič, A., *Problematika spomenika Lutrovska klet v Sevnici in njegovo reševanje: konservatorsko-restavratorski posegi na stenskih poslikavah in arhitekturna sanacija*, Ljubljana 2010 (Naloga za strokovni izpit na konservatorsko-restavratorskem področju, tipkopis).
- Mravljak, J., Protestantizem v Slovenjem Gradcu, v: *Slovenj Gradec ob 700-letnici*, Slovenj Gradec 1951, str. 29–39.
- Innerösterreich 1564–1619: historische und kulturhistorische Beiträge* (ur. Novotny, A., Sutter, B.), Gradec 1968.
- Natale, M., Morante, F., Jacopo da Ponte, genannt Bassano del Grapa: Die Anbetung der Hirten, v: *Sammlung Oskar Reinhart 'Am Römerholz' Winterthur: Gesamtkatalog* (ur. Reinhard-Felice, M.), Basel 2003, str. 144–147, kat. 9.
- Obersteiner, J., *Die Bischöfe von Gurk: 1072–1822*, Celovec 1969.
- Pahor, D., Lutrovska klet pri gradu Sevnica – zgodovinski okvir in arhitektura, v: *Grad Sevnica* (ur. Zelič, O. Z.), Sevnica, 2011, str. 285–301.
- Piccini, G., Jan Sadeler I, v: *Una dinastia di incisori. I Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova* (ur. Limentani Viridis, C. in drugi), Padova 1992, kat. 58.
- Premrou, M., Vatikanski dokumenti iz 1603–21 o vladiki Hrenu in cerkveni vizitaciji Kranjske 1607–08 (Nadaljevanje in konec), *Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino*, 6, 1927, str. 199–229.
- Quednau, R., Rom bannt Luther: Michelangelos Jüngstes Gericht im Lichte der konfessionellen Spaltung, v: *Kunst und Konfession: Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563* (ur. Tacke, A.), Regensburg 2008, str. 348–424.



- Schwarz, M., Grad nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, ž. c. sv. Pankracija, v: *Gotika v Sloveniji* (ur. Höfler, J.): 1. junij–1. oktober 1995, Ljubljana, Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 42–43, kat. 4.
- Spiekerkötter, G., *Die Darstellung des Weltgerichtes von 1500–1800 in Deutschland*, Berlin 1939 (doktorska disertacija).
- Stele, F., pod geslom: Weissmann, Christoph, v: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXXV* (Thieme-Becker), Leipzig 1942, str. 346.
- Vignau-Wilberg, T., *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600 = Citizens of Europe – Dutch and Flemish Artists in Munich c. 1600*, München 2005.
- Wagner, M., Das Eck'sche Epitaph von Hans Mielich (1554). Kritische Betrachtungen zur Michelangelo-Rezeption, *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, Jahrgang 66, 3, 2013, str. 224–228.
- Wallen, B., *Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor, Michigan 1983.
- Woeckel, G. P., *Pietatis Bavarica. Wallfahrt, Prozession und Ex voto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularisation und der "Renovatio Ecclesiae"*, Weissenhorn 1992.

Gašper Cerkovnik

## **Recepcija Poslednje sodbe münchenkega slikarja Christopha Schwarza in odmevi Michelangelove Poslednje sodbe na Slovenskem od začetka protireformacije do konca 17. stoletja**

**Ključne besede:** Notranja Avstrija, protireformacija, Poslednja sodba, slikarstvo, Michelangelo Buonarroti, Sikstinska kapela, Christoph Schwarz, Jan Sadeler I., Sevnica, Lutrovska klet, Grad nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, Ormož, Puščava na Pohorju

Študija je posvečena zanimivemu primeru recepcije specifične grafične predloge na Slovenskem v času protireformacije. V Srednji Evropi izjemno priljubljeni bakrorez s Poslednjo sodbo, ki ga je ok. leta 1590 izdelal Jan Sadeler st., je v tej regiji, kot kaže, dobil še posebne religiozne in politične konotacije. Grafični list reproducira danes izgubljeno sliko münchenkega slikarja Christopha Schwarza, nastalo v 80. letih 16. stoletja za vojvodinjo Renato Lotarinško, soprogo bavarskega vojvode Vilijema V. Slika je nastala pod občutnim vplivom Michelangelove Poslednje sodbe v Sikstinski kapeli. Prve kopije in reflekske po grafiki lahko najdemo na graškem dvoru in v njegovem tesnem krogu – slovenske dežele so bile v tem obdobju namreč del posebne politične tvorbe, imenovane Notranja Avstrija, s prestolnico v Gradcu. Dva slovenska primera lahko interpretiramo kot znak zvestobe vladajoči habsburški dinastiji, ki je imela tesne politične, religiozne in družinske vezi z münchenkim dvorom. Najpomembnejši primer najdemo v t. i. Lutrovski kleti v Sevnici, ki je bila najverjetneje v prvih dveh desetletjih 17. stoletja poslikana po naročilu Inocenca barona Moscona, pomembnega štajerskega plemiča in svetovalca nadvojvode Ferdinanda III. Drugi primer lahko sicer manj oprijemljivo povežemo z eno vodilnih lokalnih figur protireformacije, ljubljanskim škofom Tomažem Hrenom: poslikavo v župnijski cerkvi v Gradu nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, mogoče iz prve tretjine stoletja. S to grafiko lahko povežemo še dva zanimiva primera, vendar pri njiju ne moremo govoriti o tako močnih političnih konotacijah. Samo nekaj detajlov z grafike je bilo kopiranih na Poslednji sodbi iz ok. leta 1630 v župnijski cerkvi v Ormožu, prav tako pa tudi na tabelni sliki v romarski cerkvi Device Marije v Puščavi na Pohorju s konca stoletja, kjer lahko najdemo celo samostojen naslon na Michelangelovo sikstinsko fresko.

Gašper Cerkovnik

## **Reception of Last Judgment by Munich Painter Christoph Schwarz and the Influence of Michelangelo's Last Judgment in Slovenia from the Beginning of the Counter-Reformation to the End of the 17<sup>th</sup> Century**

**Keywords:** Inner Austria, Counter-Reformation, Last Judgment, Painting, Michelangelo Buonarroti, Sistine Chapel, Christoph Schwartz, Jan Sadeler I, Sevnica, Lutheran Cellar, Grad above Stari trg by Slovenj Gradec, Ormož, Puščava in Pohorje

The study is dedicated to the interesting example of the reception of a specific printed model in Slovenian lands at the time of Counter-Reformation. The copperplate engraving of the Last Judgement by Jan Sadeler I around the year 1590 enjoyed great popularity throughout Central Europe, but seemed to gain further religious and political connotations in this region. The print reproduces a now lost painting by Munich painter Christoph Schwarz, made in 1580's for Duchess Renata of Lorraine, wife of William V, Duke of Bavaria, and was notably influenced by Michelangelo's Last Judgement mural in the Sistine Chapel. The earliest known copies and reflections on the print can be found at the Graz court and its close circle. The Slovenian lands were at the time a part of a separate political entity of Inner-Austria, with Graz as its capital. Two copies of the painting in Slovenia after the print can be interpreted as sign of loyalty to ruling Habsburg dynasty, which had close political, religious, and family ties with Munich court. The most notable example can be found on the ceiling in the "Lutheran cellar" in Sevnica, probably painted in the first two decades of the 17<sup>th</sup> century under the patronage of Baron Inocenz Moscon, an important Styrian nobleman and adviser to Archduke Ferdinand III. The second example can be more loosely linked with one of the leading figures of the local Counter-Reformation, Tomaž Hren, Bishop of Ljubljana, in the parish church of Grad above Stari trg by Slovenj Gradec, possibly from the first third of the century. A further two examples can be interpreted as more common usage of Sadeler's print, without any political connotations. Only some details from the print were copied on the Last Judgment mural in the parish church of Ormož from 1630's, and on the panel painting in pilgrimage church dedicated to Virgin Mary in Puščava in Pohorje from the end of the century, which even features additional elements from Michelangelo's Sistine fresco.

Ines Unetič

## Botanični vrtovi in zbiranje rastlin v luči preobrazbe botaničnih zbirk na Kranjskem v začetku 19. stoletja

**Ključne besede:** botanični vrt, zbiranje rastlin, neavtohtone rastline, avtohtone rastline, baron Jožef Erberg, baron Žiga Zois, baron Karl Zois, jezuit Gabriel Gruber

DOI: 10.4312/ars.9.2.60-83

Ob preučevanju vrtno umetnosti niso pomembni le vrtna zasnova, zgodovina oblikovanja vrtov, vrtni arhitekti in naročniki ali družbene spremembe, ki so narekemale nov vrtni slog, ampak je pomembno tudi, katere rastline so zanimale lastnike oblikovanih vrtov. Tako bomo tokrat pozornost usmerili na rastline, predvsem na nove in tuje rastlinske vrste, na njihovo zbiranje in zanimanje zanje konec 18. in na začetku 19. stoletja v širšem evropskem prostoru, s poudarkom na Kranjskem. S pomočjo arhivskih virov – korespondenc, zapisov izdatkov, načrtov idr. – in takratnih strokovnih publikacij si bomo poglobljeje ogledali, kako so kranjski ustvarjalci in ljubitelji vrtno umetnosti v 18. in 19. stoletju spremljali in sprejemali nove rastlinske vrste. S primerjavo zbiranja rastlin v novem veku (do zgodnjega 19. stoletja) pa bomo odgovorili na vprašanje, kako se je dejavnost zbiranja rastlin prezentirala oz. kako so družbene spremembe vplivale na njeno preobrazbo.

Prvi danes znani podatki zbiranje rastlin umeščajo v čas starih civilizacij, v prostor Mezopotamije in Kitajske. Konec 12. stoletja pr. n. št. je bilo zbiranje eksotičnih rastlin in živali iz oddaljenih delov asirskega kraljestva in njihovo prenašanje v osrčje kraljestva oz. v prestolnico že izoblikovana praksa (pod vladavino kralja Tiglath-pileserja I.). Vladar Sargon II. je prek organiziranih velikih odprav za novimi rastlinskimi vrstami pridobil ogromno novih rastlin, ki so konec 8. stoletja pr. n. št. polnile njegove velike botanične vrtove v mestu Sharroukin. V času vladarja Sennacheriba, sina Sargona II., so prav tako nastajali veličastni vrtovi, ki so jih redno polnili z novimi vrstami iz periferije in znotraj katerih je bil tudi botanični vrt (Amrhein, 2015, 92, 97; Bazin, 1990, 11). Sennacheribove vrtove bi lahko povezali z »veličastnim gozdom« (oz. Supreme Forest) kitajskega cesarja Wuja v drugem stoletju pr. n. št. (Amrhein, 2015, 98) ali z vrtovi prvega kitajskega cesarja Shi Huangdija, ki je



v svojih vrtovih 221 pr. n. št. v bližini tedanjega glavnega mesta Xier Shanglina zbiral rastline in živali iz podrejenih dežel ter tudi tako demonstriral obseg svojega cesarstva (Rinaldi, 2010, 184).

Zbiranje tujih rastlinskih in živalskih vrst je izjemen pomen pridobilo v 16. stoletju, v času radovednosti in kuriozitet. Tedaj so namreč nastali t. i. kabineti kuriozitet, katerih osnovno zanimanje je bilo usmerjeno v svet narave, čeprav bi lahko v njih našli najrazličnejše redkosti. Sčasoma so se ti kabineti vsebinsko bolj poenotili, tako bi lahko govorili o naravoslovnih kabinetih ter o kabinetih z antičnimi in drugimi umetninami.<sup>1</sup> Naravoslovni oz. nekakšni vrtni kabineti so bili navadno sestavljeni iz različnih rastlin, kipov, grott z minerali ipd. (Hunt, 1986, 194).<sup>2</sup> Glavno vodilo vseh kabinetov raritet je bilo, da so s svojimi zbirkami skušali poustvarjati celoten univerzum. Zbirke antičnih in umetniških del so ponazarjale teater spomina antične preteklosti, medtem ko so »vrtni kabineti« z zbirkami rastlin in živali ponazarjali teater celotnega sveta, izgubljenega z izgonom iz raja in ponovno pridobljenega s spretnostjo človekovih rok in uma (Hunt, 1986, 198). V primeru naravoslovnih kabinetov je sicer z vse večjim dotokom različnih tujih vrst to poustvarjanje raja postalo precej nepraktično.<sup>3</sup> Tako ni nenavadno, da so v ospredje počasi stopile le nekatere rastlinske vrste, ki so postale posebno priljubljene med zbiratelji in so postale podobne artefaktom, ki so bili narejeni zgolj za kabinete, so bili v celoti delo človekovih rok in niso imeli uporabne vrednosti (Impey, MacGregor, 1986, 2). Med te (naravne) artefakte so v 16. in 17. stoletju sodili tulipani, ki so sprožili pravo tulipomanijo in so vplivali celo na tedanji ekonomski trg (Dash, 1999). Zanje so bili namreč posamezniki pripravljene odšteti ogromne vsote – tako so na primer najvišjo ceno za gomolj, 5200 goldinarjev, zabeležili leta 1637 (Dash, 1999, 9). Kaj je pravzaprav predstavljala cena enega gomolja, lahko vidimo na primeru iz leta 1636

- 
- 1 Naravoslovne zbirke so bile pogosto (predvsem v 17. stoletju) plod dela strokovnjakov oz. ljubiteljev, ki so svojo radovednost podkrepili z znanostjo. Laični in zgolj ljubiteljski zbiralci pa so se, če se niso želeli strokovneje ukvarjati z artefakti, pogosteje vrnili k zbiranju antičnih artefaktov in umetnin (Olmi, 1986, 11).
  - 2 Na to specifikacijo prostorov, ki so zbiralcem (plemičem) širili obzorje, nakazuje tudi zapis Francisa Bacona s konca 16. stoletja: »*First, the collecting of a most perfect and general library may be made contributory to your wisdom. Next, a spacious, wonderful garden, wherein whatsoever plant the sun of divers climate, or the earth our of divers moulds, either wild or by the culture of man brought forth, may be ... set and cherished: this garden to be built about with rooms to stable in all rare beasts and to cage in all rare birds ... And so you may have in small compass a model of the universal nature made private. The third, a goodly, huge cabinet, wherein whatsoever the hand of man by exquisite art or engine has made rare in stuff, form or motion... The fourth such a still-house, so furnished with mills, instruments, furnaces, and vessels as may be palace fit for philosopher's stone.*« Podani zapis iz Gesta Grayorum (1594) je objavljen v Impey, MacGregor, 1986, 1.
  - 3 Podatki, ki jih poda John Dixton Hunt v prispevku iz leta 1986, nakazujejo na povečevanje števila rastlin v Veliki Britaniji. Kot primer navede Tradescantov vrt v Lambethu, ki je bil znan po velikem naboru divjih avtohtonih in uvoženih rastlin. Leta 1634 je nastal katalog rastlin v tem vrtu – teh je bilo okoli 750. Do leta 1656 pa se je njihovo število več kot podvojilo (Hunt, 1986, 201).

– čebulice tulipana, ocenjene na tri tisoč goldinarjev. Za to vsoto bi posameznik v tistem času dobil: osem debelih prašičev, štiri dobro rejene vole, dvanajst debelih ovc, štiriindvajset ton pšenice, osemindvajset ton rži, dva 300-litrska soda vina, štiri sode piva, dve toni masla, pol tone sira, srebrno čašo za pitje, zavoj oblačil, posteljo z žimnico in posteljnino ter ladjo (Dash, 1999, 254–255).<sup>4</sup>

V 18. stoletju pa je prišlo do sprememb, ki so se odražale tudi v zbiranju rastlin. V tem stoletju so se namreč pojavile z razsvetljenstvom pogojene spremembe in novosti na različnih področjih – tako v industriji kot v znanosti. Posledično se je spremenilo tudi dojemanje naravnega okolja, kar je bilo med drugim vezano na razvoj in napredek v gospodarstvu. Vse to je rezultiralo v jasno časovno delitev dela in pojav prostega časa ter z njim povezanega turizma. Družba je začela ceniti krajino in obiskovati kraje, kjer se je lahko razgledovala po zelenem prostoru. Na drugi strani je bil spremenjen estetski okus, ki se je v marsičem opiral na novoodkrite antične spise in reakcije nanje, ki so vodile v razširjeno idejo sublimnega. Tako začne družba ceniti veličastne naravne pojave ter nov vrtni slog, ki je vključeval različne naravne »scene« z umetniškimi artefakti, namenjene vzbujanju različnih občutij. Narava ni bila več vseobsežni kozmos, zgrajen po načelu pravih razmerij, ampak doživljajski prostor človeka in prostor Božje ustvarjalnosti (Parsons, 2008, 1–17; Düselder, 2008, 32). Rastlina kot del narave je tedaj pridobila drugačen poudarek in obravnavo, ki se je izrazila v vse večjem pomenu botanike. Botanika je v 18. stoletju postala znanstvena veda<sup>5</sup> in posledično so se tudi zbiratelji rastlin z njimi strokovno ukvarjali. Zanimanje za rastline – tako avtohtone kot neavtohtone – je postalo strast raziskovalcev, intelektualcev in vladarjev. Angleški dvor je Jurij III. okronal s kraljevim botaničnim vrtom *Kew Gardens* (ustanovljenim leta 1760), francoski dvor je z novimi rastlinami bogatil kralj Ludvik XVI., zelo dejavna pa je bila tudi prva žena Napoleona I., cesarica Joséphine de Beauharnais. Nemški vladarji so prav tako ustvarjali svoje botanične zbirke – nadvojvoda Carl August von Sachsen-Weimar in saški kralj Friedrich August I. *der Gerechte* (*Pravični*) sta imela celo osebni botanični kabinet, v katerem sta lahko preučevala botanične novosti. Za naš prostor je gotovo najpomembnejši avstrijski kralj Franc I., ki je imel svoj botanični vrt v Schönbrunnu – ta je veljal celo za drugega

4 V 17. stoletju je na Kranjskem v svojem vrtu na Lisičju zbiral tulipane Merharič oziroma Fabijanič (*Leonard Merharitsch genannt Fabianitsch*). Imena njegovih tulipanov nam je ohranil Valvasor v svoji Slavi vojvodine Kranjske, naštetih so npr. *Apollo*, *Aurora Celeste*, *Bella Diana*, *Bella Helena*, torej sama visoko zvoneča imena – imena generalov, kardinalov, krajev, mitoloških junakov in božanstev (Valvasor, 1689, XI/172–178). Natančneje se je z vrstami tulipanov v Lisičju ukvarjal Marko Dobrilovič v svojem članku (Dobrilovič, 2009).

5 O velikem napredku v tej disciplini priča delo Carla Linnaeusa (1707–1787) – predvsem njegova nomenklatura, ki jo uporabljamo še danes. Carl von Linné, kot nam je danes bolj znan in si je ta priimek nadel leta 1762, ko je bil povišan v plemstvo, je že leta 1730 v katalogu *Hortus uplandicus* prvi prikazal sistemsko razdelitev flore po novem seksualnem sistemu. Pri poimenovanju vrst se je držal binomskega načela (na primer *Homo sapiens*) in tako do leta 1753 poimenoval približno 7700 rastlinskih in 4400 živalskih vrst (Linné, 1995, 51, 52; Scopoli, Linné, 2004, 24–27, 30, 32, 33, 36).

največjega v Evropi (takoj za angleškim *Kew Gardens*).<sup>6</sup> Zbiranje rastlin je postalo prava dvorna in nato še vsesplošna moda, ki pa so jo v veliki meri narekovali Angleži – kraljevi *Kew Gardens* v Veliki Britaniji je imel zaposlenih več lovcev na rastline, ki so pošiljali primerke z vseh koncev sveta, na ta način pa se je botanični vrt uspešno širil (Symes, 1993, 92–93).<sup>7</sup> Če si torej želel biti v koraku s časom, si moral slediti angleškemu dvoru ali drugim večjim zbirateljem – tega dejstva se je zavedal tudi avstrijski vladar, ki je od svojega dvornega vrtnarja Franza Antoina zahteval, da je poznal vse nove vrste, ki so prišle v kraljestvo,<sup>8</sup> in jih uvajal v dvorne vrtove ter tako ohranjal sloves drugega največjega botaničnega vrta v Evropi.

Tovrstni dvorni primeri so bili jasen zgled za vse, ki so želeli biti v koraku s časom in ki so hoteli pokazati na svoj pomemben položaj v družbi oziroma nakazati svojo ambicioznost. Na Kranjskem je to modno botanično navdušenje zajelo barona Jožefa Erberga, barona Žiga in Karla Zoisa, Riharda Ursinija grofa Blagaja, jezuita Gabriela Gruberja, stolnega kanonika Weberna in mnoge druge.

Baron Jožef Erberg (1771–1843)<sup>9</sup> je lahko kraljevo zanimanje za botaniko in vrtno umetnost od blizu spoznal, ko je v letih 1809–1814 služboval na Dunaju. Dvorno okolje je vplivalo na njegovo delovanje na Kranjskem, na kar nakazuje tudi urejanje velikega oblikovanega vrta v Dolu pri Ljubljani. Velikopotezno ga je začel urejati takoj po vrnitvi v deželo, vanj je vnašal novosti v oblikovanju in rastlinah, sledil pa je tudi nemškimi zgledom pri izobraževanju vrtnarjev (Unetič, 2013, 124–132). Na pomembnost, ki jo je vrtna umetnost odigrala v baronovem življenju, kažejo arhivski viri – predvsem korespondenca. Baron je namreč s svojimi pismi povezoval strokovnjake in ljubitelje rastlin ter vrtno umetnosti. S pomočjo pisem lahko izvemo, kdo se je zanimal za novopridobljene rastline v doolskem vrtu, katere rastline so bile posebno priljubljene ali kje je baron naročal rastline – kot je z nekaj primeri predstavljeno v nadaljevanju.

---

6 O vsesplošnem botaničnem zanimanju dvora glej v Pfundheller, 1881; Baumgartner, 2001, 182, 183; Lack, 2006, 12, 19, 23, 28; Melzer, 2007/2008, 120–122, 124, 126; Melzer 2008, 357, 364. V članku avtorice pričujočega prispevka, ki bo objavljen v okviru zbornika simpozija Arhitekturna zgodovina iz leta 2014, pa je ponazorjeno tudi prevzemanje te nove mode znotraj kranjskega plemstva.

7 Pri tem lahko opazimo kolonialno težnjo Velike Britanije oz. ponovitev zbirateljstva, kot so ga poznali asirski in kitajski vladarji v starem veku.

8 Ob tem je treba omeniti, da je moral biti Antoine pozoren predvsem na zbirko grofa Harracha, ki je v kraljestvu veljal za najboljšega poznavalca rož (Pfundheller, 1881, 10).

9 Jožef je pripadal družini Erberg, ki je na Kranjskem omenjena že v 16. stoletju. Leta 1789 je prevzel posest Dol pri Ljubljani, leta 1794 pa se je poročil z Jožefino Katarino grofico Attems (1778–1847) iz Podgore pri Gorici. Jožef je leta 1804 dobil naziv komornika, v času 1805–1806 je bil član provizorične deželne uprave, od 1795 do 1808 stanovski poverjenik, od 1809 do 1814 pa vzgojitelj prestolonaslednika Ferdinanda. Kot on je tudi njegova žena delala na Dunaju, saj je že leta 1808 postala vzgojiteljica cesarskih otrok. Jožef je bil ljubitelj umetnosti in tudi sam amaterski slikar (Mušič, 1961, 93; Umek, 1991, 13, 17; Ferjan, 2002, 263).

V dolskem vrtu so imele pomembno mesto pelargonije. Te danes značilne balkonske rastline so bile bolj grmičaste rasti (dosegle so do 80 oz. 150 centimetrov višine) in skromnih cvetov. Pelargonije so v Evropo iz svojih kolonij v Južni Afriki prinesli Nizozemci nekako po letu 1653.<sup>10</sup> Baron Erberg je imel v dolskem vrtu pelargonije v večjem številu leta 1813,<sup>11</sup> so pa v Dolu verjetno uspevale že od konca 18. stoletja. Iz pisma stolnega kanonika Weberna<sup>12</sup> iz Ljubljane (20. maja 1797) namreč izvemo, da je kanonik baronu ponudil korenine pelargonij, ki mu jih je posredoval Franc Anton Breckerfeld<sup>13</sup> (SI AS 730, fasc. 55, fol. 697). Baron Erberg je tako pridobil pelargonije prek drugih ljubiteljev tujih rastlin, številne pa je tudi kupil. Nakup je lahko opravil kar v Ljubljani pri mestnem vrtnarskem mojstru Josephu Schultzu (SI AS 730, fasc. 23, fol. 5901) ali pa v tujini, najpogosteje na Dunaju, od koder mu jih je pošiljal gospod Walsler (SI AS 730, fasc. 55, fol. 588). Baronovo navdušenje nad to rastlinsko vrsto je dokazovala slika *50 Lustallern Pelargonien in einem bouquet auf einen grosten velin Sorgen ...*, katere obstoj nakazuje dolski arhiv in ki jo je baron najverjetneje sam izdelal (najkasneje leta 1826; SI AS 730, fasc. 76, seznam risb). O posebnem zanimanju za to rastlino govori še en arhivski zapis, namreč o knjigi *Pelargonia in Horto Lustalensi* (SI AS 730, fasc. 23, fol. 5989), ki bi lahko služila kot nekakšen katalog vseh vrst pelargonij v Dolu oz. kot prodajni katalog za pelargonije. Tovrstni katalogi so drugim ljubiteljem, laikom in strokovnjakom, omogočali, da spoznajo rastlinsko bogastvo določenega lastnika ter pridobijo zase tiste rastline, ki so se jim zdele zanimive oz. aktualne.<sup>14</sup>

10 V Evropi lahko prve vrste zasledimo že leta 1632 v južnem Londonu. Že konec 18. stoletja so sicer začeli spreminjati podobo same rastline, saj so žlahtnitelji postopoma spreminjali vrsto oziroma sorte pelargonij. Minilo je kar nekaj časa, da so ustvarili nižje (pritlikave) rastline in tako barvite, kakršne poznamo danes (Steffen, 1940, 380; Möhring, 1952, 190; Reiter, 1952, 60; Rupprecht, Miessner, 1985, 499, 500, 502–506; Riedl-Dorn, 2001, 200; Wilkinson, 2007, 13–14, 21–24; Bartha-Pichler, 2010, 108).

11 Tega leta je namreč dolski vrtnar (17. februarja 1813) baronu poročal o stanju v vrtu in omenil, da različne vrste pelargonij že lepo rastejo in snujejo cvetove (SI AS 730, fasc. 55, fol. 812).

12 Stolni kanonik Webern v korespondenci ni omenjen s celim imenom, a predvidevamo lahko, da gre za Frančiška Ksaverja Antona de Weberna (1743–1816), kanonika Wolwizove ustanove (Zgodovinski zbornik, 2013).

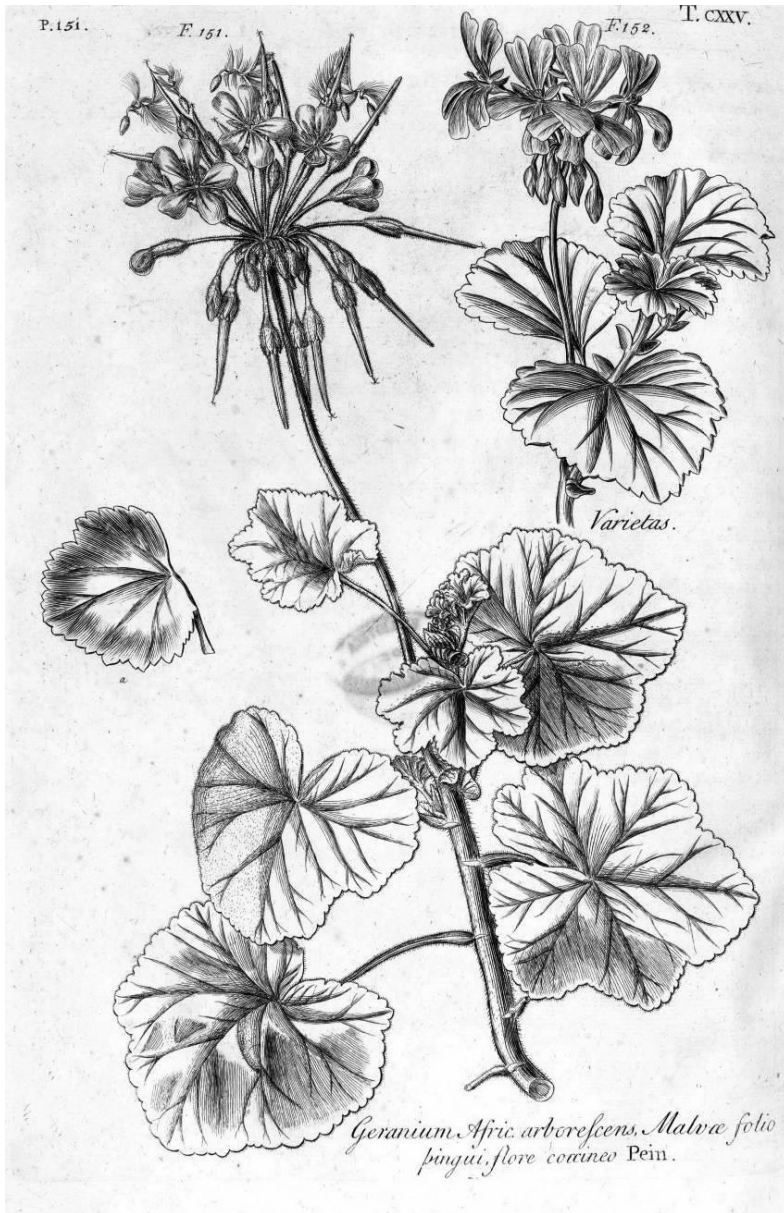
13 Breckerfeld (1740–1806) je bil znan zbiratelj leksikalnega in narodnega gradiva ter pisec historično-topografskih črtic za nekatere kraje in gradove Dolenjske; opisal je tudi razmere v Istri, ko je bil polnomočni komisar v pazinski grofiji itn. (Mal, 1925–1932, 57). Njegovo rokopisno gradivo se je ohranilo v graščinskem arhivskem fondu Dola pri Ljubljani.

14 Baron Erberg je imel še številne druge rastline. Med zanimivejšimi so bili sukulenti, predvsem agave (Unetič, 2013, 144–146).





Slika 1: Izvorna vrsta današnjih hibridov je *Pelargonium peltatum*, ki naj bi se že okoli leta 1701 pojavila na Nizozemskem. Vrste, ki izhajajo iz nje, danes uvrščamo v skupino bršljanastih pelargonij (*Pelargonium peltatum*).



Slika 2: Druga, za današnje križance pomembna vrsta je bila *Pelargonium inquinans*, ki je leta 1714 z Rta dobrega upanja prišla v Anglijo (hibridom je dala sijočo škrlatno barvo). Po drugih podatkih naj bi prišla v Evropo konec 18. stoletja, in sicer prek znanega lovca na rastline Massona. Vrsta je bolj grmičaste rasti in je v višino dosegla tudi 1,50 metra. Ilustracija je bila objavljena v knjigi Johanna Jacoba Dillena Dilleniusa *Hortus Elthamensis* iz leta 1732 (*Pelargonium inquinans*).

Posebno mesto v dolskem vrtu so imele tudi agave oz., kot so jih tedaj imenovali, aloe.<sup>15</sup> Agave so iz novega sveta v Evropo prišle že v zgodnjem 16. stoletju in so kmalu postale prestižni element oblikovanih vrtov.<sup>16</sup> Izjemno zanimanje so vzbujale zaradi svojega cvetenja, saj je večina vrst agav monokarpičnih, kar pomeni, da cvetijo le enkrat v življenju.<sup>17</sup> Tako ni bilo nenavadno, da so ponosni lastniki radi poročali o cvetenju agav v svojih vrtovih.<sup>18</sup> Tudi baron Erberg je sodil mednje, saj je pozorno spremljal rast svojih agav. Kot lahko razberemo iz arhivskih virov, so imeli v Dolu vsaj tri agave: prva je leta 1809 pripravljala cvetove, a je podlegla glinobi, druga je leta 1812 v cvetu potovala v Eisenstadt, tretja pa je cvetela v začetku tridesetih let 19. stoletja. Predvsem v primeru druge dolske agave lahko vidimo, kakšen pomen je imela ta rastlina za zbiratelje ter kako razširjena in priljubljena je bila tedaj moda zbiranja tujih rastlin. Baron Erberg je v času, ko so v Dolu opazili, da agava pripravlja cvetno steblo, še služboval na Dunaju. Deloval je torej v okolju drugih plemičev, zbirateljev in ljubiteljev vrtno umetnosti in je novico o skoraj cvetoči dolski agavi sporočil tudi Nikolaju II. knezu Esterhazyju (1765–1833), znanemu zbiratelju in lastniku izjemnega oblikovanega vrta v Eisenstadtu, ki naj bi po velikosti in bogastvu botanične zbirke tesno sledil vladarjevemu Schönbrunnu (Prost, 2001, 44–47; Galavics, 2001, 120–121). Knez Esterhazy se je nad dolsko agavo navdušil in se z Erbergom dogovoril o izmenjavi rastlin. Agavo naj bi prepeljali v njegov vrt v Eisenstadt, v zameno pa naj bi knez dal štirideset različnih rastlin iz svojega vrta. Baron Erberg je s pomočjo inšpektorja dolske posesti, dr. Jožeta Lusnerja, in dolskega vrtnarja Jožeta Bohinca (oz. Wochinza) v drugi polovici leta 1812 organiziral dolgo pot agave, ki je bila v času cvetenja (cvetno steblo je doseglo izjemno višino – približno sedem metrov in pol) s posebnim vozom prepeljana v domovanje novega ponosnega lastnika.<sup>19</sup> Tudi o tretji dolski agavi se je razširil glas, a na nekoliko drugačen način. O njej je v bavarskem časopisu *Allgemeine deutsche Gartenzeitung* leta 1833 poročal dolski vrtnar Georg Bauer. Bauer je v tem prispevku opisal cvetenje te že več kot štirideset let stare agave, ki je cvetela kar šest mesecev (čez poletje 1832), prav tako pa je ohranil njeno podobo, saj je bila v okviru tega članka tudi litografija (Bauer, 1833). Izjemnost rastline je privabila številne obiskovalce, ki so prihajali v dolski vrt in si jo ogledovali – za lažje opazovanje

15 Taksonomija v tistem času še ni bila poenotena in dodelana, zato je bilo poimenovanje rastlin iz rodov *Agava*, *Yucca* in *Furcraea* pogosto poenostavljeno s poimenovanjem aloe.

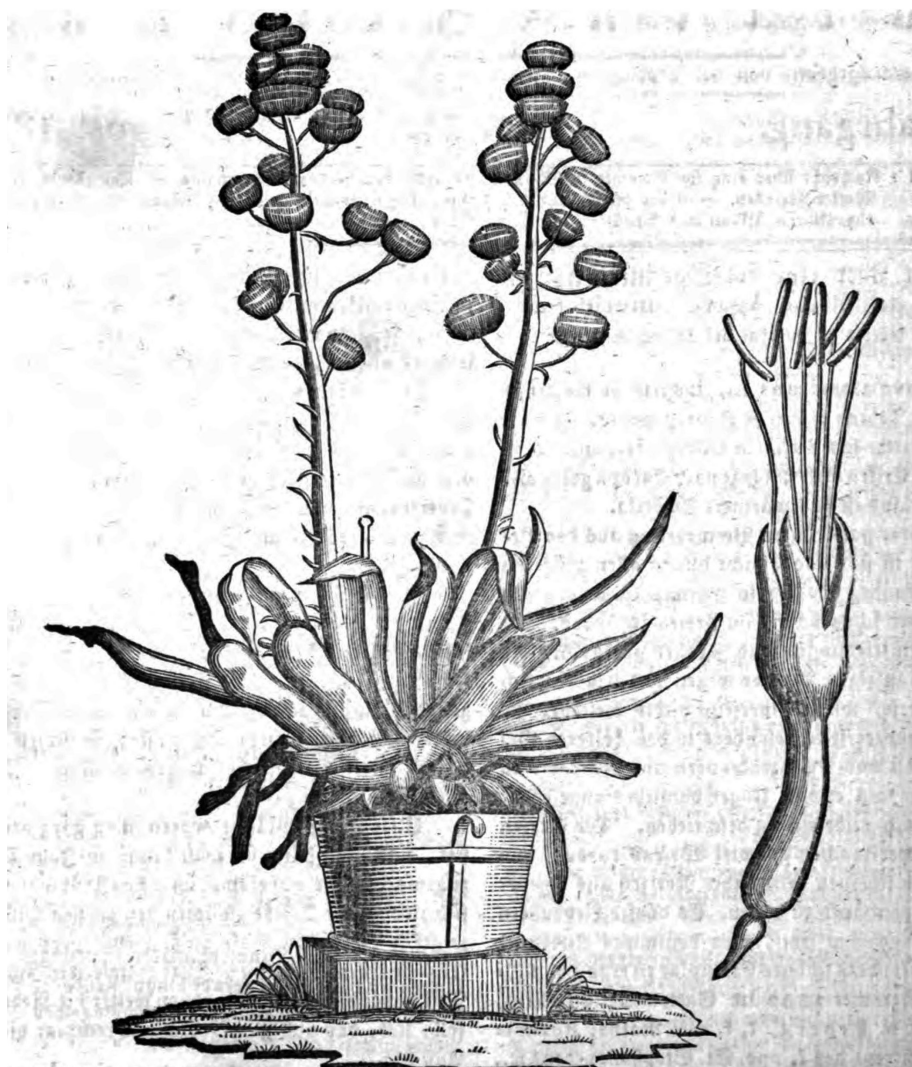
16 Bauer, 1833, 265; Teichert, 1991, 201; Irish, Irish, 2000, 49–50; Heller, 2003, 6.

17 *Agave americana* v toplem podnebju navadno cveti po 10 letih, v mrzlih podnebnjih pa potrebuje 35 let ali več (Irish, Irish, 2000, 26, 96).

18 Leta 1627 je *Agave americana* cvetela v dvornem vrtu v Anspahu, leta 1634 v Münchnu, leta 1658 pa je zacvetela vsaj 75 let stara agava v Stuttgartu (12.000 cvetov). Leta 1662 je cvetela agava v Glogauu, 1665 je cvetela 56 let stara agava v Khori v Meissnu (3000 cvetov), okoli leta 1668 je omenjena rastlina cvetela v Grottorfu, 1700 v Leipzigu, 1713 v Arnstadtu, leta 1782 pa v vrtu mestne lekarne v Hamburgu (Teichert, 1991, 125, 140, 157, 178, 180, 183, 204, 205, 206, 210, 211).

19 Za natančnejši opis dogodkov glej Unetič, 2013, 144 s tam navedenimi arhivskimi viri in literaturo.

so jo postavili celo na oder.<sup>20</sup> O velikem obisku dolskega vrta v tem času poroča Betty oz. Elise Erberg 26. junija 1832 v pismu bratu Jožefu Ferdinandu Erbergu, v katerem zapiše, da prihaja veliko ljudi v Dol gledat *aloe* in da je bilo na velikonočni ponedeljek v Dolu štiriindvajset vozov.<sup>21</sup>



Slika 3: Upodobitev leta 1832 cvetoče dolske agave v bavarskem vrtnem časopisu (Bauer, 1833, 266).

20 Glej tudi Unetič, 2013, 145.

21 »... Heuer kommen viele Leute nach Lustahl, um die Aloe, die fruher blöhen wird zu sehen, am Pfingstmontag, waren 24 Wägen hier, und so geht es beinahe alle Feiertage« (SI AS 730, fasc. 63).



Slika 4: Velikocvetna hortenzija, kot sta jo upodobila Philipp Franz von Siebold  
in Joseph Gerhard Zuccarini v *Flora Japonica* iz leta 1870  
(*Hydrangea macrophylla*).

Med obsežnim rastlinskim bogastvom v Dolu je baron Erberg imel tudi hortenzije, saj arhivski viri poročajo, da so februarja 1813 že dobro poganjale (SI AS 730, fasc. 55, fol. 812), leta 1816 pa so že tako dobro uspevale, da je dolski vrtnar avgusta lahko prodal majhno hortenzijo za 45 krajcarjev (SI AS 730, fasc. 20, fol. 97). Hortenzije so bile nekaj povsem novega, saj so jih šele leta 1788 iz Japonske prinesli v Evropo (Reiter, 1952, 53; Rupprecht, Miessner, 1985, 298–299, 305, 395; Bartha-Pichler, 2010, 100–101). Zaradi bogatega in dolgo obstojnega cveta so bile še posebno zanimive in nadvse priljubljene – tako ni nenavadno, da so vzbudile zanimanje še enega kranjskega ljubitelja rastlin, barona Žiga Zoisa. Cvet hortenzije pa je bil tisti, ki je Zoisa najbolj navdušil, kot je v pismu baronu Erbergu poročal 10. oktobra 1808. Baron Erberg mu je namreč posodil hortenzijo, za kar se v pismu zahvaljuje, med drugim pa je v pismu omenil tudi risbo Laxenburga v jeseni s prizorom tristotih hortenzij na enem mestu, ki jo je prav tako dobil od Erberga (tudi to risbo je baron Jožef Erberg verjetno izdelal sam; SI AS 730, fasc. 75, fol. 1039). Žiga Zois si je torej hortenzijo iz Dola sposodil ali dobil na posodo nekako na začetku leta 1808 ali že leta 1807, a ga je tako prevzela, da jo julija 1808, ko je k njemu prišel dolski vrtnar z novimi rastlinami iz Dola, še ni vrnil (oz. hotel vrniti; SI AS 730, fasc. 39, fol. 68). Namreč »*die Hortenzia wil b: Zois noch nicht zurickgäben solange eine blume zu sehen*«, cvet pa je vztrajal očitno vse do novembra, ko se je hortenzija le vrnila v Dol (SI AS 730, fasc. 23, fol. 6426). Erberg je tako moral prepoznati veliko Zoisovo zanimanje za to rastlino in mu je predvidoma konec leta 1809 poslal šest hortenzij v stalno rabo (SI AS 730, fasc. 75, fol. 1061).

Nove rastline niso prevzele le plemičev, trgovcev, vrtnarjev in drugih posvetnih mož. Kot smo lahko videli, se je za pelargonije zanimal stolni kanonik, pa tudi jezuit Gabriel Gruber je imel v svojem domu prostor za cvetlični okras. Čeprav je bival v majhnem mestnem stanovanju, je okenske police napolnil z različnimi čebulnicami, kot so bili avriklji (rod: *primula*), ki so v Evropo prišli večinoma iz azijskega ali južnoameriškega sveta, ter vetrnicami (rod: *anemone*), ki uspevajo v blagi klimi (SI AS 730, fasc. 43). Gruber je pridobil rastline tako iz Dola kot iz Brda pri Kranju, pa tudi kanonik Webern mu je prinesel kakšno. Patra so rastline nadvse zanimale (ali pa je le rad obiskoval domače plemstvo), saj je baronu Erbergu v njegovi odsotnosti leta 1796 poročal o neurju, ki je povzročilo škodo v dolskem vrtu, in o svojem namenu, da bo vrtnarja baronov Zois v Brdu pri Kranju presenetil z nenapovedanim obiskom, da vidi, kako skrbi za rastline, ki so mu bile zaupane (SI AS 730, fasc. 43).



Slika 5: Primula iz knjige prof. dr. Otta Wilhelma Thoméja *Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz* iz leta 1885 (*Primula veris*).

Rastlinsko bogastvo so v 18. in zgodnjem 19. stoletju zbirali na različne načine – posušene primerke so shranjevali v herbarijih ali pa so dali izdelati ilustracije posameznih rastlin, ki so bile nato shranjene v zbirkah, kot na primer t. i. *Florilegien* avstrijskega kralja Franca I.<sup>22</sup> Najbolj priljubljene pa so bile seveda zbirke na prostem rastočih rastlin, a je moral lastnik zbirke imeti dovolj prostora in finančnih sredstev, da je lahko uredil površino v vrtu in rastlinjake za svoje botanične primerke oz. da je lahko uredil »botanični vrt«.<sup>23</sup> Takšen botanični vrt so na Kranjskem imeli barona Zois in baron Erberg. Brata Zois sta ustvarila prvi botanični vrt na Kranjskem (na Brdu pri Kranju) ter prvi botanični vrt v Ljubljani (Dobrilovič, Kravanja, 2003, 279, 284–285; Praprotnik, 2004, 168; Unetič, 2013, 81, 82, 98, 101, 191). Brata Zois sta si pri snovanju svojega botaničnega vrta najverjetneje pomagala s knjigo *Beiträge zur schönen Gartenkunst* iz leta 1783, ki sta jo imela v svoji knjižnici in ki je med drugim vsebovala napotke za ureditev botaničnih vrtov (Medicus, 1783). Avtor knjige poudarja, da botanični vrt ne sme biti zbirka raritet in ne sme postati »... ein solches zusammen Gestoppeltes Ding ...« (Medicus, 1783, 126), kar se kaj hitro zgodi, saj je bila takratna navada urejanja botaničnih vrtov v številnih mestih in krajih – vsaj po Medicusovem mnenju –, da so vrt napolnili z rastlinami, ki so bile pri roki, tako pa ustvarili nekakšno, kot že rečeno, skupaj nametano stvar, za katero se je zdelo, da je nastala samo zato, da se lahko njen lastnik pohvali z lastnim botaničnim vrtom (Medicus, 1783, 126–127, 129). Kakšna je bila predlagana zasnova oziroma členitev botaničnega vrta, iz danih opisov ni mogoče razbrati, zelo verjetno pa je bil botanični vrt členjen na manjše pravilne ploskve, ki so omogočale lažjo nego in dostop do rastlin. Tovrstno shemo lahko v večji ali manjši meri prepoznamo na Brdu pri Kranju in v Dolu pri Ljubljani. Botanični vrt na Brdu pri Kranju je bil urejen na mestu nekdanjega baročnega parterja – sledil je formalni zasnovi in je bil neposredno ob vrtni fasadi dvorca.<sup>24</sup> V njem so bile zbrane različne, večinoma avtohtone rastline, a kljub njihovi predvidoma sistematični razporeditvi je struktura zasaditve ustvarjala vtis prijetnega in intimnega zelenega prostora. Kakšna je bila zasnova Zoisovih vrtov v Ljubljani, katerih del je bil tudi botanični vrt, ni jasno. Gotovo je bila shema formalna, a zdi se, da so bile rastline bolj neenakomerno razporejene po prostoru, tako da so obiskovalce izobraževale v bolj neformalnem duhu. Tudi v dolskem vrtu je bil *Arbo-ret* oziroma botanični prostor, ki se je nahajal na robu formalnega, reprezentativnega

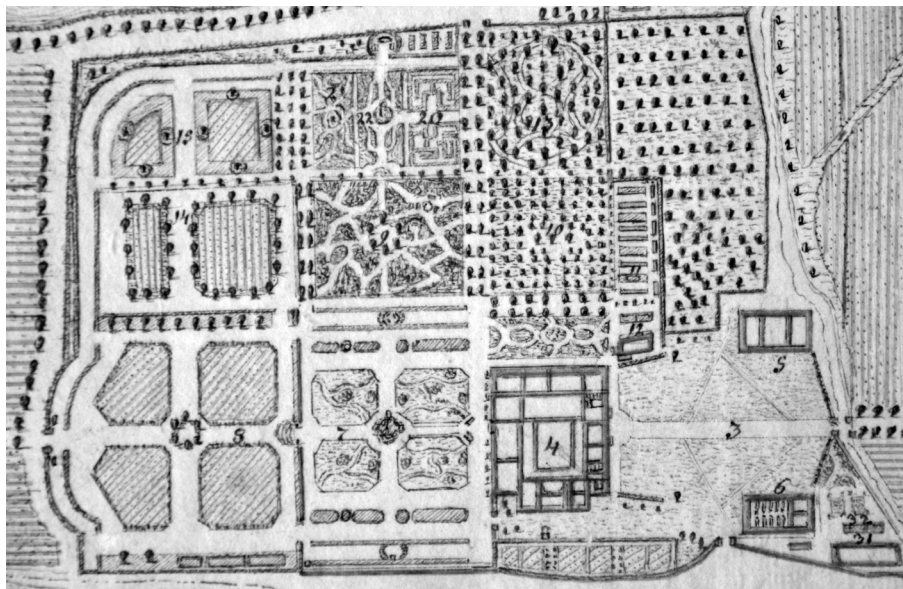
22 Ilustracije so deloma objavljene v: Lack, 2006, 47–288.

23 Besedna zveza *botanični vrt* je v narekovajih, saj v tem času lastniki zbirk še niso sistematično urejali delov vrtov, v katerih so predstavljali svoje botanične zaklade. V večini primerov iz tega časa torej še ne moremo govoriti o botaničnem vrtu, kot ga poznamo danes.

24 Ta vrt je imel štiri vrtna vrata, razdeljen je bil na 24 enakomerno in simetrično razmeščenih pravokotnih polj, bil pa je na dveh nivojih (z višinsko razliko 60 cm). Zunanje robove polj so zamejevali sadni špalirji, nekaj časa celo špalir iz božjega drevesca, v poljih so bile razporejene najrazličnejše rastline – trajnice v pasovih, grmovnice, jagodičje, vzpenjavke v nizkih špalirjih, rastline v posodah, oblikovano sadno drevje itn. (Petkovšek, 1960, 11–23; Dobrilovič, Kravanja, 2003, 227–286; Praprotnik, 2004, 167–174; Unetič, 2013, 233).



dolskega vrta. Ta prostor je vseboval predvsem tuje drevesne vrste, ki so bile razporejene v pravilnem rastru, a so med njimi vodile krožno oz. segmentno nanizane poti, rastline v njem pa so bile označene s posebnimi imenskimi tablicami.<sup>25</sup> Zdi se, da kranjski ljubitelji in zbiralci rastlin svojih botaničnih vrtov niso oblikovali po enotni shemi. Baronu Karlu Zoisu, ki je urejal domači botanični vrt, je bila bližje formalna, pravilna in simetrična struktura, pripravna za sistematično preučevanje rastlin, medtem ko je baron Erberg, ki je rad sledil sodobnim umetnostnim trendom, v pravilno razporeditev rastlin vključil že bolj modne, nepravilne zaokrožene poti.



Slika 6: Detajl načrta vrta v Dolu pri Ljubljani, izrisanega leta 1816, kjer je mogoče videti tudi zasnovo *Arboreta*, označenega s številko 13 (SI AS 207r).

Naj naš prispevek o zbiranju rastlin sklenemo s primerjavo te dejavnosti, kot so jo izvajali v poznem 18. in zgodnjem 19. stoletju ter v prejšnjih stoletjih. Ta primerjava nam pokaže nekaj podobnosti. Zbiratelji so namreč svoje »kabinetsko« bogastvo radi popisali in širši javnosti predstavili v katalogih – tako je na primer leta 1584 nastal katalog za naravoslovni kabinet Francesca Calceolarija v Veroni, ki je nakazoval uporabnost kabineta in njegovo povezavo z delom Calceolarija, lastnika ene najslavnejših lekarn v mestu. V 18. oz. 19. stoletju so prav tako nastajali katalogi, ki pa so ponazarjali le določen del botaničnega bogastva lastnika – najsibo katalog kraljeve botanične zbirke ali katalog pelargonij barona Erberga na Kranjskem (Olm, 1986, 6; Unetič, 2013, 104, 147). V 16. stoletju je postala navada tudi primerjanje kabinetnih

25 *Arboret* v dolskem vrtu je označen tudi kot *Botanischer Platz* (SI AS 730, fasc. 25, fol. 256, 366; SI AS 730, fasc. 5, fol. 947, 952). Za natančnejši prikaz celotnega vrta glej: Unetič, 2013, 246–257.

raritete in novih, z njimi povezanih znanj med zbiralci, navada, ki se je v poznem 18. in 19. stoletju nadaljevala, kot je mogoče videti v primeru Erbergove korespondence (Impey, MacGregor, 1986, 2; Unetič, 2013). Prav tako je bila za zbiratelje pomembna slava, ki so jo s svojimi raritetami lahko pridobili. K temu je v 17. stoletju stremel na primer Manfredo Settala, ki je v svojem kabinetu v Milanu zbiral naravne artefakte, etnografske dokumente, znanstvene inštrumente, knjige, antikvitete in umetniška dela. S svojo zbirko je privabljal gospe in gospode, ki so potovali iz Anglije, Francije ali Nemčije v Italijo, njegov glavni cilj (kot tudi pri drugih sočasnih zbirateljih) pa je bil voditi kronane glave ali vsaj pomembne kraljeve sorodnike po svojem kabinetu. Njegova promocija lastne zbirke je bila uspešna, saj je moral na stara leta zaradi številnih obiskovalcev poslati služabnike, da so vodili gospodo, sam pa je vodstvo prevzel le ob obisku pomembnih gostov. Kabineti raritet so v tistih časih lahko nudili pomembno vrzel in priložnost napredovanja v rigidni socialni hierarhiji (Olmi, 1986, 12, 13). Podobno se je godilo na Kranjskem leta 1821, ko je v Ljubljani potekal kongres svete alianse. Ob tej priložnosti je namreč cesarski par obiskal barona Erberga in dolski vrt (vzrok za njun obisk je mogoče iskati v službovanju barona na Dunaju ter skupnem zanimanju za rastline). Baronu je torej uspelo voditi po svojem parku zelo pomembne goste. V počastitev obiska cesarja Franca II. in njegove žene je dal postaviti empirski spomenik, leta 1822 pa je uredil še nov predel v vrtu, kamor je umestil spomenik.<sup>26</sup>

Ob primerjanju naravoslovnih kabinetov raritet in delov zasebnih vrtov, ki so imeli poudarjeno botanično vsebino, opazimo tudi razlike. Najdemo jih lahko v razporeditvi artefaktov ali rastlinskih vrst. Kabineti poznega 16. in 17. stoletja so navadno sledili matematičnim pravilom in tradicionalni predstavi estetike, torej simetriji in čim bolj pravilni razporeditvi (Olmi, 1986, 9), medtem ko postanejo v »botaničnih« vrtovih poznega 18. stoletja kriteriji za razporeditev vrsta rastline, njena obstojnost v danih klimatskih razmerah, rastne značilnosti in razmere ipd. Kot smo lahko videli na primeru Brda pri Kranju in Dola pri Ljubljani, vrtno zasnovе teh delov vrtov niso bile enotne – lahko so bile pravilne ali pa so se v njih že znašle zaobljene linije. Naslednjo razliko lahko najdemo v cenah artefaktov, ki se v poznem 18. in zgodnjem 19. stoletju navadno ne povzpnejo tako visoko, kot se je lahko zgodilo pri čebulici tulipana. Gotovo so posamezniki odšteli velike vsote za redke in odrasle primerke, a so jih lahko dobili v zameno za drugo rastlino ali v določenih okoliščinah celo za manjše plačilo. Tak primer najdemo pri baronu Erbergu, ki je iz Ljubljane, natančneje, iz prodanih Zoisovih vrtov jeseni 1817 in spomladi 1818 v Dol odpeljal večje število rastlin, predvsem dreves. Avgusta 1817 je namreč Žiga Zois sklenil dogovor s kupcem njegovih vrtov in baronom

26 Podobno se je na obisk kronane glave odzval Rihard Ursini grof Blagaj. 14. maja 1838 ga je v Polhovem Gradcu obiskal saški kralj Friderik August, da si ogleda novo botanično odkritje – Blagajev volčin (torej avtohtono rastlinsko vrsto). V spomin na ta dogodek je dal grof še isto leto ob vznožju bližnjega hriba postaviti spomenik (Unetič, 2013, 88, 183, 253, 345 s tam navedeno literaturo).

Erbergom, da lahko ta za 100 goldinarjev<sup>27</sup> odkupi eksotično rastje<sup>28</sup> njegovega vrta, ga izkoplje in do konca marca prihodnjega leta odpelje v Dol (Unetič, 2013, 91). Kot tretjo razliko bi lahko navedli vrstni obseg naravoslovnih oz. botaničnih kabinetov. Ti so v 16. in 17. stoletju ponazarjali univerzum ali celo idejo izgubljenega raja – dokler zbiranje vseh znanih in novoodkritih rastlin ni postalo preobsežno. V poznem 18. in 19. stoletju pa se je zbirka rastlin omejila predvsem na tiste, ki so bile tedaj v modi – naj so bile to pelargonije in njihovi križanci, agave, ki so bile nekaj posebnega zaradi svojega cvetenja, ali rastline iz oddaljenih južnoafriških ali azijskih krajev. Vsa Evropa je sledila splošnemu trendu, ki je narekoval priljubljenost rastlin. Poleg manjšega obsega rastlinskih vrst, njihove dostopnejše cene ter načina razporeditve rastlin oz. artefaktov je »botanične« vrtove 18. in 19. stoletja od naravoslovnih kabinetov 16. in 17. stoletja razlikoval tudi družbeno pogojen in spremenjen odnos do rastlin oz. zbiranja botaničnih zakladov.

Odnos posameznikov do rastlin je bil torej v 16. in 18. stoletju drugačen. Ta sprememba je bila posledica razsvetljenstva, ki je poseglo v vse sfere človekovega delovanja in spremenilo družbene prioritete, vrednote, dojemanje itn. Lastniki »preobraženih« naravoslovnih kabinetov oz. botaničnih delov vrtov so imeli do rastlin drugačen odnos zaradi razvoja botanike kot znanstvene vede, pomena ekonomije lastnih posesti, razvijajočega se izobraževanja in spremenjenega dojemanja narave.

Če v 16. in 17. stoletju zbiratelj rastlin ni bil nujno strokovno podkovan v naravoslovnih znanjih, je strokovnost (tudi samoiniciativna) v 18. stoletju postala sestavni del zbiranja. Na Kranjskem je to dobro vidno v primeru botanika Karla Zoisa, ki je odkril nekaj novih vrst in zbiral slovenska oz. kranjska imena rastlin, ali Jožefa Erberga, ki je z beležko spremljal rast tujih vrst v svojih rastlinjakih (Unetič, 2013, 81–82, 90). S tem je povezano tudi dejstvo, da se je v drugi polovici 18. stoletja pospešeno razvijalo izobraževanje – v tem času se izoblikuje pedagogika. Izobraževalno funkcijo botaničnih vrtov smo omenili že pri Zoisovih ljubljanskih vrtovih in Erbergovem *Arboretu*. V severnonemškem prostoru pa je ta povezava še bolj jasno vidna v ustanovitvi izobraževalne ustanove za mlade plemiče (zemljiške gospode), ki so se v Schnepfenthalu učili obdelovanja zemlje, prepoznavanja vrst, opazovanja narave idr. Na ta način so pridobivali zavest in odgovornost do okolja, v katerem so kasneje delovali (Düselder, 2008, 33–38). Prav upravljanje posesti oz. njegova ekonomija je bila pomemben dejavnik pri plemstvu, da se je zanimalo

---

27 Postavljena cena je precej nizka, saj je cena sadike nekega neavtohtonega drevesa (npr. *Acer negundo*) tedaj znašala okoli 20 goldinarjev. Vemo, da je baron Erberg prepeljal več odraslih tujerodnih dreves, ki bi jih lahko vsako posebej ovrednotili vsaj na 50 goldinarjev.

28 Med drevesi so bili tulipanovec, ginko in 27-letna velikocvetna magnolija. Magnolijo si je ob obisku ogledal tudi cesar, saj je bila edini, na prostem rastoči primerek svoje vrste v celotni monarhiji (Vardjan, 1994, 19; Unetič, 2013, 91, 128).

za nove in tuje rastline. Z novimi vrstami je zemljiška gospoda namreč lahko povečala produktivnost lastnega gospostva, donosnost gozda in količino pridelka ter izboljšala raznolikost lastnega jedilnika (Düselder, 2008, 42, 45). Novo znanje je prineslo tudi nastanek drevesnic (*die Baumschulen*), ki bi jih našli tudi v Dolu pri Ljubljani. Prav v drevesnici v Dolu so leta 1822 kupili kostanje, ki so jih zasadili v Tivoliju in tako dopolnili tedanji Lattermannov drevored (Unetič, 2013, 300 s tam navedeno literaturo). Izkaže se, da je bilo botanično znanje za zemljiške gospode nujno potrebno za njihovo konkurenčnost na gospodarskem trgu. Vsekakor pa botanični deli vrtov niso nudili le koristi, ampak so vrtove tudi estetsko dopolnjevali. Kot nekakšni razstavniki prostori so novim rastlinam omogočali rast, lastnikom in obiskovalcem pa možnost izobraževanja, uživanja v pogledu na nekaj novega in posebnega ter dodaten socialni prostor, kar nakazuje na nadaljevanje baročne tradicije vrtov kot prostorov družabnih prireditev. Kakšno pomembnost je konec 18. stoletja posameznik lahko pripisoval oblikovanim vrtovom z botaničnimi zakladi, nakazuje zapis Edzarda Mauritzza zu Inn- und Knyphausen (1748–1824), lastnika posesti Lütetsburg na severozahodu Nemčije in poznavalca rastlin, ki je – podobno kot Erberg – vodil živahno korespondenco s sopoznavalci oz. ljubitelji. Edzard Mauritz namreč leta 1796 zapiše, da je na svojem posestvu uredil krajinski vrt (katerega sestavni del so morale biti tudi tuje in nove rastlinske vrste), ker je želel ustvariti prijetno okolje zase, za svojo družino in potomce; želel si je namreč, da urejena okolica deluje spodbudno na (trenutnega in prihodnjega) lastnika, da mu bo upravljanje posesti v veselje – veselje, ki ga drugi iščejo v prekomernem zapravljanju, igranju (na srečo) ali dragih potovanjih, kar lahko družino vodi v pogubo (Düselder, 2008, 31, 40–41). K temu lahko dodamo, da so predvsem plemiči v aktivnem delovanju na področju botanike videli lasten prispevek k dobrobiti države in možnost sodelovanja z njo (Düselder, 2008, 20). Na ta način se torej zrcali tudi nacionalna zavest in podpora vladajočim, kar lahko prepoznamo tudi v delovanju barona Erberga na Kranjskem.

Botanični vrtovi poznega 18. in zgodnjega 19. stoletja so kazalci zatona nekdanjih naravoslovnih kabinetov raritet in preobrazbe dejavnosti zbiranja rastlin. Čeprav lahko ob primerjavi kabinetnih naravoslovnih zbirk in »botaničnih vrtov« zgodnjega 19. stoletja najdemo podobnosti npr. v popisih oz. katalogih botaničnih zbirk, v izmenjavi znanj med zbiratelji in ljubitelji ter v pomembnosti pridobljenega slovesa zbirke, ki je lahko nudil možnost premostitve neenakosti družbenih slojev, so tu tudi številne razlike. Spremeni se namreč način prezentacije, ki je od poznega 18. stoletja sledil novim znanstvenim spoznanjem, cene botaničnih primerkov ne dosegajo več vratolomnih višin kot nekdanj, prav tako se spremeni obseg zbirk, ki od poznega 18. stoletja ne sledi več ideji poustvarjanja izgubljenega

raja, ampak postavlja v ospredje modne vrste. Pomembne spremembe prinese tudi nova družbena miselnost. Ta poudarja strokovnost in znanstvenost, v oblikovane vrtove vnaša funkcijo izobraževanja in se – predvsem v primeru plemiških vrtov – poglobljeno ukvarja tudi z ekonomskim učinkom novih rastlin in izboljšanjem gospodarskega donosa posesti. Spremeni se estetsko dojetje rastlin, ki (še vedno kot del narave) postanejo samozadostne in kot naravna krajina posamezniku nudijo doživljajski prostor. Poleg tega so v tem času oblikovani vrt – torej tudi njegov botanični del – razumeli kot socialni prostor, tj. predvsem prostor, kjer družina preživlja skupni prosti čas, hkrati pa lahko v urejanju in stalnem dopolnjevanju repertoarja botaničnih bogastev botaničnih delov vrtov prepoznamo težnjo lastnika, da se približa vladajočim, ki so s svojo dvorno dejavnostjo na področju zbiranja rastlin ponujali vzor – s sledenjem temu vzoru pa je posameznik izkazoval tudi svojo pripadnost vladavini oz. državi.

V preobrazbo zbiranja rastlin je bilo torej vključenih več dejavnikov – ne zgolj radovednost posameznika ali kolonialna težnja, ki izhaja še iz starega veka, ampak tudi novo razumevanje narave, družine, družbe, države, znanja in ekonomije, ki je v tem času ustvarilo pravo »botanizirajočo« javnost, katere del so bili vladarji, duhovniki, plemiči, intelektualci, vrtnarji, tisti, ki so vrt imeli, in tisti, ki ga niso. Vsesplošno navdušenje nad rastlinami, nujno povezano s strokovno (pa čeprav minimalno) podkovanostjo, je prevzelo vso Evropo, tudi Kranjsko, in povežalo ljudi različnih nazorov in slojev – barone, kneze in patre.

## Viri

### Arhivski viri

Arhiv Republike Slovenije (SI AS), Ljubljana:

SI AS 207r, Rokopisna zbirka: Lustall mit seinen Umgebungen in September 1816.

SI AS 730, Graščina Dol (1477–1875):

fasc. 5; Dominicalia: Ein Beitrag ..., fol. 947, 952.

fasc. 20, Dominicalia: Tedenski obračun vrtnarja, fol. 97.

fasc. 23, Dominicalia: Obrtniški računi, fol. 5901; Računi obrtnikov, fol. 5989; Obračun obrtnikov 1828, fol. 6426.

fasc. 25; Dominicalia: Navodila, fol. 256, 366.

fasc. 39, Korespondenca: Dr. Rus, fol. 68.

fasc. 43, Korespondenca: Erberg – Gruber.

fasc. 55, Korespondenca: Walser, fol. 588; Webern, fol. 697; Wohinz, fol. 812.

fasc. 63, Korespondenca: Erberg Betty.

fasc. 75, Posebno udejstvovanje: Zois – Erberg, fol. 1039, 1061.

fasc. 76, Posebno udejstvovanje: seznam risb.

Narodna in univerzitetna knjižnica (NUK), Ljubljana:

NUK 11236 – Medicus 1783: Medicus, F. K., *Beiträge zur schönen Gartenkunst zweite Auflage*, Mannheim 1783.

## Literatura

- Amrhein, A., Neo-Assyrian Gardens. A Spectrum of Artificiality, Sacrality and Accessibility, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes* 35/2, 2015, str. 91–114.
- Bartha-Pichler, B. in drugi, *Teufelsfeige und Witwenblume*, Christoph Merian Verlag 2010, str. 100–101, 108.
- Bauer, G., Nachricht über eine im Sommer 1832 in Blüte gestandene *Agave americana* in dem Garten zu Lustthal bei Laibach in Krain, *Gartenzeitung*, XI/34, 25. avgust 1833, str. 265–268.
- Baumgartner, T., Anmerkungen zur Baugeschichte der Eisenstadter Orangerie, v: *Der Natur und Kunst gewidmet – der Esterházyische Schlosspark in Eisenstadt* (ur. Prost, F.), Köln, Weimar 2001, str. 153–192.
- Bazin, G., *DuMont's Geschichte der Gartenbaukunst*, Köln 1990, str. 11.
- Dash, M., *Tulipomania: The Story of the World's Most Coveted Flower and the Extraordinary Passions it Aroused*, New York 1999, str. 9, 254–255.
- Dobrilovič, M., *Začetki uvajanja tujerodnih rastlinskih vrst in njihov vpliv na vrtno oblikovanje na Slovenskem = Introduction of foreign plant species and their influence on garden design in Slovenian lands* [magistrsko delo], Ljubljana 2002, str. 56–58, 64.
- Dobrilovič, M., The introduction of decorative bulbs in Slovenia = Introdokcija okrasnih čebulnic na slovensko ozemlje, *Acta agriculturae Slovenica* 93/1, 2009, str. 133–142.
- Dobrilovič, M., Kravanja, N., Rastlinsko gradivo prvega botaničnega parka na Slovenskem – Brda pri Kranju, v: *Zbornik Biotehniške fakultete Univerze v Ljubljani* 81, 2, 2003, str. 277–289.
- Düselder, H., Vom »Botanisieren« und der »Nützlichkeit der Natur«. Naturaneignung und Herrschaftsverständnis des Adels im Kontext von Kultur, Bildung und Ökonomie, v: *Adel und Umwelt* (ur. Düselder, H., Weckenbrock, O., Westphal, S.), Köln, Weimar, Dunaj 2008, str. 19–50.

- Ferjan, J. I., pod geslom: Erberg, *Allgemeines Künstlerlexikon* (knj. 34 / engel-eschini), München, Leipzig 2002, str. 263.
- Galavics, G., »Porträts« eines fürstlichen Gartens – Der Esterházyische Schloßpark in Eisenstadt, v: *Der Natur und Kunst gewidmet – der Esterházyische Schlosspark in Eisenstadt* (ur. Prost, F.), Köln, Weimar 2001, str. 119–151.
- Gothein, M. L., *Geschichte der Gartenkunst I/II*, Hildesheim, New York 1977, str. 415–419.
- Heller, T., *Agaven (Natur und Tier)*, Münster 2003, str. 6.
- Hunt, J. D., Curiosities to Adorn Cabinets and Gardens, *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe* (ur. Impey, O., MacGregor, A.), Oxford 1986, str. 1–4.
- Impey, O., MacGregor, A. (ur.), *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford 1986, str. 1–4.
- Irish, M., Irish, G., *Agaves, Yuccas, and Related Plants*, Portland, Cambridge 2000, str. 26, 49–50, 96.
- Kolšek, A., Zgodovinski vrtovi v Posavju, v: *Zgodovinski vrtovi Dolenjske in Posavja* (ur. Kolšek, A., Simič, M.), Novo mesto 2000, str. 45–74.
- Kolšek, A., Simič, M. (ur.), *Zgodovinski vrtovi Dolenjske in Posavja*, Novo mesto 2000, str. 28.
- Lack, W. H., *Florilegium Imperiale, Botanical Illustrations for Francis I. of Austria*, München, Berlin, London, New York 2006, str. 12, 19, 23, 28.
- Lenné, v. C., *Carolus Linnaeus Johannesu Antoniusu Scopoliju: 1761–1773: posnetki rokopisov pisem s slovenskim in angleškim prevodom = Carolus Linnaeus to Johannes Antonius Scopoli: 1761–1773: photocopies of the manuscripts, Slovene and English translations* [v slovenski in angleški jezik prevedla ter spremno besedilo napisala Soban, D., ur. Peterlin, M.], Ljubljana 1995, str. 51, 52.
- Mal, J., pod geslom: Breckerfeld Franc Anton, *Slovenski biografski leksikon* (knj. 1: Abraham – Lužar / ur. Cankar, I., Lukman, F. K. s sodelovanjem uredniškega odbora), Ljubljana 1925–1932, str. 57.
- Medicus, F. K., *Beiträge zur schönen Gartenkunst zweite Auflage*, Mannheim 1783.
- Melzer, S., In den Fussstapfen Linnés (Friedrich August der Gerechte von Sachsen und die Botanik), *Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen*, Jahrbuch 2007/2008 (Bd. 15), str. 120–129.
- Melzer, S., Hortus Regius Pillnitzensis: Frederick Augustus The Just And The Royal Botanical Garden In Pillnitz, v: *Designing Botanical Gardens* (ur. Robin, N.), vol. 28, št. 3–4, september 2008, str. 351–365.

- Möhring, H. K., *Die Topfpflanzenkultur in der Erwerbsgärtnerei*, Stuttgart 1952, str. 190.
- Mušič, M., Erbergova parkovna kompozicija v Dolu pri Ljubljani, *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino*, IX/2, 1961, str. 93–109.
- Olmi, G., Science-Honour-Metaphor. Italian Cabinets of the sixteenth and seventeenth Centuries, *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe* (ur. Impey, O., MacGregor, A.), Oxford 1986, str. 1–4.
- Parsons, G., *Aesthetics and nature*. London, New York 2008, str. 1–17.
- Petkovšek, V., *Začetki botanične vede pri Slovencih*, Ljubljana 1960, str. 11–23.
- Pfundheller, J., *Der Blumenkaiser – Oesterreichischen Zeit- und Culturbild*, Dunaj 1881, str. 10.
- Praprotnik, N., Botanični vrt Karla Zoisa na Brdu, *Kronika*, 52/2, 2004, str. 167–174.
- Prost, F. (ur.), Geschichte des Esterházy'schen »Hofgartens« in Eisenstadt – Eine zusammenfassende Darstellung, v: *Der Natur und Kunst gewidmet – der Esterházy'sche Schlosspark in Eisenstadt* (ur. Prost, F.), Köln, Weimar 2001, str. 35–74.
- Reiter, C., *Zierpflanzen*, Kleinmachnov 1952, str. 53, 60.
- Riedl-Dorn, C., Die Pflanzensammlung des Fürsten Nikolaus II. in Eisenstadt, v: *Der Natur und Kunst Gewidmet – Der Esterházy'sche Schlosspark in Eisenstadt* (ur. Prost, F.), Köln, Weimar 2001, str. 193–209.
- Rinaldi, B. M., Ein Manifest politischer Autorität. Der Wiederaufbau der Yiheyuan, v: *Kunst-Garten-Kultur* (ur. Gröning, G., Henneke, S.), Berlin 2010, str. 181–196.
- Rupprecht, H., Miessner, E., *Zierpflanzenbau. Zierpflanzen Von A Bis Z*, Berlin 1985, str. 298–299, 305, 395, 499, 500, 502–506.
- Scopoli, G. A., Linné, v. C., *Joannes A. Scopoli – Carl Linnaeus: dopisovanje = correspondence: 1760–1775* [prevod pisem v slovenski jezik, angleški prevod ter uvodno besedilo Soban, D.], Ljubljana 2004, str. 24–27, 30, 32, 33, 36.
- Steffen, A., *Handbuch der Marktärtnerei*, Berlin 1940, str. 380.
- Symes, M., *A Glossary of Garden History*, Madison 1993, str. 92–93.
- Teichert, O., *Geschichte der Ziergärten und der Ziergärtnerei in Deutschland während der Herrschaft des regelmässigen Gartenstyls*, Rüsselsheim 1991, str. 201.
- Umek, E., *Erbergi in Dolski arhiv*, Ljubljana 1991, str. 13, 17.



- Unetič, I., *Vrtna umetnost na Kranjskem v osemnajstem in devetnajstem stoletju = Garden art in Carniola in the eighteenth and nineteenth century* [disertacija], Ljubljana 2013, str. 124–132, 144–146, 233 ss.
- Unetič, I., Kranjski razsvetljenci, botanika in oblikovanje vrtov, v: *Bilten* (Slovensko društvo za preučevanje 18. stoletja) 6, 2014, str. 20–23.
- Vardjan, F., Tivolski park od nastanka do danes, v: *Tivoli, ljubljanski mestni park* (ur. Strgar, J.), Ljubljana 1994, str. 16–38.
- Wilkinson, A., *The Passion For Pelargoniums – How They Found Their Place In The Garden*, Phoenix Mill 2007, str. 13–14, 21–24.

### Spletni viri

- Hydrangea macrophylla (Siebold, v. P. F., Zuccarini, G. J., *Flora Japonica, Sectio Prima (Tafelband)*, 1870), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hydrangea\\_macrophylla\\_SZ53.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hydrangea_macrophylla_SZ53.png) [28. 8. 2015].
- Pelargonium peltatum (Jan Koninckx, *Pelargonium peltatum* L., 1701), [https://cs.wikipedia.org/wiki/Pelargonie#/media/File:Jan\\_Moninckx08.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Pelargonie#/media/File:Jan_Moninckx08.jpg) [28. 8. 2015].
- Pelargonium inquinans (Dillenius, J. J. D., *Hortus Elthamensis I Tcxxv*, 1732), [https://en.wikipedia.org/wiki/File:P\\_inquinans\\_Dillenius.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:P_inquinans_Dillenius.jpg) [28. 8. 2015].
- Primula veris (Thomé, O. W., *Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Gera 1885), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Illustration\\_Primula\\_veris0\\_clean.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Illustration_Primula_veris0_clean.jpg) [28. 8. 2015].
- Zgodovinski zbornik, 2013 (*Zgodovinski Zbornik: Priloga Laibacher Dioecesanblatt-U*, London 2013, str. 529–530), [http://www.forgottenbooks.com/readbook\\_text/Zgodovinski\\_Zbornik\\_1500019636/529](http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Zgodovinski_Zbornik_1500019636/529) [18. 9. 2015].

Ines Unetič

## **Botanični vrtovi in zbiranje rastlin v luči preobrazbe botaničnih zbirk na Kranjskem v začetku 19. stoletja**

**Ključne besede:** botanični vrt, zbiranje rastlin, neavtohtone rastline, avtohtone rastline, baron Jožef Erberg, baron Žiga Zois, baron Karl Zois, jezuit Gabriel Gruber

V poznem 18. in zgodnjem 19. stoletju je zbiranje tujih rastlin postalo moda, ki je zajela evropske dvore ter posledično številne plemiče, intelektualce, vrtnarje in druge. Nove rastline so tako gojili v oblikovanih vrtovih, zbirali v herbarijih in navajali v katalogih ali jih dajali upodabljati. V tem času ni bilo pomembno le samo zbiranje rastlin, ampak tudi to, da so lastniki oz. zbiratelji pridobili botanično znanje, ki jim je omogočalo, da so te rastline pravilno uporabljali in predstavljali.

Na Kranjskem bi tovrstno botanično zanimanje prepoznali pri baronu Jožefu Erbergu, baronih Zois, jezuitu Gabrielu Gruberju in mnogih drugih. Aktivnosti barona Erberga, kot jih lahko razberemo iz arhivskih virov (predvsem njegove ohranjene korespondence), so tako vključevale zbiranje rastlin, njihovo izmenjavo in nakup ter zanimanje za druge botanične novosti. Med kranjskimi ljubitelji rastlin so bile posebno priljubljene pelargonije, hortenzije in agave, ki so imele pomembno mesto v oblikovanih vrtovih, pogosto znotraj predela vrta, ki je bil namenjen neavtohtonim rastlinam.

Zbiranje tujih rastlin pa seveda ni le domena obravnavanega časa in prostora, saj so ga poznali že v času starih civilizacij, kot sta bili npr. asirska in kitajska, ter v 16. in 17. stoletju, in sicer v okviru priljubljenih kabinetov kuriozitet. Ob primerjanju slednjih in botaničnih zbirk zgodnjega 19. stoletja lahko prepoznamo nekatere podobnosti (zbiranje redkih, predvsem eksotičnih rastlin ter zbiranje rastlin z namenom prikazati imperialno moč), vendar so družbene spremembe 18. in 19. stoletja vplivale na botanično zbiranje ter prinesle novosti in razlike. Razvoj botanike kot znanosti, uveljavljanje botaničnega ljubiteljstva, modne rastline, zanimanje za gospodarsko donosnost posesti, spremenjeno dojetje narave in okolja ter drugih družbenih vrednot, kot sta bili družina in država – vse to je torej okoli leta 1800 vplivalo na priljubljenost zbiranja rastlin v evropskem prostoru oz. na Kranjskem. Tako lahko zbiranje rastlin v tem času posledično vidimo tudi kot zaton in preobrazbo nekdanjih naravoslovnih kabinetov kuriozitet.

Ines Unetič

## **Botanical Gardens and Collecting of Plants in the Light of the Metamorphosis of Botanical Collections in Carniola at the Beginning of the 19<sup>th</sup> Century**

**Keywords:** botanical garden, plant collecting, non-indigenous plants, indigenous plants, Baron Joseph Erberg, Baron Žiga Zois, Baron Karl Zois, vicar Gabriel Gruber

In the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> century, the collecting of exotic plants became a fashion that took hold of European courts, and was followed by many noblemen, intellectuals, gardeners and others. It was not only popular to grow new plants in gardens, collecting them in herbaria or illustrating and enumerating them in catalogues, but was also important to develop botanical knowledge to enable the owners of the plants to use and present them.

In Carniola we can observe this interest in botany in the cases of Baron Joseph Erberg, Barons Žiga and Karl Zois, Jesuit Gabriel Gruber as well as many others. Baron Erberg's activity is recorded in archives which include lively correspondence concerning plant collecting, the exchange and purchase of plants and other botanical matters. So we can see that among plant lovers in Carniola foreign plants such as pelargonium, agave and hydrangea were popular and that they had a special role in gardens devoted especially to exotic plants.

The collecting of exotic plants is not just a phenomenon of the eighteenth and nineteenth centuries but can be traced back to early civilisations such the Assyrians and ancient Chinese and was also notable in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries with their cabinets of curiosities. But studying the botanical collection of exotic and new (or newly defined) plants gardens of the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries shows us that although we can recognize some of the old "habits" in the process of collecting (collecting of rare, fascinating plants or collecting plants to demonstrate imperial power) the social changes in the 18<sup>th</sup> century left their trace also in this aspect of human activity. Thus we can understand plant collecting of this time as a decline and metamorphosis of the former natural cabinets of curiosities. In botanical gardens of the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> century we see the development of science of botany, the rise of the amateur botanist, a different perception of nature and the environment, the development of education and new social values including family and state, which all had an impact on the popularity of the plant collecting around the year 1800 in Europe and in Carniola.

Asta Vrečko

## Vzpostavljanje nacionalnega izraza v delovanju Kluba neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov

**Ključne besede:** slovensko slikarstvo, modernizem, obdobje med obema vojnama, Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, Ljubo Babič, narodna identiteta

DOI: 10.4312/ars.9.2.84-105

Z vprašanji razmerij med slovenstvom in jugoslovanstvom, med slovenskim in tujim, med samobitnostjo in zunanjimi vplivi ter nacionalnim in internacionalnim se v obdobju med svetovnima vojnama srečamo tako rekoč v vsakem segmentu družbe. Razmišljanja o nacionalnem izrazu v umetnosti moramo tako razumeti tudi kot reakcijo na družbene razmere v obdobju med vojnama.

Kraljevina SHS je bila formalno utemeljena kot moderna meščanska država, a njene institucije in mehanizmi političnega delovanja so vedno bolj podpirali interese (srbske) buržoazije, ki je leta 1921 z vidovdansko ustavo uzakonila centralizem in unitarizem (Perovšek, 1993, 18–26). Ustava je dušila narodne posebnosti, narodi so bili razumljeni kot plemena in ne nacionalne entitete, kar je povzročilo reakcijo ter boj za narodno priznanje in demokratizacijo družbe. Eno izmed pomembnih vprašanj v slovenski kulturi v tem času je bilo, ali ohranjati slovensko narodno in jezikovno samobitnost ali pristati na kulturno asimilacijo. Slovenci se svoji kulturi in jeziku večinoma niso bili pripravljene odreči, saj so v novo državo, ki naj bi bila osnovana na podlagi naravnega prava o samoodločbi narodov, vstopili prostovoljno in pripomogli k njeni ustanovitvi (Dolenc, 1996, 107). 6. januarja 1929 je po vrhuncu politične krize, ki se je manifestirala v atentatu v parlamentu, vladanje prevzel kralj Aleksander in nastopilo je obdobje tako imenovane šestojanuarske diktature, ki je prinesla še dodatno zaostritev centralizma in političnih razmer. Država je bila razdeljena na banovine in preimenovana v Kraljevino Jugoslavijo (Perovšek, 2005).

Diktatura je pomenila spremembo kulturne politike v državi in je hotela narediti rez z dotedanjo prakso. Na začetku ta pritisk ni bil toliko občuten, vendar se je po letu 1930 že pokazal.<sup>1</sup> Tako je bilo tudi v času diktature veliko zanimanja slovenskih izobražencev namenjenega vprašanjem nacionalnega oziroma, kot je z naslovom svoje knjige opisal Josip Vidmar, »kulturnemu problemu slovenstva« (Vidmar, 1932).

1 Cenzura je segala tudi na področje kulture (gl.: Gabrič, 2010).



Po atentatu na kralja Aleksandra leta 1934 in nastopu nove vlade leta 1935 se je unitaristični pritisk diktature omilil in glavna politična preusmeritev – priznavanje kulturne posebnosti posameznih jugoslovanskih »plemen« – je blagodejno vplivala na delovanje kulturnih ustanov v slovenskem delu države. Še dodatno pa so se okrepile zahteve po povečanju banovinskih pristojnosti z vidika okrepitve slovenske samobitnosti ter izboljšanja položaja kulturno-prosvetnih dejavnosti in ustanov v Sloveniji (Dolenc, 2010, 112–113).

Leta 1939 so hrvaški politiki dosegli oblikovanje Banovine Hrvaške, kar je bila rešitev enega najbolj perečih notranjepolitičnih vprašanj kraljevine, toda hkrati odstopanje od ustavnega načela o jugoslovanski narodni enotnosti, saj je to posledično pomenilo revizijo centralizma in priznanje hrvaškega naroda. Na razočaranje slovenske politike je slovensko vprašanje ostalo nerešeno; tako je zahteva po oblikovanju Banovine Slovenije po zgledu Hrvaške postajala vedno glasnejša, vendar se do začetka vojne ni uresničila (Stiplovšek, 2006, 307–316).

Na pragu tridesetih let je likovna umetnost znova dobila pomembno vlogo znotraj nacionalne emancipacije in naraščajočih mednacionalnih konfliktov.<sup>2</sup> Po desetletju, ki sta ga zaznamovala ekspresionizem in nova stvarnost, so se v tridesetih letih ponovno obudile vrednote zmerne modernizma in iskanja nacionalnega znotraj njega.<sup>3</sup> To je povezano predvsem z nastopom umetnikov, šolanih v Zagrebu, za kar sta bila ključna predvsem dva dejavnika – šolanje na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu, kjer so študente usmerili bolj v študij francoske umetnosti, in zagrebško živahno kulturno okolje, ki so ga v tridesetih letih zaznamovale polemike o nacionalnem izrazu v umetnosti. Na slovenskem umetnostnem prizorišču ta obrat najtesneje povezujemo s skupino mladih umetnikov, združenih v Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov oziroma pogosto kratko imenovanih kar Neodvisni.

Klub neodvisnih je v najširši postavi sestavljalo štirinajst slovenskih slikarjev in kiparjev, vendar se vsi niso nikoli hkrati pojavili na isti razstavi. Člani so bili: Zoran Didek (1910–1975), Zdenko Kalin (1911–1990), Stane Kregar (1905–1973), France

---

2 Tudi na področju vrednotenja umetnosti, torej v likovni kritiki, so se dogajale spremembe. Kot je opazil že Peter Krečič, so se po letu 1927 »pojaviли nekateri novi kriteriji presoje: kriteriji 'proletarske umetnosti', kriteriji 'nacionalne umetnosti' itd.« (Krečič, 1976, 243).

3 Umetnostnozgodovinska literatura o slovenskem modernizmu to obdobje pogosto izpušča. Milčec Komelj si je zadreglo umetnostne zgodovine pri opredeljevanju teh umetnikov razlagal s tem, da je njihova likovna usmeritev v osnovi pomenila konservativno vrnitev k prenovljenim oblikam meščanskega realizma in ne sodi v obravnavo modernizma, o katerem se govori z apriorno pozitivnim predznakom. Komelj je vzrok tako videl predvsem v tem, da se je realizem Neodvisnih naslonil na tisto obliko francoske umetnosti, ki je bila sprejeta kot konservativna reakcija na avantgardne pojave (1995, 203). Nekaj o temi lahko najdemo tudi v: Čopič, 1971; Kranjc, 2004; Kranjc, 2006a; Kranjc, 2006b; Brejc, 2010, 203–220.

Mihelič (1907–1998), Zoran Mušič (1909–2005), France Pavlovec (1897–1959), Karel Putrih (1910–1959), Maksim Sedej (1909–1974), Nikolaj Omersa (1911–1981), Nikolaj Pirnat (1903–1948), Marij Pregelj (1913–1967), Frančišek Smerdu (1908–1964), Boris Kalin (1905–1975) in Evgen Sajovic (1913–1986). V obdobju med letoma 1936 in 1943 so kot bolj ali manj koherentna skupina umetnikov razstavljali na petnajstih razstavah v Sloveniji in eni v Zagrebu (Vrečko, 2014, 100–110) (Slika 1).



Slika 1: V sredini Z. Didek, levo S. Kregar in M. Sedej, desno F. Mihelič in Z. Mušič, zgoraj K. Putrih, spodaj N. Pirnat (vir: Večer, 11. september 1940, Zagreb).

Za boljše razumevanje Neodvisnih je potrebno nekaj besed nameniti tudi dvema pomembnima hrvaškima umetnikoma – Ljubu Babiću in Krstu Hegedušiću, ki sta krojila kulturno-umetnostno dogajanje svojega časa. S svojim delom sta med drugim odločilno prispevala k pomembni temi, ki je zaznamovala likovno umetnost obdobja, vprašanju nacionalnega likovnega izraza. Slovenski umetniki so z njima tudi razstavljali, njuna razmišljanja, predvsem Babićeva, pa so pomembno vplivala na njihovo delovanje. Po vzoru hrvaških umetnikov so se Neodvisni pri iskanju lastnega nacionalnega izraza navezovali tudi na starejšo slovensko umetnost, umetnost impresionistov.

## Nacionalno in likovna umetnost

Strategije afirmacije nacionalne identitete na področju likovne umetnosti so se v evropskem kulturnem prostoru razlikovale in bile v različnih obdobjih bolj ali manj intenzivne, saj so (bile) praviloma povezane z družbenim dogajanjem, kot je bilo na primer konstituiranje novih držav. Boj za njihov nastanek in formiranje držav pa je v večini primerov izkazal potrebo po legitimaciji obstoja naroda, kar odpira vprašanja nacionalne in kulturne identitete.<sup>4</sup>

Večina srednjeevropskega ozemlja je bila do prve svetovne vojne del večnacionalne avstro-ogrske monarhije in vprašanja različnih nacionalnih identitet so bila v tem obdobju precej aktualna.<sup>5</sup> Tako je eden najpomembnejših konceptov interpretacije umetnosti s konca 19. in v prvi polovici 20. stoletja v tem prostoru prav odnos med umetnostjo in nacionalno identiteto, saj je bila ta vez zaradi zgodovinskih specifik močnejše izražena. Področje umetnosti je pri ustvarjanju in razvoju koncepta nacionalne zavesti največkrat sodelovalo z oblikovanjem in spodbujanjem nacionalne kulturne identitete in z iskanjem najpomembnejših značilnosti posameznih narodov. To je lahko vodilo v formulacijo nacionalnih likovnih slogov ali, kadar je bilo potrebno, odprlo razpravo o možnosti in nezmožnosti njihovega obstoja. Umetnosti je bila v tem kontekstu velikokrat dodeljena izobraževalna vloga, ki se je najprej manifestirala v zgodovinskem slikarstvu. Služila pa je lahko tudi kot promotor nacionalne umetnosti v tujini, saj se je vzporedno s priznavanjem obstoja nacionalnih umetnosti pojavljala potreba, da se te vključijo v širši evropski prostor.

Ideje o izoblikovanju nacionalnih likovnih izrazov so tako najprej pomenile umetniško produkcijo, ki se je na različne načine ukvarjala z narodnimi posebnostmi ne glede na slog. Nacionalni umetniški izrazi – in tisti, ki so bili kot takšni razumljeni – so se najpogosteje artikulirali z ikonografijo, ki se je nanašala na nacionalno kulturno dediščino, s tematiko, ki je interpretirala mite in ključne trenutke nacionalne zgodovine, ter s heroiziranjem in monumentaliziranjem pokrajine, značilne za določen nacionalni prostor. Vključujejo pa tudi tiste težnje, ki so si prizadevale nacionalni likovni izraz ustvariti z iskanjem in ustvarjanjem avtentične forme in s specifičnimi formalnimi elementi, ki se razlikujejo od drugih nacionalnih umetnosti.<sup>6</sup>

4 Več: Anderson 2007; Smith 1998; Brettell, 1999, 197–210.

5 Ta problematika sicer ni vezana zgolj na manjše in novoustanovljene države. Če vzamemo na primer angleško umetnost, v njej najdemo veliko primerov, kjer so narodno identiteto povezovali z določenimi slikarji, na primer z Williamom Turnerjem in Johnom Constablom (prim.: Daniels 1993; Helsing, 2002, 103–125). V obdobju med vojnami so na primer želeli »angleškost« prikazati kot nekaj urejenega in modernega, za kar so si prizadevali tudi s povezavo med pokrajino in »angleškostjo« (glej tudi: Matless, 1998). Za širši kontekst »izumljanja tradicije« glej: Hobsbawm, Ranger, 1992.

6 Za povezavo nacionalnega in umetnosti v tem prostoru glej tudi: Prelog 2012a; Žerovc 2012; Zgonik 2002.

## Koncept nacionalnega likovnega izraza v hrvaški umetnosti

Problematika nacionalnega likovnega izraza v hrvaški umetnosti je ključna za razumevanje umetnostnega dogajanja v obdobju med vojnama, saj je osrednja naloga, ki si jo je umetnost tega časa zadala v odnosu do političnega in družbenega dogajanja (Prelog, 2007, 278). A razumevanje nacionalnega in posledično nacionalne umetnosti se je od umetnika do umetnika razlikovalo. Tako je Ivan Meštrović na eni strani nacionalno umetnost razumel v kontekstu jugoslovanstva, medtem ko je bil »naš izraz«, kot je nacionalni likovni izraz imenoval Ljubo Babić, oziroma »neodvisni likovni izraz« pri Krsti Hegedušiću postavljen v hrvaški nacionalni okvir. Za formiranje članov Kluba neodvisnih je bilo ključno razumevanje nacionalne umetnosti pri slednjih dveh in delovanje skupin umetnikov, v katerih sta bila osrednja protagonista: Skupine treh (Grupa trojice) in Babića ter Združenja umetnikov Zemlja (Udruženje umjetnika Zemlja) in Hegedušića.

Pri Ljubi Babiću (1890–1974) je skladno z družbeno-političnimi spremembami – sprva v kontekstu novonastale države po prvi svetovni vojni, nato z zaostrovanjem politične krize v tridesetih – vprašanje nacionalnega v umetnosti postalo ena izmed osrednjih tem njegovega teoretskega in likovnega dela. Tudi njegov likovni jezik se je v teh desetletjih spreminjal (od secesije, ekspresionizma in realizma v dvajsetih do kolorizma v tridesetih letih) in bil povezan z njegovo vizijo o napredku hrvaške umetnosti (Prelog, 2007, 269). Babić je bil od leta 1916 zaposlen na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu in kmalu postal eden izmed njenih najpomembnejših profesorjev (Novina, 2013). Dejaven je bil tudi kot likovni kritik in publicist, najbolj intenzivno konec dvajsetih in v prvi polovici tridesetih let. Pisal je tudi umetnostnozgodovinske knjige.<sup>7</sup> Leta 1929 je objavil razmišljanje *O našem izrazu*, kjer je regionalne značilnosti utemeljil kot temeljne za nacionalni likovni izraz (Babić, 1929).

Babić je v obdobju med vojnama sodeloval v več skupinah umetnikov, v okviru katerih je razvijal odnos do nacionalne problematike v umetnosti, začenši s Skupino neodvisnih umetnikov, ki je delovala od leta 1921 do leta 1927. Sledilo je plodno obdobje razstavljanja s Skupino treh, ki sta jo sestavljala še Jerolim Miše in Vladimir Becić. Prav čas delovanja te skupine lahko pri Babiću razumemo kot oblikovanje in

7 Leta 1929 je izdal knjigo *Hrvaški slikarji od impresionizma do danes (Hrvatski slikari od impresionizma do danas)*. Prva sinteza nacionalne moderne umetnosti pa je bila objavljena v knjigi *Umetnost pri Hrvatih v XIX. stoletju (Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću)* leta 1932 in v dopolnjeni izdaji *Umetnost pri Hrvatih (Umjetnost kod Hrvata)* leta 1943. Celotna bibliografija Ljuba Babića znaša približno 1500 enot. Njegova najpomembnejša bibliografija je popisana v knjigi: Jirsak, 2011, 100–109.



propagiranje koncepta »našega izraza« (Prelog, 2007, 271). Skupina treh je bila aktivna med letoma 1930 in 1935. V tem času je organizirala devet razstav v Zagrebu, Splitu, Ljubljani in Sarajevu. Na njenih razstavah so občasno sodelovali tudi gostje, ki so imeli podobne poglede na umetnost. Tako so kar na štirih razstavah sodelovali slovenski umetniki, nekdanji študentje zagrebške akademije in kasneje člani Neodvisnih. Na razstavah leta 1933 v Zagrebu<sup>8</sup> in Ljubljani<sup>9</sup> ter leta 1935 v Zagrebu<sup>10</sup> se je skupini kot gost pridružil France Pavlovec. Na razstavi leta 1934<sup>11</sup> sta skupaj s Skupino treh razstavljala France Mihelič in Maksim Sedej.

Skupina treh je slikarski izraz po Babičevih besedah utemeljevala na dediščini Josipa Račića in Miroslava Kraljevića, ki sta bila prva predstavnika pariško naravnane umetnosti v Zagrebu in sta tako pogled iz srednjeevropskega umetniškega kroga premaknila na Francijo (Babič, 1943, 233). Slikarji Skupine treh so stremeli k slikarstvu, ki naj ne bi bilo »*prazen larpurlartizem*«, ampak umirjen kolorizem, upodabljanje realnosti, in si hkrati prizadevali za visoke umetniške vrednote, kjer so usmeritve k novemu francoskemu slikarstvu postale najbolj opazne (Reberski 2010, 109). Kako pomembno referenco je Babiču predstavljalo francosko slikarstvo, lahko zaznamo tudi v njegovih umetnostnozgodovinskih tekstih, predavanjih in razmišljanjih ob razstavah. Za oblikovanje koncepta »našega izraza« so bila pomembna Babičeva potovanja v Francijo in Španijo, kamor je odšel leta 1920. Po potovanju v Španijo so nastala dela, imenovana *Španski cikel*, v katerih lahko, kakor v nekaterih pejzažih in portretih tega obdobja, vidimo Babičevo obračanje k realizmu, ki sovpada s pojavom novih tendenc realizma v Evropi (Reberski, 2010, 88). V španskem slikarstvu je na prvo mesto postavljajal predvsem Goyo in Velazqueza; ob njunih kopijah je tudi predaval študentom na akademiji. Babičeva izpeljava nacionalnega likovnega izraza se je tako razvila ob siceršnjem nasprotovanju prevzemanju tujih likovnih usmeritev, a hkrati prav v odnosu do španske in francoske umetnosti (Srhoj, 2013, 25). Koncept »našega izraza« je najpopolneje realiziral v slikarskem ciklu *Moj rodni kraj (Moj rodni grad)*, ki vsebuje tipične elemente za oblikovanje Babičeve nacionalne krajine (Prelog, 2007, 271) (Slika 2).

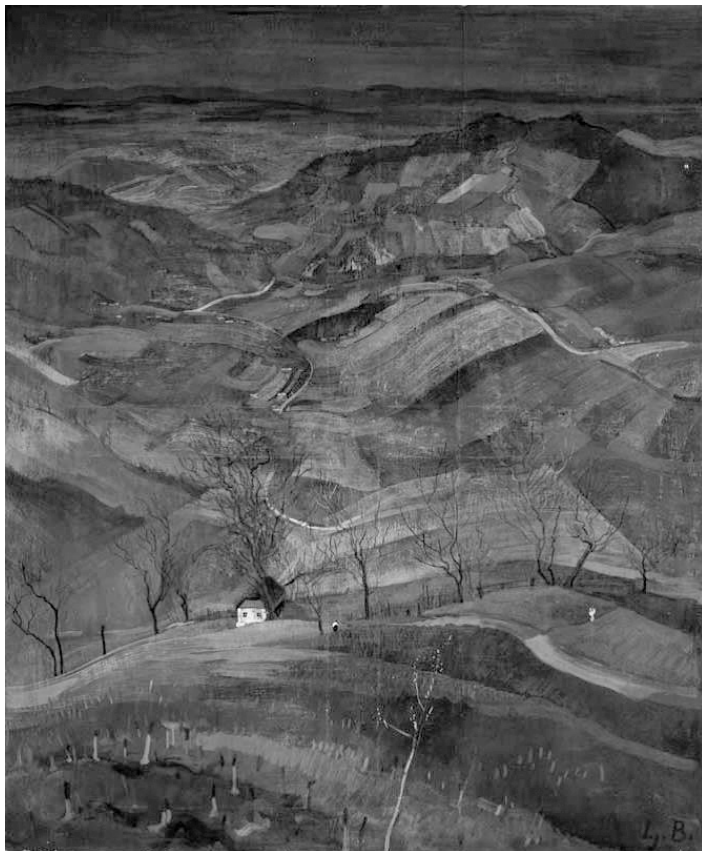
---

8 IV. Izložba Grupe Trojice, kot gostje W. Skoczylas (Warszawa), A. Motika (Mostar) in F. Pavlovec (Ljubljana) (Umjetnički paviljon, Zagreb, 3.–20. november 1933), Zagreb 1933.

9 XX. razstava Narodne galerije // Zagrebška trojica, Ljubo Babič – Vlad. Becić – Jer. Miše in W. Skoczylas, A. Motika in Fr. Pavlovec (Jakopičev paviljon, Ljubljana, december 1933), Ljubljana 1933.

10 IX. Izložba Grupe Trojice, Babič – Becić – Miše, gostje: Bulić, Hermann, Pavlovec, Šeremet, Šohaj, Tomašević (Umjetnički paviljon, Zagreb, 3.–20. november 1935), Zagreb 1935.

11 VII. Izložba Grupe Trojice, Babič – Becić – Miše, gosti: Bulić, Šohaj, mlada slovenska grafika (Umjetnički paviljon, Zagreb, 4.–20. november 1934), Zagreb 1934. Slovenski grafiki, kot so naštetih v katalogu: Božidar Jakac, Dore Klemenčič, Tone Kralj, Miha Maleš, France Mihelič, Veno Pilon, Maksim Sedej. Klemenčič je sicer tudi končal akademijo v Zagrebu pri Ljubi Babiču, a ni bil del skupine Neodvisnih umetnikov.

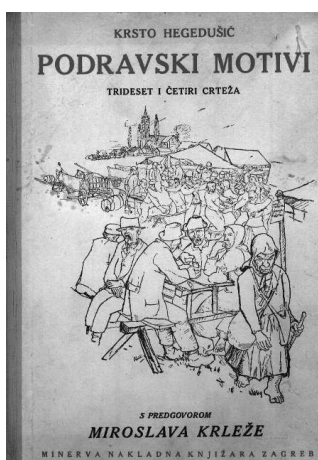


Slika 2: Ljubo Babić, Moj rodni kraj, 1936, olje na platno, 180×150 cm, Moderna galerija, Zagreb (vir: Prelog, 2012, 245).

Umetniki Skupine treh so želeli k nacionalni identiteti prispevati na način, ki bi najprej odgovarjal meščanskemu družbenemu sloju, in so vztrajali pri individualnih umetniških vrednotah, vezanih na njihovo razredno pripadnost. Babić je na prvi pogled paradoksalno kot pomembne za gradnjo neodvisnega likovnega izraza definiriral prav tiste stvari, ki so jih zagovarjali umetniki Zemlje, zlasti Hegeđušić, in ne tistih, prek katerih je sam poskusil iznajti nacionalni likovni izraz. Takšna ideološka pozicija se je pokazala za ključno pri izoblikovanju značaja umirjenega modernizma v hrvaški umetnosti med obema vojnoma. In tako sta pri Skupini treh »čisto slikarstvo« in kolorizem vrednoti, ki določata nacionalni izraz umetnosti.<sup>12</sup>

12 V tridesetih letih se je Babić med drugim posvečal tudi narodnim nošam, a za razliko od umetnikov Zemlje, ki so se za življenje podeželja zanimali iz ideoloških razlogov, pri njem to ni bilo povezano s tovrstnimi vzgibi, ampak je bilo iskanje vzorov v folklorni dediščini del strategije oblikovanja nacionalnega likovnega izraza. V teh letih sta intelektualno občinstvo in meščanski družbeni sloj, na katerega je Babić cilj, kazala povečano zanimanje za identiteto najštevilnejšega sloja prebivalstva –

Skupina umetnikov, imenovana Združenje umetnikov Zemlja, je delovala od leta 1929 do leta 1935, ko jo je policija prepovedala. Njena izhodišča so se razlikovala od Skupine treh, saj je bila izrazito politično in socialno angažirana (Zidić, 1971b). Pri oblikovanju nacionalnega vprašanja pri Zemlji ne moremo mimo književnika Miroslava Krleže, ki je bil osrednja osebnost socialnokritičnega dogajanja v Zagrebu. Njegovo delo je bilo pomembno za celotno jugoslovansko državo, dobro so ga poznali tudi v slovenskem prostoru. Po prvi svetovni vojni se je Krleža v svojih besedilih postavil predvsem »proti težnji za oblikovanje nacionalnega likovnega izraza v skladu z Meštrovićevo 'vidovdanske ideologije'« (Magaš, Prelog, 2009, 229). Krležovo izražanje stališč do umetnosti je pripeljalo do tako imenovanega spora na umetniški levici, kakor se imenujejo ideološka obračunavanja na kulturni sceni jugoslovanskega prostora med letoma 1928 in 1952, izhajajoča iz različnih pogledov na pojmovanje in vloge umetnosti.<sup>13</sup>



Slika 3: Krsto Hegedušič, Naslovna stran knjige Podravskega motiva 34 crteža (s predgovorom Miroslava Krleže), Zagreb 1933.

Kot ena izmed prelomnih točk v umetnosti med obema vojnama se pogosto izpostavlja izdaja zbirke grafik Krsta Hegedušiča s skupnim naslovom *Podravskega motiva* leta 1933 (Slika 3) in predgovor Krleže, v katerem zagovarja družbeno angažirano in neodvisno umetnost, a hkrati umetniško delo, ki je produkt individualnega izraza (Krleža, 1933). Po objavi *Predgovora* so prišla do izraza ideološka razhajanja znotraj kulturne levice, ki so povzročila tudi razcep znotraj Zemlje, saj so nekateri umetniki nasprotovali Krleževim in Hegedušičevim stališčem. Pisatelj se je zoperstavil vedno glasnejšemu nasprotovanju individualni vrednosti umetnosti in se zavzel za kritično

kmetov (tudi prek idealizacije podeželskega življenja) (Prelog, 2007, 274, 277–278).

13 Več gl. Lasić 1970. Ta spor ni bil vezan izključno na hrvaško kulturno področje, ampak je imel tudi mednarodni kontekst. Gl. tudi: Kreft, 1989.

usmerjeno in socialno angažirano, a neodvisno umetnost. Definiral je potrebo po nacionalnem likovnem izrazu kot pomembnemu delu nacionalne identitete, iz česar je izhajala tudi Hegedušičeva povezava levih ideoloških kategorij z nacionalnimi. Zanj je bila najpomembnejša iznajdba likovnega jezika, ki bo v kar največji meri neodvisen od tujih, zlasti francoskih likovnih smeri in povezan s ključnimi značilnostmi okolja, v katerem je nastal, saj je bilo po Hegedušičevem mnenju eno izmed temeljnih izhodišč Zemlje »likovna samostojnost našega naroda« (Prelog, 2012b, 204).

Čprav je vprašanje nacionalnega izraza polariziralo kulturniško levico, saj so se spori glede umetnosti velikokrat spremenili v politične, je na neki način združilo Krležo, Hegedušića in Babića, saj si njihove pozicije niso bile v vsem nasprotni.<sup>14</sup> Člani skupin Zemlje in Skupine treh so, potem ko sta skupini prenehali delovati, razstavljali tudi skupaj. Predvsem Babić in Hegedušić sta začela še tesneje sodelovati, ne samo na akademiji, kjer se je Hegedušić zaposlil leta 1937, ampak tudi pri razstavah. Po letu 1935 je Skupina treh v širši zasedbi nastopala pod imenom Skupina hrvaških umetnikov (Grupa hrvatskih umjetnika). Istega leta je bilo prepovedano delovanje skupine Zemlja in njeni nekdanji člani so začeli razstavljati pod imenom Skupina neodvisnih hrvaških umetnikov (Grupa nezavisnih hrvatskih umjetnika), dokler niso umetniki iz obeh skupin leta 1939 začeli razstavljati skupaj (Zidić, 1971a, 43). V Osijeku je skupaj s hrvaškimi umetniki razstavljal tudi Zoran Mušič, v Zagrebu pa poleg njega še Gabrijel Stupica (Slika 4).



Slika 4: Ljubo Babić, XVI. Izložba hrvatskih umjetnika, 1939 (vir: Jirsak, 2010, 233).

14 Babića in Krležo je že od leta 1914 vezalo občasno protislovno prijateljstvo (več: Špoljar, 2013). Ob razstavi Skupine treh v Ljubljani je Babić imel na ljubljanski univerzi predavanje v slovenskem jeziku, na katerem je poudaril pomen dela skupine Zemlja kot obetajoče izhodišče za prihodnjo samorodno hrvaško umetnost (Dobida, 1934, 189).

Pripadniki skupin Zemlja in Skupine treh so, izhajajoč iz različnih ideoloških predpostavk, imeli drugačen pogled na to, kaj pomeni nacionalna identiteta v umetnosti, in tako so prišli tudi do drugačnega umetniškega rezultata (pri prvih je bil poudarek na vsebini, pri drugih na formi). A kot smo lahko videli na primeru njihovih najvidnejših članov Hegedušiča in Babića, so jih nazadnje okoliščine zbližale, saj je bil deklarativni cilj obeh skupin enak – vzpostavitev nacionalnega likovnega izraza.

## Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov

Umetniki Neodvisnih so se formirali v zagrebškem okolju, ki so ga prežemale polemike o nacionalnem likovnem izrazu, hkrati pa se je Zagreb utrdil kot kulturna prestolnica kraljevine, tako da so lahko spremljali veliko sočasnega tiska v umetnosti in razstav. Razen slikarja Staneta Kregarja in kiparja Karla Putriha, ki sta študirala v Pragi, so se vsi ostali člani skupine Neodvisnih šolali na likovni akademiji v Zagrebu,<sup>15</sup> ki jim je nudila dobro umetniško izobrazbo. Tako dela skupine Neodvisnih, s sicer razumljivimi odstopanji pri posameznih avtorjih, tudi kot celota po kakovosti izstopajo iz povprečja tedanje umetniške produkcije.<sup>16</sup> Iz šolanja v Zagrebu so umetniki prinesli novo razumevanje slikarstva, postavljeno v okvire splošnega obrata k realizmu v umetnosti.

V slovenski umetnostnozgodovinski literaturi se je predvsem v povezavi s člani Neodvisnih, šolanih v Zagrebu, uveljavil termin barvni realizem.<sup>17</sup> Motivno in vsebinsko je slikarstvo, ki ga lahko povežemo s slogom barvnega realizma, tradicionalno. Pred nami so večinoma upodobitve intimnih prizorov, portretov, krajine in tihožitja. V delih zagrebško šolanih slikarjev Kluba neodvisnih lahko v grobem ločimo tri vsebinske sklope. V najmanjši meri najdemo tendence socialno občutljive umetnosti, drugi sklop lahko opredelimo z intimizmom, kjer najdemo utrinke iz zasebnega, družinskega življenja, pa tudi portrete, zadnji sklop pa zaznamuje krajina, ki ima v nacionalnem likovnem izrazu posebno mesto.<sup>18</sup>

15 Ena od posebnosti skupine je bila, da so bili v njej, občutneje kot drugje, zastopani kiparji. Poleg Putriha so bili kiparji še Nikolaj Pirnat, Boris Kalin, Frančišek Smerdu in Zdenko Kalin. Slikarji Neodvisnih so študirali pri treh različnih profesorjih – France Pavlovec, France Mihelič in Zoran Didek pri Vladimirju Beciću, Zoran Mušič in Marij Pregelj sta bila študenta Ljuba Babića, medtem ko so Maksim Sedej, Nikolaj Omersa in Evgen Sajovic končali študij pri Marinu Tartaglii. Od slikarjev je prvi začel študij v Zagrebu najstarejši France Pavlovec, preostali pa so prišli v Zagreb, ko je že diplomiral (1927), v razponu od leta 1931 (Mihelič) do leta 1938 (Sajovic), ki se je skupini pridružil naknadno.

16 Tudi Tomaž Brejc je izpostavil, da so bili Neodvisni tisti, ki so preprečili zastoj kvalitetne slikarske produkcije tik pred vojno (1991, 151).

17 Uporablja se tudi v povezavi z nekaterimi drugimi umetniki, ki so delovali v tem obdobju, na primer Gojmirom Antonom Kosom. Za člane Kluba neodvisnih pa večkrat zasledimo tudi označevalce barvni realisti. V sočasnem pisanju in likovni kritiki so kot sinonime rabili tudi oznake, kot so lirični realizem, poetični realizem ali poetični barvni realizem.

18 Pri razumevanju koncepta krajine sem si pomagala z delom W. J. T. Mitchella, ki je krajino opredelil kot medij in ne kot žanr (gl.: Mitchell, 2002).

V začetku dvajsetega stoletja je imel pri vzpostavitvi diskurza o slovenski nacionalni umetnosti pomembno vlogo Rihard Jakopič. Predstavljal se je kot slovenski umetnik in bорец za slovensko umetnost ter v specifičen kontekst povezal elemente modernost, likovni modernizem in narodno (Žerovc, 2012, 78). Slovensko občinstvo je modernizem, kot so ga uvedli Rihard Jakopič in slovenski impresionisti, v obdobju med vojnama že splošno sprejelo kot svojo nacionalno umetnost.<sup>19</sup> Umetniki Neodvisnih so si želeli podobnega uspeha, zato so se na impresioniste – tudi v izjavah – večkrat sklicevali in s tem poudarjali slovenskost svojega slikarstva.<sup>20</sup>



Slika 5: Zoran Mušič, Štajerska vas, 1935, olje na platno, 58×45 cm, Umetnostna galerija Maribor (foto: Damjan Švarc).

V Klubu neodvisnih sta delovala dva izrazita krajinarja, France Pavlovec in Zoran Mušič (Slika 5), krajine pa najdemo tudi pri drugih članih, opaznejši opus še pri Maksimu Sedeju in Francetu Miheliču. Krajina kot medij nacionalne likovne identitete se je tako prilegala slogovnemu izrazu barvnega realizma, katerega intenca je bila v prvi

19 Za vzpostavljanje koncepta nacionalnosti pri slovenskih impresionistih glej: Žerovc, 2002 in Žerovc, 2012. Za pregled zgodovine obravnave narodne identitete na področju slovenske umetnosti glej tudi: Zgonik, 2002, 108–118.

20 Ob razstavi Neodvisnih leta 1939 v Jakopičevem paviljonu je Zoran Mušič v *Jutru* objavil besedilo, v katerem je, kot so Neodvisni radi počeli, njihovo umetnost in odzive nanjo slikovito ponazoril s primeri iz francoske zgodovine slikarstva, ki naj bi pokazali, kako so sedaj oni – Neodvisni – tisti, na katere letijo kritike tistih, ki ne razumejo prave umetnosti. Ob tem je vzpostavil kontinuiteto s slovenskimi impresionisti, ki so jo že prej občasno poudarjali sami, pa tudi nekateri kritiki (Mušič, 1939, 3).

vrsti ustvariti likovno delo umirjenega likovnega izraza, in se je bolj kot družbenim posvečala slikarskim problemom; izhajala je iz slikarske tradicije, s primesmi zmernih modernih umetniških usmeritev. Ikonografsko pa se je skupaj s portreti, tihožitji in intimnimi prizori prilegala splošnemu razumevanju likovne tradicije v slovenski umetnosti. V krajinarstvu so se likovne prvine čistega slikarstva zagrebške šole najbolje izrazile in krajina je predstavljala ustrezen medij za iskanje nacionalnega likovnega izraza, kot ga je v hrvaški umetnosti zagovarjal predvsem Ljubo Babić. Vse to pa se je dobro zlilo z že uveljavljeno percepcijo krajinskega slikarstva kot slovenske nacionalne umetnosti, kot so jo vzpostavili slovenski impresionisti, predvsem Rihard Jakopič.<sup>21</sup>

Družbeno-politično turbulentno obdobje tridesetih let tudi v širšem kontekstu pomeni obrat k realizmu in tradiciji ter je tudi v slovenski umetnostni zgodovini največkrat označeno kot konservativna reakcija. Ob delu Neodvisnih opazimo dihotomijo med družbeno realnostjo in njihovimi upodobitvami. Čeprav lahko v opusih nekaterih članov najdemo družbenokritične tendence (bolj izrazito pri Miheliču, Sedeju in Pirnatu), te niso bile prevladujoč poudarek njihovega dela. S tem so v izrazito nelagodnem času svojemu občinstvu zagotavljali, da v umetnosti še vedno vladajo enaki ideali, ki jih niti negotove družbeno-politične razmere ne morejo zamajati, in ustvarjali »iluzijo estetskega reda v svetu, ki ga načenja vojna«.<sup>22</sup> Politične razmere, zaznamovane s cenzuro, niso bile edine, ki so postavljale meje, ampak so bile v tem kontekstu morda še bolj ključne nevidne estetske in politične meje, za katere je veljal družbeni konsenz, da jih ni priporočljivo prestopiti, še zlasti v primeru iskanja potrditve in uspeha.<sup>23</sup>

## Neodvisni in polemike o nacionalnem izrazu v umetnosti

Slog barvnega realizma Neodvisnih je v slovensko likovno umetnost vnesel predvsem koloristične likovne kvalitete, s katerimi so se umetniki seznanili na akademiji v Zagrebu. Profesorji so jih usmerili v študij francoske umetnosti, ki so jo lahko spoznali tudi na različnih razstavah.<sup>24</sup> Poleg francoskega slikarstva je bilo

21 Uspešnost Riharda Jakopiča je povezana tudi s propagiranjem in poudarjanjem nacionalne pripadnosti njegove umetnosti (Žerovc, 2002, 201–203, 254).

22 Kot je to misel nadaljeval Tomaž Brejc, lahko rečemo, da »nastajajo morebiti najlepše slike tega stoletja prav v času, ko je bilo življenje najbolj surovo in brezupno« (Brejc, 1991, 160).

23 Prim. Brejc, 2010, 236–237. Mušič je članek o Babiću in hrvaški razstavi leta 1938 zaključil z mislijo: »... do katere meje pa je vezanje likovno-umetniških vprašanj v politično in družbeno ideološke vezi dobro, tj. neškodljivo, pa ostane nerešen problem«. V tem lahko razberemo tako podrobno poznavanje zagrebških umetnostno-družbenih vprašanj kot tudi umetnika, ki se v politična stališča ni želel zapletati (Mušič, 1938, 80–83). Prim. z umetnostjo impresionistov: Žerovc, 2002, 250–252.

24 Ivanka Reberski je pri razmahu slikarstva kolorizma in intimizma določeno vlogo pripisala razstavi

pomembno zanimanje zagrebških profesorjev, zlasti Babića, za špansko umetnost, ki so ga prenesli na svoje študente. Poleg raziskovanja evropske likovne tradicije in sodobnih tokov v umetnosti je v različnih oblikah poudarjeno iskanje lastnega, tudi nacionalnega likovnega izraza, ki je postajal eden pomembnejših poudarkov umetnosti Neodvisnih. A vendar so se Neodvisni pogosto spopadali s kritiko, ki jim je očitala premalo slovenskosti v umetnosti ter preveč francoskih in hrvaških vzorov ter s tem pogojevala njihov pravi uspeh.<sup>25</sup>

Maksim Sedej je v intervjuju ob II. umetnostni razstavi Neodvisnih junija 1938 na vprašanje o »vzorih in bojih«<sup>25</sup> odgovoril:

*Plodonosna slikarska revolucija na zapadu je šla mimo nas ... in le hvala bogu, da smo imeli in še imamo svoje slikarje – impresioniste! To, kar so dali mladim Zagreb, Pariz in Italija je odlična, zdrava podlaga, ni pa še vse: mi se učimo najprej in iščemo na podlagi najboljših izkustev pot k lastnemu, slovenskemu izrazu! (K. r. 1938, 5).*

Sedejevo razmišljanje lahko razumemo kot ključ do razumevanja iskanja slovenske nacionalne umetnosti pri Neodvisnih, s katerim je bilo povezano – s sklicevanjem na slovenske impresioniste kot začetnike slovenske umetnosti, šolanjem v Zagrebu in posledično navezavo na Pariz – ter iz njega izpeljano razumevanje lastnega umetniškega dela. Nekateri kritiki so ob njihovih zgodnjih nastopih večinoma prevzeli stališče, ki so ga zagovarjali umetniki sami, da tuji vplivi niso v nujnem nasprotju z lastnim avtentičnim likovnim izrazom, dokler predstavljajo pot do njegovega izoblikovanja (Šijanec, 1937, 7). Te razprave o razmerju med domačim in tujim so se odprle ob vsakem njihovem nastopu in postopoma se je stališče kritikov, ki so vedno bolj zahtevali slovensko umetnost, zaostriilo, umetniki pa so očitno začutili potrebo, da svoje stališče jasneje artikulirajo. To se je zgodilo v predgovoru kataloga zagrebške razstave leta 1940, kjer so zapisali:

*Domača dežela oblikuje samosvoj izraz likovnega umetnika. To je tisto, kar razločuje likovne umetnike in jim daje pečat narodne samoniklosti. Zato so*

---

sodobne francoske umetnosti, ki je bila v Zagrebu leta 1930 (Reberski, 2010, 110). Takrat je v Zagrebu študirala večina umetnikov Kluba neodvisnih. Nato je bila razstava (v skrajšani obliki) prenesena še v Ljubljano.

- 25 Takšen odnos kritike lepo ilustrirajo besede Franceta Mesesnela: »V tem je, tako se zdi, osrednja razlika generacij: one, ki nam je pred štiridesetimi leti ustvarila slovensko moderno umetnost z lastno kulturno problematiko, in med današnjo, ki hodi po samotnih poteh oblikovnih vprašanj, ne da bi stala na tleh naše majhne, toda notranje žive domovine. Uspeh je artistično ne le dostojen, ampak celo občudovanja vreden, toda zelo pogojen. Naš čas je tak, da ne potrebuje toliko izpopolnjevanja polpreteklih pridobitev zahodne evropske umetnosti, kot pa pogumnega spoznanja in ustvarjanja za bodočnost, ki se napoveduje z notranjim nemirom in išče več kot formalne umirjenosti« (Mesesnel, 1940, 373–374), in Toneta Seliškarja: »Pojmi o slovenskem izrazu v slikarstvu so danes silno zagonetni. Četudi je za nas političen izraz slovenstva povsem zgrajen, povsem razumljiv in nedotakljiv, je pa zato v slikarstvu zelo problematičen. V bistvo svoje narodnosti lahko v umetniških delih oblikuje le umetnik, ki se je otrešel tujih vplivov, in v svoji lastni obliki zajame bistvo narodnosti, zemlje in ljudstva« (Seliškar, 1935, 477).



*lahko ustvarjalni tudi narodi, ki so daleč od središč likovnih idej, ki šele iz druge roke dobijo možnosti izražanja, ker so preveč majhni in revni, da bi lahko sami ustvarili umetniško središče svetovnega pomena. Oni lahko ustvarjajo polne in sočne umetnine po tem, ko so pri ustvarjanju šli po poteh, ki so jim jih odkrili drugi. Imeli so vzorce, kako uporabiti čopič in dleto, duhovno vsebino jim je pa posredoval lastni narod in dežela.*

*Takšen majhen narod smo tudi mi, Slovenci. Ogledevali smo si na jugu in severu, vzhodu in zahodu, kako si veliki in močni prizadevajo predstaviti svoje države. Iz tega gledanja se je razvila naša umetnost, ki v gotiki ni bila tako hladna kot zgledi nemške gotike, ki ni bila tako bahata kot italijanski barok, v romantiki pa je imela več moškosti od slikarjev düsseldorfske šole in je zgrabila smaragdno sonce naše dežele s pisano paleta naših impresionistov. [...]*

*Impresionisti so problem barve postavili v središče slikarskega ustvarjanja in vse do danes ostaja problem barve najpomembnejše vprašanje slikarske obnove resničnega predmeta tako za slikarja kot za gledalca. Iz tega skupnega prizadevanja je vzniknila skupina mlajših slikarjev in vzela ime Neodvisni. Ime so vzeli po francoskem zgledu, ker so se pri izbiri izraznih sredstev zgledovali po francoskem gledišču, ki si ga prizadevajo prilagoditi slovenskemu človeku in njegovemu gledanju. Prešeren je prelil slovensko dušo v tuje pesniške oblike in jih s tem prenesel v sklop slovenskega izrazja, tako si tudi umetniki iz Kluba neodvisnih prizadevajo obogatiti slovensko likovno umetnost z novimi oblikami, ki naj bi odkrili nove obraze slovenske dežele in slovenskega človeka. [...]*

*V kateri meri so pa pri tem odkrili nov obraz slovenske dežele, bo pokazala tale razstava, ki je presek njihovega dela zadnjih let. Razstava si prizadeva razložiti njihove težnje, hkrati pa želi pokazati in dokazati možnosti slovenskega izraza mlajših slikarjev.<sup>26</sup>*

Podrobno branje teksta v katalogu, ki je sicer napisan bolj kot pamflet, skupek nazorov, teženj in programskih usmeritev Kluba neodvisnih, razkriva bistvene usmeritve njihove umetnosti. Izrecno so se navezali na »našo deželo«,<sup>27</sup> kar pred tem pri Neodvisnih ni bilo tako opazno. Ta retorika je bila bolj očitna pri nekaterih drugih umetniških skupinah, med drugim pri Slovenskem liku. Koncept iskanja slovenskega likovnega izraza je bil nekako vseskozi prisoten in je ob različnih priložnostih prihajal vedno bolj v ospredje, s tem besedilom pa so ga Neodvisni postavili celo za eno od svojih osrednjih programskih načel. V besedilu sta poudarjeni tudi drugi dve pomembni referenčni točki njihovega delovanja, to sta navezava na umetnost impresionistov in naslon na francosko umetnost. Nič od naštetega v delovanju Neodvisnih ni bilo novo,

26 *Izložba*, 1940. Iz hrvaščine prevedel Vladimir Vidmar.

27 V katalogu je v hrvaškem izvorniku zapisano: »naša zemlja« (*Izložba*, 1940).

saj so že v manifestu ob prvi razstavi kluba nakazali, da se je v umetnosti prej bolj ali manj posnemalo, do ekspresionizma pa so sploh imeli ob prvem nastopu precej odklonilen odnos. Še ostreje so nastopili proti umetnosti, ki si želi biti nacionalna in si pri tem pomaga s folklornimi kmečkimi motivi, saj to po njihovem mnenju ni predstavljalo koraka naprej pri iskanju prave slovenske umetnosti (Nastop, 1937, 5).

Razstavo, ki so jo Neodvisni priredili leta 1940 v Zagrebu, sta tamkajšnja kritika in občinstvo pozitivno sprejela. Nekatera dela z razstave so bila prodana, zanimanje zanje je bilo celo tolikšno, da so jo podaljšali. Likovni kritiki so v delih Neodvisnih prepoznali slovensko umetnost, kar so si umetniki že v samem izhodišču zastavili. Nezanemarljivo je k uspehu pripomoglo šolanje v Zagrebu, saj je bil njihov likovni izraz hrvaški umetnostni javnosti blizu, ponekod celo bližje, kot bi si sami umetniki želeli, saj so jih v kritikah primerjali z njihovimi profesorji. Po drugi strani pa slovenska kritika na razstavi v Zagrebu ni videla enakih kakovosti kot hrvaška, predvsem pa ni bila enako prepričana o nacionalnem značaju njihove umetnosti. To so opazili tudi umetniki, ki so hrvaško kritiko ocenili kot strokovno. Menili so, da je dobro ocenila in razumela njihova dela, ter bili, kot so dejali, celo

*»posebno presenečeni, da jih je hrvatska kritika ocenila izrecno kot slovenske slikarje, ker so doma pogostoma doživljali očitek, da niso slovenski umetniki, ampak »Francozi« ali neki internacionalci. Neodvisni so za zagrebško kritiko absolutni Slovenci, ki izbirajo slovenske motive, večinoma krajino; če je pa figuralna kompozicija, je gotovo komponirana v gorat slovenski kraj« (O. A., 1940, 3).*

Ko je bila razstava v celoti, razen odkupljenih del, prenesena v Ljubljano, se je med Stanetom Mikužem in Neodvisnimi razvila polemika (Vrečko, 2014, 146–151). Mikuž jim predvsem ni priznaval zelenega koraka v smeri iskanja nacionalnega likovnega izraza. V celotni polemiki pa je zanimivo to, da sta se obe strani sklicevali na impresioniste kot avtoriteto v slovenskem slikarstvu in tisto umetnost, ki ji je slovenski značaj nesporno priznan. Mikuž je celotno zagrebško razstavo Neodvisnih razumel kot povod za njihovo bolj deklarativno identifikacijo s slovenskim, kar pa si je bolj kot z umetnostnimi razlagal s propagandnimi razlogi (1940, 8).

Umetniško produkcijo Kluba neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov lahko umestimo v tok tistih teženj v iskanju nacionalne umetnosti, ki so svojo pozicijo želele utemeljiti tudi z avtentičnostjo forme. Njihovo delovanje in iskanje nacionalnega izraza lahko povežemo s štirimi, med seboj prepletenimi pobudami. Prva je formiranje na zagrebški likovni akademiji, kjer so se kot študentje seznanili s tradicijo evropskega modernizma in pod vplivom profesorjev razvili afiniteto predvsem do francoske umetnosti. To je bila podlaga za razvoj njihovega slikarskega sloga, ki ga označujemo

kot barvni realizem in se umešča v sočasne evropske tokove umirjenega modernizma. S tem so Neodvisni za svoje delovanje našli primeren likovni izraz, ki je sovpadal s prevladujočimi umetnostnimi preferencami, ter se umestili v tradicijo slovenskega, predvsem krajinarskega slikarstva impresionistov, na kar se je dobro prilegala tudi nacionalna tematika.

Drugo pobudo lahko povežemo z zagrebškim kulturnim miljejem, kjer so spremljali polemike o razumevanju in oblikovanju nacionalnega likovnega izraza, predvsem v umetniškem delovanju in pisanju Ljuba Babića ter Krsta Hegedušića, kar je oblikovalo njihovo razumevanje nacionalnega izraza.<sup>28</sup> Zagrebško kulturno-umetnostno dogajanje so naši umetniki spremljali še po končani akademiji, posamezni člani kluba pa so s hrvaškimi umetniki tudi razstavljali. Pod tretjo točko lahko zasuk k jasnejšemu opredeljevanju slovenskosti konec tridesetih let – in posebej ob razstavah leta 1940 – povežemo s splošno družbeno klimo, ko je proti koncu desetletja nacionalno vprašanje znova prišlo v ospredje in ga je bilo mogoče tako rekoč povsod čutiti, po eni strani zaradi razmer v Kraljevini Jugoslaviji, po drugi pa zaradi okupacij po Evropi in začetka druge svetovne vojne. Četrto pobudo za delovanje Neodvisnih lahko povežemo s splošnim razumevanjem umetnosti v Sloveniji, kjer se je začetek slovenske umetnosti povezoval z umetnostjo impresionistov s preloma stoletja.<sup>29</sup> Tako so se v svojih izjavah zelo spretno navezovali na te tako imenovane začetke slovenske umetnosti; na eni strani so se predstavljali kot njihovi dediči in hkrati kot prinašalci novosti s pridihom svojega časa in sodobne umetnosti. Podobno so se za slikarske dediče hrvaške umetnosti s konca 19. in z začetka 20. stoletja razglasili njihovi profesorji iz Skupine treh. Takšno vzpostavljanje umetnostne kontinuitete je za Neodvisne pomenilo boljši sprejem.

Težnje po ustvarjanju umetnosti z nacionalnimi značilnostmi pa so bile, paradoksalno, pogosto eden prvih korakov k ustvarjanju internacionalizma, saj so takšne umetniške tendence želele poudariti nacionalno zavest, ki bi potrdila lastno nacionalno kulturo kot del evropske kulturne dediščine (Prelog, 2012a, 238). Tudi Neodvisni so v slovensko slikarstvo tridesetih let v iskanju nacionalnega likovnega sloga vnesli nove, sodobnejše likovne izraze in prvine internacionalizma.

---

28 Kot primer lahko navedem članek Zorana Mušića o razstavi hrvaških umetnikov v Zagrebu, v katerem je izpostavil zasuk nekdanje Skupine treh od umetnostnih načel k vprašanju hrvaškega likovnega izraza. V zvezi s tem je citiral Babićev članek iz *Arsa* o graditvi narodne kulturne posebnosti, kjer Babić trdi, da to ni nekaj, kar se »obeša«, kadar je to ustrezno, ampak to pomeni »postulat našega notranjega likovnega izražanja« (Mušić, 1938, 80–83).

29 To v tem kontekstu zgovorno pove dejstvo, da so se na impresioniste in Riharda Jakopića kot avtoriteto v časopisni polemiki s Stanetom Mikužem sklicevali na obeh straneh – tako kritik kot umetniki.

## Literatura

- Anderson, B., *Zamišljene skupnosti: o izvoru in širjenju nacionalizma*, Ljubljana 2007.
- Babić, L., O našem izrazu, *Uz slike Jerolima Miše, Hrvatska revija*, 2/1929, 3, str. 196–202.
- Babić, L., *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb 1943.
- Brejc, T., *Temni modernizem*, Ljubljana 1991.
- Brejc, T., *Študije o slovenskem slikarstvu v 20. stoletju*, Ljubljana 2010.
- Brettell, R. R., *Modern Art 1851–1929*, Oxford 1999.
- Čopič, Š., Koloristički realizam u slovenačkom slikarstvu četvrte decenije, v: *Četvrta decenija, Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam* (Beograd, Muzej savremene umetnosti, junij–julij 1971, ur. Protić, M. B.), Beograd 1971, str. 52–62.
- Daniels, S., *Fields of Vision, Landscape imagery and national identity in England and the United States*, Oxford 1993.
- Dobida, K., Razstava zagrebske »Trojice«, *Ljubljanski zvon*, 54/1934, 3, str. 186–189.
- Dolenc, E., *Kulturni boj, Slovenska kulturna politika v Kraljevini SHS, 1918–1929*, Ljubljana 1996.
- Dolenc, E., *Med kulturo in politiko: kulturnopolitična razhajanja v Sloveniji med svetovnjima vojnama*, Ljubljana 2010.
- Gabrič, A., Cenzura gledališkega repertoarja v prvi in drugi Jugoslaviji, v: *Cenzurirano: zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes* (ur. Režek, M.), Ljubljana 2010, str. 171–188.
- Helsing, E., Turner and the Representation of England, v: *Landscape and power* (ur. Mitchell, W. J. T.), Chicago 2002, str. 103–125.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (ur.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1992.
- Izložba savremene slovenske likovne umjetnosti, Klub nezavisnih slovenskih likovnih umjetnika* (Dom likovnih umjetnosti, Zagreb, september 1940), Ljubljana 1940.
- Jirsak, L. (ur.), *Ljubo Babić: Dokumenti, vrijeme, galerije*, Zagreb 2011.
- K. r., Na razstavi Neodvisnih, Pogovor s Stanetom Kregarjem, Maksimom Sedejem in Francetom Smerdujem, *Slovenski narod*, 11. junij 1938, 130, str. 5.
- Kranjc, I., Modernizem v obdobju diktature, v: *Umetnost tridesetih let iz zbirke Moderne galerije Ljubljana, prvi študijski zvezek, 1928–1934* (Ljubljana, Moderna galerija, 19. oktober–5. december 2004, ur. Kranjc, I.), Ljubljana 2004, str. 4–29.
- Kranjc, I., Umetnost v navzkrižjih utilitarnih nazorov, v: *Umetnost tridesetih let iz zbirke*

*Moderne galerije Ljubljana, drugi študijski zvezek 1935–1937* (Ljubljana, Moderna galerija, 20. december 2005–26. februar 2006, ur. Kranjc, I.), Ljubljana 2006a, str. 5–18.

Kranjc, I., Vprašanje barve v času monokromatičnega realizma, v: *Umetnost tridesetih let iz zbirk Moderne galerije Ljubljana, tretji študijski zvezek 1937–1941* (Ljubljana, Moderna galerija, 22. december 2006–8. februar 2007, ur. Kranjc, I.), Ljubljana 2006b, str. 5–23.

Krečič, P., Slovenska likovna kritika med obema vojnama, v: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, Nova vrsta, 11–12, 1976, str. 205–281.

Kreft, L., *Spopad na umetniški levici med vojnama*, Ljubljana 1989.

Krleža, M., Predgovor, v: *Krsto Hegedušić, Podravski motivi: 34 crteža; s predgovorom Miroslava Krleže*, Zagreb 1933, str. 5–26.

Lasić, S., *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Zagreb 1970.

Magaš, L., Prelog, P., Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata, v: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33, 2009, str. 227–240.

Matless, D., *Landscape and Englishness*, London 1998.

Mesesnel, F., Ljubljanske razstave, *Sodobnost*, 8/1940, 7–8, str. 373–374.

Mikuž, S., Ob načelnih mislih o razstavi Neodvisnih, *Slovenec: političen list za slovenski narod*, 16. november 1940, 264a, str. 8.

Mitchell, W. J. T., Imperial Landscape, v: *Landscape and power* (ur. Mitchell, W. J. T.), Chicago 2002, str. 5–34.

Mušič, Z., Dvanajsta razstava »Hrvaških umetnikov« v Zagrebu, *Umetnost*, II/1938, 5–6, str. 80–83.

Mušič, Z., Umetnik in občinstvo, *Jutro: ponedeljska izdaja*, 30. oktober 1939, 253a, str. 3.

Nastop kluba neodvisnih, *Slovenec: političen list za slovenski narod*, 14. september 1937, 210a, str. 5.

Novina, A., Ljubo Babić kao likovni pedagog na Akademiji likovnih umjetnosti, v: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi: zbornik radova znanstvenog simpozija* (ur. Jirsak, L., Prelog, P.), Zagreb 2013, str. 86–92.

O. A. [Anton Ambrož], Ob sklepu razstave Neodvisnih v Zagrebu, *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko*, 9. oktober 1940, 236, str. 3.

Perovšek, J., Unitaristični in centralistični značaj vidovdanske ustave, v: *Prispevki za novejšo zgodovino*, 1–2, 33, 1993, str. 17–26.

- Perovšek, J., Značaj kraljeve diktature, v: *Slovenska novejša zgodovina 1* (ur. Fischer, J.), Ljubljana 2005, str. 321–323.
- Prelog, P., Strategija oblikovanja »našeg izraza«: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića, v: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31, 2007, str. 267–282.
- Prelog, P., Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju, v: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj, 1898.–1975.* (ur. Kolečnik, L., Prelog, P.), Zagreb 2012a, str. 236–257.
- Prelog, P., Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića, v: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36, 2012b, str. 203–210.
- Reberski, I., Slikarstvo, v: *Ljubo Babić* (Zagreb, Moderna galerija, 14. decembra 2010–27. marca 2011, ur. Reberski, I., Jirsak, L.), Zagreb 2010, str. 11–53.
- Seliškar, T., Slovenski lik v Zagrebu, *Ljubljanski zvon*, 55/1935, 8, str. 476–478.
- Smith, A. D., *Nationalism and Modernism*, London 1998.
- Srhoj, V., Različito u istom: Ljubo Babić i Kosta Strajnić kao propagatori »našeg izraza« u umjetnosti, v: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi: zbornik radova znanstvenog simpozija* (ur. Jirsak, L., Prelog, P.), Zagreb 2013, str. 24–28.
- Stiplovšek, M., *Banski svet Dravske banovine: 1930–1935*, Ljubljana 2006.
- Šijanec, F., Ob razstavi neodvisnih, *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko*, 18. september 1937, 218, str. 7.
- Špoljar, M., »Nezavisnost našeg izraza« – od likovnog do ideološkog konstrukta, v: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi: zbornik radova znanstvenog simpozija* (ur. Jirsak, L., Prelog, P.), Zagreb 2013, str. 29–35.
- Vidmar, J., *Kulturni problem slovenstva*, Ljubljana 1932.
- Vrečko, A., *Pomen Zagreba kot likovnega in kulturnega centra za slovensko slikarstvo (1927–1941)*. Doktorska disertacija. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta 2014.
- Zgonik, N., *Podobe slovenstva*, Ljubljana 2002.
- Zidić, I., Slikari čistog oka – neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća, v: *Četvrta decenija, Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam* (Beograd, Muzej savremene umetnosti, junij–julij 1971, ur. Protić, M. B.), Beograd 1971a, str. 37–51.
- Zidić, I., Slikarstvo, grafika, risba, v: *Kritička retrospektiva »Zemlja«: slikarstvo, grafika, crtež, kiparstvo, arhitektura* (Zagreb, Umjetnički paviljon, 8. maj–8. junij 1971), Zagreb 1971b.
- Žerovc, B., *Rihard Jakopič – umetnik in strateg*, Ljubljana 2002.

Žerovc, B., Slovenski impresionisti, Ljubljana 2012.

IV. Izložba *Grupe Trojice, kot gostje W. Skoczylas (Warszawa), A. Motika (Mostar) in Fr. Pavlovec (Ljubljana)* (Umjetnički paviljon, Zagreb, 3.–20. november 1933), Zagreb 1933.

VII. Izložba *Grupe Trojice, Babić – Becić – Miše, gosti: Bulić, Šohaj, mlada slovenska grafika* (Umjetnički paviljon, Zagreb, 4.–20. november 1934), Zagreb 1934.

IX. Izložba *Grupe Trojice, Babić – Becić – Miše, gostje: Bulić, Hermann, Pavlovec, Šeremet, Šohaj, Tomašević* (Umjetnički paviljon, Zagreb, 3.–20. november 1935), Zagreb 1935.

XX. razstava *Narodne galerije // Zagrebska trojica, Ljubo Babić – Vlad. Becić – Jer. Miše in W. Skoczylas, A. Motika in Fr. Pavlovec* (Jakopičev paviljon, Ljubljana, december 1933), Ljubljana 1933.

Asta Vrečko

## Vzpostavljanje nacionalnega izraza v delovanju Kluba neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov

**Ključne besede:** slovensko slikarstvo, modernizem, obdobje med obema vojnama, Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, Ljubo Babić, narodna identiteta

Obdobje med obema vojnama zaznamujejo politične krize, povezane z nacionalnimi vprašanji v Kraljevini SHS oz. Jugoslaviji. Vprašanja razmerij med jugoslovanstvom in slovenstvom so v tridesetih letih 20. stoletja znova dobila pomembno vlogo znotraj nacionalne emancipacije in naraščajočih mednacionalnih konfliktov ter ponovno postala ena osrednjih tem likovne umetnosti. Po desetletju, ki sta ga zaznamovala ekspresionizem in nova stvarnost, so se v tridesetih letih ponovno obudile vrednote zmernega modernizma in iskanja nacionalnega izraza v umetnosti. V takšnih razmerah se je na slovenskem umetnostnem prizorišču pojavila skupina umetnikov, šolanih v Zagrebu, kulturnem centru Kraljevine Jugoslavije, v katerem so se odvijale burne polemike glede nacionalnega izraza v umetnosti.

V prispevku je predstavljeno iskanje »našega izraza« v umetnosti, kot sta ga razumela osrednja protagonistata likovnega dogajanja, slikarja Krsto Hegedušić in Ljubo Babić. Zlasti slednji je bil za formiranje mlade slovenske umetnosti v tem obdobju ključnega pomena, saj je bil tudi plodovit pisec in eden najpomembnejših profesorjev na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu. Nekdanji zagrebški študentje, ki so oblikovali skupino Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, so v razburkanih letih pred 2. svetovno vojno v umetnosti iskali lasten, slovenski likovni izraz, pri čemer so se navezali na razmišljanja hrvaških umetnikov, ki pa so jih prilagodili slovenskemu okolju in razmeram. Svoje delovanje so afirmirali tudi prek navezave na slovenske impresioniste, ki so bili v tem obdobju že splošno sprejeti kot začetniki slovenske umetnosti. Neodvisni so tako iskanje slovenskega izraza v umetnosti izpeljali iz različice modernizma, kot so ga zastavili slovenski impresionisti, in ga združili z razumevanjem nacionalnega izraza svojih profesorjev. Tako so predstavili svoj prenovljen slovenski nacionalni izraz v umetnosti, temelječ na tradiciji, a v sozvočju s sodobnimi likovnimi tokovi.



Asta Vrečko

## **Establishing the National Expression in the Work of the Independent Group of Slovenian Artists (The Independents)**

**Keywords:** Slovene painting, modernism, interwar period, Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, Ljubo Babić, national identity

The interwar period was ripe with political crises connected to the national question in the Kingdom of SHS and the Kingdom of Yugoslavia. The relationship between Yugoslav and Slovene identity again became central for the question of national emancipation within an increasing supranational conflict and became the focus of visual arts in the 1930s. After a decade marked by Expressionism and New Objectivity in the thirties, values of moderate modernism and the quest for national expression re-emerged. At the time a new group of artists emerged on the Slovene artistic scene. They were schooled in Zagreb, the cultural centre of the Kingdom of Yugoslavia, where intense polemics regarding national expression in art were taking place.

This contribution outlines the search for “our expression” in art as understood by the central protagonists of the art scene in Croatia, Krsto Hegedušić and Ljubo Babić. The latter especially was of central importance to the formation of the young Slovene art, because he was a prolific writer and one of the most important professors at the Academy of Fine Arts in Zagreb. The former Slovenian students, who formed the Independent group of Slovenian artists (Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov) emerged in the turbulent years before the outbreak of World War II. In art, so they claimed, they were seeking their own, Slovenian national visual expression. In this search they took inspiration from Croatian artists, whose ideas they adapted to the Slovenian situation. At the same time, they legitimised their efforts with references to Slovene impressionists, who were regarded as the founding fathers of Slovene national art. In this way the Independents (Neodvisni) sought to highlight the continuity in their search for Slovene national expression in art despite the transformed historical context. They based their national expression in art on a modernist version of Slovene impressionism. They combined this with their Zagreb professors' understanding of modernism and presented this transformation as a new Slovenian expression based on tradition but in synch with contemporary art movements.

Martina Malešič

## Z Vzhoda na Zahod – leto 1948 in njegovi odmevi v slovenski arhitekturni publicistiki

**Ključne besede:** socialistični realizem, modernizem, slovenska arhitektura, arhitekturna publicistika

DOI: 10.4312/ars.9.2.106-121

### 1 Uvod

Spor z Informbirojem in izstop iz vzhodnega bloka leta 1948 je Jugoslaviji prinesel epohalne spremembe na področju zunanje-političnih odnosov, notranje-politične ureditve, gospodarstva in družbe. Vse to je močno odsevalo tudi na kulturnem področju. Sovjetski socialistični realizem, ki je služil kot model prvih povojnih let v jugoslovanski likovni umetnosti, literaturi, gledališču in glasbi, je po letu 1948 vzporedno z rahljanjem kulturnih vezi s Sovjetsko zvezo počasi izgubljal svojo moč. Njegovo mesto so v začetku petdesetih let ponovno zapolnile modernistične težnje, ki so bile v prvih povojnih letih predmet ostre kritike.

Kratko obdobje od konca 2. svetovne vojne do leta 1948, do izstopa Jugoslavije iz vzhodnega bloka, je v literaturi najpogosteje izpuščeno ali opisano kot kratka avantura slovenske arhitekture, ki se je hitro iztekla in ni pustila bistvenih sledi, kot njeno hipno iztirjenje iz utečenih tirov prevladujočega modernističnega diskurza.<sup>1</sup> Nenadno

1 Pregledi slovenske arhitekture 20. stoletja se le mestoma ustavijo pri t. i. socialistično-realističnem obdobju. Fran Šijanec mu določi značaj prehodnega obdobja in projekte iz teh let opiše bolj kot mešanico različnih oblikovnih načel (Šijanec, 1961, 474–478). Stane Bernik v svojih pregledih opozarja predvsem na Plečnikov vpliv v povojnih težnjah k monumentaliziranju arhitekturnega izraza, ki so se po njegovem mnenju izrazile pri večini takrat dejavnih arhitektov in trajale vse do začetka petdesetih let. Poleg tega zagovarja tezo, da je bila povojna monumentalnejša govorica v osnovi potomka predvojnega funkcionalizma in da je prav zaradi tega lahko vztrajala tako dolgo (Bernik, 1992, 31–36). Bernik zagovarja idejo kontinuirane osi modernizma, ki je 2. svetovna vojna in »arhitektura nove socialistične dobe« nista prekinili (Bernik, 2004, 100–102). Zato je razumljivo, da kljub dobremu poznavanju povojnega arhitekturnega dogajanja Bernik v svojih besedilih svojih misli dodatno ne argumentira in omenjenih del ne obravnava. In zato tudi ni nenavadno, da je na razstavi novejših slovenske arhitekture, ki jo je postavil leta 1968 v Moderni galeriji, z izjemo Ravnikarjevega načrta za centralno pošto zaradi »akademizma« izločil projekte prvega desetletja. Na to leta 1975 v oceni razstave opozori Nace Šumi: »Razstava naj pokaže vzpon tiste povojne arhitekture pri nas, ki se je na široko odprla svetu [...], medtem ko je bilo prvo desetletje povojne stavbarske kulture zaradi »akademizma« izločeno. Posredno je bilo izločeno vse tisto, kar vzdržuje formalno tradicijo Plečnikove arhitekture« (Šumi, 1975, 132–136). Ostali pregledi slovenske moderne arhitekture obravnavano obdobje omenijo le posamično ali se ga popolnoma ognejo. Edini, ki se



navdušenje nad sovjetskimi modeli, izraženo v slogu, ki je mestoma kazalo znake socialističnega realizma, je po letu 1948 počasi izzvenelo. Petdeseta leta so prinesla ponovni zagon modernizma, ponovno vrnitev k zgledom Le Corbusiera in Bauhausa iz časa med obema vojnama. Moderna arhitektura kot prevladujoči arhitekturni slog Zahoda je postala pomembno orodje za izražanje politične situacije Jugoslavije, njene ločitve od držav vzhodnega bloka in povezovanja z zahodnim. Arhitektura je postala vidni znak jugoslovanske umestitve v konstelacijo svetovnih sil v času hladne vojne.

Razvoj dogodkov – prehod v socialistični realizem, njegova postopna odklonitev po letu 1948 in ponovna obuditev modernizma – kljub navidezni jasnosti ni potekal tako črno-belo, ne v teoriji ne v praksi. Zato je tudi njegova umetnostnozgodovinska obravnava toliko bolj zapletena. Že v glavnem mestu Jugoslavije, Beogradu, kjer se je gradilo največ in so bile potrebe po sledenju jasnim načelom najizrazitejše, je to obdobje polno nejasnosti in netočnih opredelitev, kaj od načrtovanega naj bi bilo modernistično in kaj grajeno v novem, »sovjetskem« slogu.<sup>2</sup> V slovenskem primeru je zaradi manjšega merila in manjših investicij v večje javne projekte prisotnost teh načel še težje izsledljiva. Interpretacijo, kje se »novi« slog v projektih izraža, dodatno otežuje slovenska posebnost močnega Plečnikovega vpliva, ki na prvi pogled briše meje med tistim, kar je nastalo v profesorjevi maniri, in dejanskimi sovjetskimi zgledi.<sup>3</sup> Prav zaradi pomanjkanja tvornega gradiva arhitekturne produkcije je analiza tega obdobja z namenom interpretacije in ne le širšega vpogleda v problematiko izredno težka. Zato se prispevek izogne analizi dejanskega načrtovanja in poskuša opisanemu dogajanju slediti z vpogledom v sočasno slovensko arhitekturno publicistiko. Osredotoča se predvsem na izbrana besedila, ki se odzivajo na dinamične preobrate znotraj arhitekturne stroke, pogojene s spreminjajočimi se družbenimi razmerami. Na takšen način lahko jasno spremljamo, kako se je v kratkem časovnem obdobju od leta 1945 do začetka petdesetih let, glede na družbeno-politične razmere, spreminjalo sprejemanje in razumevanje socialističnega realizma in sovjetske arhitekture na eni ter modernizma in zahodne arhitekture na drugi strani. Kot bo razvidno iz pregleda arhitekturnega pisanja, samo leto 1948 ni pomenilo stroge ločnice, temveč je prehod potekal postopoma. Šele začetek petdesetih let je prinesel dokončen zaton

---

ga loti podrobneje, je Fedja Košir v knjigi o razvoju arhitekturne misli na Slovenskem. Obdobju slovenske različice socialističnega realizma nameni posebno poglavje z naslovom *V novem svetu ali intermezzo socialističnega realizma* (Košir, 2007, 134–154). Analize pisanja tega obdobja se loti zelo vestno, s pregledom vsega, kar je bilo v tem času izdanega, celoto pa opremi s strogo kritiko. V naslednjih poglavjih opozori na prve korake t. i. »streznitve« in prehod v ponovno obuditev modernizma, za kar si prizadeva tudi avtorčin članek.

2 Več o tem npr.: Kulić, 2005; Kadrijević, 2007.

3 Vpogled v opisano situacijo najbolj slikovito prikaže *Zbornik oddelka za arhitekturo na univerzi v Ljubljani 1946–1947*, kjer so na enem mestu zbrani tako izdelki iz Plečnikovega seminarja kot projekti za natečajne rešitve za zvezno partijsko palačo in opero v Beogradu, muzej NOB, natečajne rešitve za prezidij in skupščino LRS, natečaj za novo centralno pošto v Ljubljani itd. (*Zbornik*, 1948).

socialističnega realizma in ponovno obuditev modernizma, ki je v ozadju vztrajal še iz časa med obema vojnama.

## 2 Socialistični realizem v prvih letih »novega sveta«

Po zaključku 2. svetovne vojne, ko je komunistična partija prevzela oblast, Jugoslavija pa je postala del vzhodnega, komunističnega bloka, je sovjetski družbeno-politični model prevladal na vseh družbenih področjih – od ustave do kulturne politike. Notranjepolitično prizorišče je določil monopol komunistične partije, gospodarstvo je postalo plansko in centralizirano, kulturna produkcija pa se je podredila idejnim načelom vladajoče stranke ter prišla pod nadzor t. i. agitpropa.<sup>4</sup> Ta je vzpostavil monopol socialističnega realizma na vseh področjih umetniškega ustvarjanja (Gabrič, 2008, 250). Komunistična partija je svoj kulturnopolitični program prilagodila sovjetskemu (Gabrič, 1991, 479). Kulturna ustvarjalnost je vse bolj dobivala poteze, ki so jih oblikovali v Sovjetski zvezi. Prav tako se je tudi kulturno sodelovanje začelo predvsem enostransko usmerjati proti Sovjetski zvezi in drugim vzhodnoevropskim državam.<sup>5</sup> Sovjetska kultura je prevladovala na vseh področjih, v leposlovnih prevodih, gledališčih, kinematografih in šolstvu (Gabrič, 2008, 251–253). Boris Zihler, slovenski politik in najpomembnejši kulturni ideolog tega časa, je v številnih člankih prevzel vlogo glavnega zagovornika socialističnega realizma po sovjetskem zgledu in strogo obsodil *izme* 20. stoletja (Gabrič, 1991, 486). Na II. kongresu Društva za kulturno sodelovanje Jugoslavije s Sovjetsko zvezo leta 1948 v Beogradu je slikovito opisal vodilne ideje tega časa. Ugotavljal je, da na svetu obstajata dve kulturi, »na eni strani kultura umirajočega, gnilega sveta, sveta kapitalizma, na drugi strani kultura rastočega sveta, sveta, polnega življenjske volje in radosti, sveta socializma« (Gabrič, 1991, 589).

V prvih povojnih letih so slovenski arhitekti tako kot arhitekti ostalih jugoslovanskih republik iz ideoloških razlogov arhitekturo Sovjetske zveze sprejeli

4 Agitprop (okrajšava za agitacijo in propagando) je kot poseben organ komunistične partije skrbel za organizacijo in nadzor celotne kulturne produkcije v državi. Sicer je mreža agitpropov obstajala že prej, a je šele po I. 1945 začela delovati bolj organizirano in neposredno vodeno iz centralnih ter pokrajinskih partijskih organov. Glavna naloga agitpropov je bila ideološki dvig partijskega kadra ter pravilna ideološka in politična vzgoja širokih ljudskih množic. Več o agitpropu: Gabrič, 1991.

5 V prvih povojnih letih se je sovjetski vpliv krepil tudi s pomočjo neposrednih stikov. V Jugoslaviji je gostovalo veliko sovjetskih umetniških skupin ter delegacij političnih in kulturnih delavcev. Velik odmev je med drugim vzbudila razstava sovjetskih slikarjev, ki je najprej gostovala v Beogradu, novembra 1947 pa še v Moderni galeriji v Ljubljani. Slovenske publikacije so vključevale vedno več prevodov sovjetskih estetsko-teoretskih člankov, leta 1946 sta izšla tudi prevoda dveh knjig, *Socialistični realizem* L. Timofejeva in *Referat o revijah »Zvezda« in »Leningrad«* A. A. Ždanova. Poleg tega je bilo junija 1945 ustanovljeno Društvo za kulturno sodelovanje Slovenije s Sovjetsko zvezo (Gabrič, 1991, 546–549, 588).

kot vzor, ki mu je treba slediti. Zvezno vsejugoslovansko revijo *Arhitektura*<sup>6</sup> so v tem času preplavile podobe sovjetske arhitekture in prevodi sovjetskih teoretsko-polemičnih tekstov. Vendar pa kljub močni prisotnosti jugoslovanskim arhitektom v predstavljenih sovjetskih zgledih ni uspelo razbrati modela za svoje delo. Zato so se začele množiti razprave o tem, kakšna naj bi bila ta nova jugoslovanska arhitektura. Mnenja so bila različna in redko enoglasna. Edina stalnica pa je bila naklonjenost klasičnemu arhitekturnemu jeziku in obsodba medvojnega modernizma kot dekadentnega buržoaznega formalizma. Vladimir Kulić in Maroje Mrduljaš (2012) v monografiji o jugoslovanski arhitekturi v času socializma poskušata ta šum v prenosu sovjetskega zgleda pojasniti na več načinov. Prvi razlog vidita v specifičnem razvoju jugoslovanske arhitekturne stroke. Arhitekturno elito, ki je prevzela glavno vlogo po vojni, so večinoma sestavljali vodilni modernisti in njihovi študentje. Mnogi od njih so zasedli vodilne položaje predvsem zaradi svoje zavzetosti v narodnoosvobodilni vojni.<sup>7</sup> Drugi, še pomembnejši razlog najdeta v tem, da arhitektura socialističnega realizma nikoli ni bila natančno opredeljena. Celo v Sovjetski zvezi to teoretsko vprašanje nikoli ni bilo rešeno. Opredelitev socialističnega realizma se je ukvarjala predvsem z vsebino, koncept sloga pa je bil sekundarnega pomena (Golomstock, 1990, 270). Za razliko od slikarstva in literature<sup>8</sup> ni bilo jasno, kakšna naj bi bila »realistična« arhitektura in kako naj bi izražala svojo socialistično vsebino (Kulić, Mrduljaš, Thaler, 2012, 33–34). Navodila so arhitekti, tako kot drugi umetniki, razbirali posredno, iz govorov politikov, kritik in napadov v časopisih. Tako se je sčasoma oblikovala osnovna pojavnost sovjetske arhitekture, slog, ki pa mu lahko vsaj v grobem določimo ohlapno definicijo. Arhitektura, ki jo je zahteval socialistični realizem, je morala na prvem mestu odsevati veličino obdobja izgradnje komunizma (Golomstock, 1990, 270–280). Veličino ustvarjajo monumentalni kolosi, sestavljeni iz masivnih stavbnih volumnov, postavljeni na velike trge in ob široke prospekte. Učinek še dodatno poudarjajo retorični efekti fasade, reliefi, napis, poslikave, parole in kipi. Okras, ki je običajno prisoten, je

6 Revija *Arhitektura* je kot zvezna vsejugoslovanska revija izhajala od leta 1947 do 1949 v Zagrebu (Savez društva inženjera i tehničara FNRJ). Nadaljevala se je v *Urbanizam i arhitektura; časopis za arhitekturo, urbanizam i primjenu umjetnost* (1950–1951), ta pa v *Arhitektura: stručni i znanstveni časopis Udruženja hrvatskih arhitekata* od l. 1952 dalje.

7 Takšne okoliščine so bile na ljubljanski šoli za arhitekturo še posebej očitne. Menjava ideoloških izhodišč je na šoli sprožila zamenjavo generacij. Vodilni osebnosti Ivan Vurnik in Jože Plečnik sta se po vojni umaknila novemu rodu univerzitetnih profesorjev, Edu Mihevcu in Edvardu Ravnikarju, ki sta bila dejavna v NOB in obenem vodilna funkcionalista. Fedja Košir (2007, 136) na tem mestu opozarja tudi na svojevrsten paradoks slovenske situacije: Plečnik, ki je bil s svojim arhitekturnim izrazom na neki način »najbolj na liniji« s sovjetskim (seveda le v slogu in ne v ideologiji), je bil po vojni odrinjen v izolacijo svojega seminarja.

8 Socialistični realizem kot umetnostna metoda tudi sicer za ostale umetnostne zvrsti ni bil nikoli uradno definiran. Vendar pa, kot predpostavlja Pavlinec (2004, 222–223), lahko iz njegove definicije s 1. zveznega kongresa sovjetskih pisateljev l. 1934 v Moskvi (Golomstock, 1990, 86) razberemo, kakšna naj bi bila njegova vsebina (forma naj bi bila drugotnega pomena). Zato so lahko umetnostne zvrsti, ki imajo sredstva, da to vsebino upodobijo (likovna umetnost, leposlovje, film), bistvu socialističnega realizma sledile precej lažje kot arhitektura.

pogosto prevzet iz ljudske arhitekture, izhaja torej iz ljudstva. Druga predpostavka je, da je bila socialističnorealistična arhitektura za razliko od avantgardnega modernizma dedič univerzalne kulturne tradicije, predvsem klasične antike, stare Grčije in Rima (Golomstock, 1990, 290). Vse to določi njeno obliko: jasnost zasnove, klasična načela oblikovanja, simetričnost kompozicije, monumentalnost in uporaba klasičnih stavbnih elementov, kot so stebri, zatrepi in frizi.

Glede na opisano nedefiniranost socialističnorealistične arhitekture v njeni matici si lahko predstavljamo, kako negotovi so bili jugoslovanski arhitekti, ko so brali številne prevode sovjetskih teoretikov ali si ogledovali sovjetske projekte. Ilustraciji takšne nedorečenosti naj služi knjižica z naslovom *Umetnostni problemi sovjetske arhitekture*, slovenski prevod poročila podpredsednika akademije arhitekture ZSSR na njenem četrtem zasedanju, A. G. Mordvinova (1946). Z vpogledom v njeno vsebino lahko dobimo vsaj malo predstave, kakšna besedila so v tem obdobju brali slovenski arhitekti.<sup>9</sup> Mordvinov se v tej mali brošuri ukvarja z vprašanjem, ali in kdaj je arhitektura umetnost. Opozarja, da mora arhitektura zadovoljevati estetske potrebe ljudstva, obenem pa mora vzbujati zavest njegove moči ter vrednosti njegove dežele. Arhitektura mora izpolniti tako svojo utilitarno kot umetnostno funkcijo. Mordvinov na tem mestu vključi kritiko modernizma kot tistega, ki teži le k utilitarni funkciji, zanika dekor in ornament ter tako povzroča škodo mestom in vasem ter razvoju obrtništva in domače obrti: »[...] pri nas sta dolga leta gospodovala konstruktivizem in primitivizem, ki sta dovedla do negiranja arhitekture kot umetnosti. Posledica takega odnosa do arhitekture je, da so se nekatera naša mesta napolnila z dolgočasnimi škatlami« (Mordvinov, 1946, 10). Spodbuja tudi uporabo narodnih ljudskih motivov v novi arhitekturi. »Z uporabo nacionalnih oblik bomo dosegli v arhitekturi ljudskih republik pestro barvno bogastvo, humanistični klasični karakter v tej arhitekturi pa je tisti skupni princip, ki varuje njene svojske poteze in posebnosti« (Mordvinov, 1946, 16). Za Mordvinova sta ključni sestavini nove arhitekture socialistična vsebina in klasična načela, ki s svojim humanističnim, vseljudskim značajem tvorijo zvezo z vsem, kar je kvalitetnega v preteklosti človeštva. Samo taka tvorna osnova bo po njegovem mnenju omogočila arhitekturo, socialistično po vsebini in narodno po obliki (Mordvinov, 1946, 17). Glavne misli iz brošure sicer niso bile neposredno prenesene v pisanja slovenskih avtorjev, lahko pa zasledimo podobno dikcijo, besednjak, navdušenje nad dekorjem in kritiko modernizma.

Slovenski arhitekti so bili v prvih povojnih letih vključeni v uredništvo vsejugoslovanske revije *Arhitektura*, vendar pri sami reviji niso imeli veliko besede, za slovenske prispevke pa je pogosto zmanjkalo prostora. Zato so raje pisali v arhitekturi

9 Fedja Košir (2007, 137) trdi, da naj bi imel to brošuro v svoji knjižnici med drugim tudi slovensko-bosanski arhitekt Dušan Grabrijan.

namenjene kolumne splošnih časopisov, kot sta bila *Slovenski poročevalec* in *Novi svet*. Ključni pisci teh prvih povojnih let so bili Dušan Grabrijan ter mlada Marjan Tepina in Edvard Ravnikar. Sprva je bila glavna tema obnova domovine, vedno glasnejše pa je postajalo vprašanje arhitekturnega izraza teh novih nalog. Marjan Tepina (1946) začne svoj članek *Načrtnost terja nove metode projektiranja* s hvalo razcveta sovjetskega gospodarstva po revoluciji. Ključ za njegov uspeh vidi predvsem v socialistični ureditvi ZSSR. V nadaljevanju se razgovori o novih nalogah, ki jih arhitektom nalaga novi čas, o novem načinu dela in poteku projektiranja, omeni pa tudi potrebo po novem slogu, lastnem tej novi dobi (Tepina, 1946, 132–135). Sloga kot takega sicer ne opredeli, pa tudi njegovega izvora vsaj neposredno ne izda, vendar ga kljub temu mimogrede omeni:

Ne moremo zatajiti, da so naši inženirji pred vojno videli v Nemčiji vir vsega tehničnega znanja in skušenj, da so ob tem mnogokrat podcenjevali svoje lastne sile. Ob globokih spremembah v značaju naše države se vrača vsepovsod zaupanje v lastne sile in sposobnosti. S tesno povezavo z našo veliko zaščitnico ZSSR se odpirajo viri skušenj in znanja vse drugih dimenzij (Tepina, 1946, 135).

Naslednje leto je za revijo *Novi svet* članek prispeval Edvard Ravnikar. V prispevku *Maršal Tito našim arhitektom* (Ravnikar, 1947) obnovi ključne točke Titovega nagovora ob natečajih za reprezentančne zgradbe Novega Beograda. Natečaji za zgradbo CKKPJ, sedež vlade FLRJ in reprezentančni hotel so sprožili vprašanja, kot so zrelost in tehnična zmogljivost jugoslovanske arhitekture, vprašanje njenega odnosa do novega družbenega stanja in novih oblik ter nenazadnje njenega izraza, nove forme in monumentalnosti. Na tej točki je postala razprava o novem slogovnem izrazu vedno bolj konkretna. O teh vprašanjih je Tito spregovoril na srečanju z udeleženci natečaja po njegovem zaključku. Kakšna naj bi bila arhitektura nove dobe, je prikazal predvsem na primeru zgradbe CK: »Ne smemo iskati in suženjsko posnemati preživelih oblik iz preteklih dob, še manj pa trenutnih modnih poskusov, ki so prehodni. Ustvariti moramo močno, živo formo, ki bo lastna samo arhitekturi nove Jugoslavije« (Ravnikar, 1947, 304). Na tem mestu omenja le potrebo po novem arhitekturnem jeziku, ki bi izražal nacionalno identiteto Jugoslavije. V nadaljevanju postane že bolj konkreten:

Zgradba mora imeti glavni poudarek že v svoji legi na konici levega brega Save v osi Donave. Sama kompozicija mora v tlorisu in oblikovanju forme zunanjsčine izražati vso dinamiko, ki je značilna za to vodilno ustanovo. Izraziti jo mora v plemenitem materialu. Vtis celote naj bo elementaren. [...] Za zgradbe nove Jugoslavije ne zadošča samo izraz, ki ga dajo lahko abstraktne forme arhitekture, stavbe morajo pripovedovati več, zato mora

arhitekturi priti v pomoč kiparstvo. V največji možni meri se mora v celotno zasnovno pritegniti plastični okras, kiparstvo, kot najvišja stopnja likovnega izraza. Moč kiparske simbolike mora izraziti naše nove notranje in zunanje odnose. Plastika naj razen sile Partije izraža še naša čustva do vzhoda in zapada (Ravnikar, 1947, 363).

Povzetek govora se zaključuje s kritiko zahodne arhitekture in modernizma:

Naša arhitektura bo morala že v bližnji bodočnosti reševati ogromne naloge, tehnične in reprezentančne, in nas bo prisilila, da tudi tukaj postanemo močni in neodvisni ustvarjalci in ne posnemalci, kajti naši dosedanji vzori na zapadu s svojo utopičnostjo, fantastiko in formalizmom, ki so posledica družbenega zastoja, nam ne bodo mogli nuditi ničesar več. Za nas dobivajo močna umetniška dela velikanski pomen, medtem ko so na zapadu nepotrebna. Na naših arhitektih pa je, da spremene pobude maršala Tita v umetniška dejanja, ki jih ne more nadomestiti nikakršno drugo prizadevanje. Dani so pogoji, kot so bili redki v zgodovini arhitekture, ko so veliki državniki ustvarjali osnove za velika dela arhitekture (Ravnikar, 1947, 365).

Iz besedila sicer ni popolnoma razvidno, ali takšna kritika modernizma prihaja iz arhitektovih ali maršalovih ust, a zagnanost v načinu njenega podajanja vsekakor nakazuje Ravnikarjev prehod v bran novega arhitekturnega jezika. V prispevku o novi državni operi v Beogradu se ob trditvah vsebinske narave, da je opera po svojem izvoru zgradba z izrazito družbenoideološkim značajem in da mora biti nova opera res ljudska, dostopna vsem, dotakne tudi njene oblike: »Opera naj bo med glavnimi arhitektonskimi lepotami Novega Beograda, v celoti naj bo monumentalna, svobodna, pa ne modna, in bogata v skulpturnih sestavinah. Vsa naj bo obložena s kamnom, notranja gradnja pa naj bo železobetonski skelet« (Ravnikar, Nova, 1948, 307). Ravnikar sicer mimogrede in brez potrebnih olajšav, a jasno obnovi ključne maršalove zahteve za stavbo CK: monumentalnost, nemodnost in kiparski okras.

Leta 1948 je po Jugoslaviji potovala razstava o sovjetski arhitekturi. Junija je bila postavljena v Moderni galeriji v Ljubljani. Ob tej priložnosti je Edvard Ravnikar v reviji *Novi svet* napisal poročilo o tej razstavi, ki je sovjetski arhitekturi zelo naklonjeno (Ravnikar, Razstava, 1948).<sup>10</sup> Hvali njeno obliko in vsebino, kako zna zadostiti družbenim potrebam in se zaveda svojih realnih nalog, v nasprotju z zahodno arhitekturo, ki arhitekturo obravnava le kot stvar načina. Razstava je po njegovem mnenju

10 Revija *Novi svet* je bila v letih 1946–1952 osrednja oziroma poleg *Mladinske revije* edina slovenska kulturniška revija ter kot taka pod nenehnim ideološkim nadzorom. Njeno pozicijo nakazuje že ime, saj naj bi bila le prevod imena takratne osrednje sovjetske kulturne revije *Novij mir*. Prav zato Ravnikarjevo besedišče in dikcija ne moreta biti presenečenje, saj v tem kontekstu ni mogel pisati drugače kot Sovjetski zvezi naklonjeno. Več o reviji v: Gabrič, 1991.



... boleče prikazala kontrast med silo in poletom arhitekturnega snovanja v Sovjetski Zvezi, ki spominja na največje zgodovinske dobe arhitekture, in mračno perspektivo vedno enako nepremagljive brezupnosti v kapitalističnih deželah. Medtem, ko na eni strani grade veliko, čim več in vedno boljše, se mora na drugi strani arhitekt izgubljeni v teorijah in v neprestanem ustanavljanju že v naprej obsojenih urbanističnih struj, vedno znova organizirati kongrese brez uspeha in večno odlagati izvedbe perečih socialnih nalog arhitekture (Ravnikar, Razstava, 1948, 612).

Nadaljuje z opredeljevanjem in na neki način tudi opravičevanjem njenega sloga:

Zaman bi pričakovali, da se bo sovjetska arhitektura približala rešitvam, ki na njih slone naše predstave o zapadni arhitekturi, ker bi to ne ustrezalo niti njenim nalogam, niti njenemu značaju realistične ljudske arhitekture. Sovjetska arhitektura mora brezpogojno uresničevati širok program in to s sredstvi, ki so ji na razpolago. Če se njen izraz naslanja na klasiko, ima tudi to svoj globok vzrok [...] Ta arhitektura je zrcalo sovjetske stvarnosti in postavlja se vprašanje likovnega jezika, ki ga bosta enako razumela ustvarjalec in gledalec. [...] V Sovjetski zvezi se ne pojavlja prazen eklekticizem, temveč kot nujno izhodišče svojevrstna renesansa grške arhitekture, ki je že tolikokrat v zgodovini arhitekture služila kot izrazna osnova nove družbe [...] Iz sovjetske arhitekture se lahko učimo, kako je treba graditi svojo sodobno kulturo (Ravnikar, Razstava, 1948).

Ob prvem branju izredno preseneti, da Ravnikar tako ostro kritizira zahodno arhitekturo modernizma in z njo svojega učitelja Le Corbusiera, pri katerem se je šolal v tridesetih letih, ter pohvalno piše o eklektični sovjetski arhitekturi. Podobno opazi tudi Košir (2007, 145), ki pri laskavih ocenah razstave arhitekture narodov ZSSR zapiše, da »slovenski funkcionalisti, ki so nekoč romali v modernistični Pariz, zdaj zavračajo zahodno moderno arhitekturo in občudujejo sovjetsko renesanso grške arhitekture«. A če beremo pozorneje, opazimo, da se Ravnikar pravzaprav ne opredeli glede sloga. Zapiše le, da je sovjetska arhitektura primerna svojim lastnim razmeram, ne pa, da bi morali projekti slovenskih arhitektov slediti temu zgledu. Prav tako pri kritiki zahodne arhitekture ne kritizira modernizma kot takega, temveč njegove okoliščine, ki preprečujejo, da bi se realiziral v celoti, da bi uresničil »izvedbo perečih socialnih nalog arhitekture«.

Kljub navdušenju nad sovjetsko arhitekturo in povzemanju iz sovjetske literature se besedna zveza »socialistični realizem« prvič pojavi šele v članku arhitektke Mire Kraigher *K nekim pripombam o arhitekturi na V. Kongresu KPJ leta 1948*:

Naša bodoča arhitektura bo brez dvoma imela vse značilnosti socialističnega realizma, ki temelji na tehle principih: Njegov subjekt in objekt je svobodni, ustvarjalni človek. Delo je postalo stvar časti. Vera v moč ljudskih množic je temelj optimizmu. Ljubezen, patriotizem do svojega naroda in spoštovanje do drugih ter s tem v zvezi razvijanje nacionalnih kultur; ne statično gledanje, temveč stremljenje, da se življenje prikaže v gibanju in razvoju, tisto, kar se danes razvija in kar se razcveta v bodočnost — skratka, podajati v umetniški obliki vse, kar je značilno za socializem — to je stališče, to je prijem in vsebina sovjetske umetnosti in brez dvoma tudi naše. [...] Tudi mi težimo k preprosti, naravni in jasni obliki — torej ne kulis in prenatrpanosti okraskov, tudi ne razblinjenih form, značilnih za dekadentne izrastke arhitekture zapada; ne enolične, mnogolične naj bodo zato naše forme: Drugačne za industrijo, drugačne za združni dom, drugačne za spomenik NOB. S tem smo se približali tretji komponenti arhitekture, ki nas najbolj loči od imperialističnega zapada in s tem že pridobiva na pomenu — to je njena vsebina in idejnost. Vsebina projektiranja je v socializmu bistveno drugačna kot v kapitalizmu. Zdaj je treba razumeti in rešiti na najboljši način nove, mnogo širše, delovnemu ljudstvu posvečene naloge tudi v arhitekturi (Kraigher, 1948, 780).

Članek Mire Kraigher podaja podobna sporočila kot prispevki ostalih arhitektov, le da so, verjetno zaradi avtoričinega političnega delovanja, obdana s še močnejšim ideološkim zagonom in izbranimi parolami. Bistvo socialističnega realizma je njegova vsebina, za obliko je pomembno predvsem to, da ni podobna dekadentni zahodni arhitekturi.

Sočasno z nanizanimi članki sta leta 1948 izšli publikaciji dveh ključnih arhitekturnih središč tega časa. Na Oddelku za arhitekturo Univerze v Ljubljani so izdali zbornik dvoletnega dela po novem učnem načrtu (*Zbornik*, 1948), na Projektivnem zavodu LRS Ministrstva za gradnje pa poročilo o delu Projektivnega zavoda LRS za leti 1945 in 1946 z naslovom *Urbanizem, arhitektura, konstrukcije*. Direktor zavoda Domicijan Serajnik se v uvodu ne opredeli ne do socialističnega realizma ali sovjetske arhitekture ne do izraza v publikaciji objavljenih projektov, vendar se iskreno veseli monumentalnosti prihajajočih izvedb (*Urbanizem*, 1948, 5). Druga publikacija *Zbornika oddelka za arhitekturo na univerzi v Ljubljani 1946–1947* je prav tako kot prva bolj zanimiva zaradi grafičnega kot pa tekstovnega gradiva. V njej so poleg drugih študentskih del namreč objavljeni številni projekti, ki so nastali za natečaje na slovenski in jugoslovanski ravni in ki kažejo določene socialističnorealistične elemente, na primer za zvezno partijsko palačo in opero v Beogradu, muzej NOB, natečajne rešitve za prezidij in skupščino LRS ter za novo centralno pošto v Ljubljani. Uvodnik v

zborniku, ki sta ga uredila Marjan Mušič in France Ivanšek, omenja potrebo po zavesti o odgovornosti in velikih nalogah arhitekture na »novi poti«, izpostavlja tudi trdne ideološke osnove, na katerih se razvijajo novi odnosi arhitekture do družbene situacije. Omenja tudi nov izraz in nove načine dela, ki jih zahteva nov čas. »Stremimo za tem, da izločimo vse kvarne usedline prejšnjih razmer, ki bi mogle zavirati razvoj [...]. Naša nova arhitektura mora postati napredna pridobitev ljudske kulture. Nove oblike morajo izražati nove ideje in nove družbene odnose« (*Zbornik*, 1948, 11–12). Vendar sovjetskih zgledov ne omenja, poleg tega pa tudi ne komentira novega arhitekturnega jezika predstavljenih projektov.

### 3 Leto 1948 in počasna vrnitev modernizma

Spomladi 1948 so se odnosi med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo začeli krhati. Sporu in izstopu iz Informbiroja je sledila zaostritev razmer, ki so jih rešile šele spremembe v petdesetih letih: uvajanje samoupravljanja, postopna decentralizacija in pomoč z Zahoda (Repe, 2004). Kljub sporu pa Gabrič (1991, 587–592; 2008, 254) opozarja, da je do prvih opaznejših sprememb v odnosu do sovjetskega kulturnega modela prišlo šele leta 1949. Navezava kulturnih stikov s Sovjetsko zvezo se je sicer počasi rahljala, vendar je socialistični realizem še naprej ostal gonilna sila ideološko pravilne kulturne dejavnosti. Konec leta 1948 je kljub sporu Jugoslavija na vsak način hotela dokazati, da je na pravi poti in pravilni kulturni usmeritvi. Šele leto 1949 je prineslo spremenjen pogled na sovjetsko kulturo. Agitprop je zahteval spremembe repertoarja v ustanovah, društvih in medijih, proti koncu leta 1949 pa so jugoslovanski mediji začeli objavljati vse ostrejšje kritike sovjetskega družbeno-političnega sistema. Dodatne spremembe je sprožil III. plenum centralnega komiteja KPJ, kjer so se nakazale težnje po decentralizaciji kulturne politike in zmanjšanju administrativnega aparata ministrstev. Leto 1948 tako ni pomenilo prelomnice v slovenski kulturni dejavnosti. Ta se namreč ni spreminjala, saj je leta 1948 tudi kulturna politika ostala nespremenjena.<sup>11</sup> Dokončen obračun s starimi načeli socialističnega realizma je prineslo šele leto 1952, s 3. kongresom Zveze književnikov Jugoslavije v Ljubljani (Gabrič, 1991, 587–592).

Po letu 1948 je arhitektura Sovjetske zveze počasi zapustila strani slovenskega arhitekturnega časopisja. Prostor v slovenski publicistiki je zapolnila analiza in kritika arhitekture in urbanizma prvih povojnih let, poleg tega pa se je vedno bolj vzpostavljalo vprašanje lastnega nacionalnega sloga. Podobno kot na širšem kulturnem področju

---

11 Takšno zapozneno reakcijo Gabrič (1991, 591) razloži predvsem kot odsev gospodarskih razmer, v katerih se je znašla Jugoslavija po izstopu iz vzhodnega bloka. Spremembo v pogledih na sovjetsko kulturo vidi predvsem kot posledico splošnega političnega in ekonomskega položaja v Jugoslaviji, saj se je država znašla popolnoma izolirana, v vse slabšem gospodarskem položaju in v nevarnosti intervencije Vzhodnega bloka.

je tudi v arhitekturnem pisanju kljub prekinitvi vezi s Sovjetsko zvezo socialistični realizem še vedno vztrajal. Vzporedno pa se je počasi začel spreminjati odnos do modernizma. Prvo otoplitev lahko zaznamo v Ravnikarjevem članku ob razstavi arhitekture FLRJ v Moderni galeriji leta 1949 (Ravnikar, 1949, 604–608), v katerem modernizma medvojnega obdobja ne kritizira več z ideoloških stališč, ampak mu, podobno kot v oceni razstave sovjetske arhitekture, očita predvsem problematiko njegove izvedbe.

Na dejansko obuditev modernizma in ponovno vzpostavljeno vez z Zahodom je bilo treba počakati šele do začetka petdesetih let. Novembra 1950 je Dubrovnik gostil 1. kongres jugoslovanskih arhitektov, na katerem so na skupni vsejugoslovanski ravni dokončno zavrnilo sovjetske modele socialističnega realizma in obenem ponovno vzpostavili modernizem kot državni vsejugoslovanski slog (Kulić, Mrduljaš, Thaler, 2012, 36). Iz poročila, ki je bilo objavljeno v reviji *Urbanizam i arhitektura*, lahko razberemo, da je bila glavna tema kongresa pregled dela prvih povojnih let. Eden izmed izpostavljenih zaključkov je ocena sovjetske arhitekture kot formalistične, nerealne in nesocialistične, drugi pa zahteva novo, sodobno socialistično arhitekturo, ki bo daleč stran od historičnih slogov Sovjetske zveze ter bo jasno odsevala specifičnost jugoslovanskega političnega in ideološkega projekta (Zaključci, 1950, 5). Referate s kongresa so objavili v zbornikih posamezne republike. Že vsebina slovenskega zbornika z naslovom *Problemi arhitekture in urbanizma LR Slovenije* (1950) prikaže preusmeritev pozornosti z vzhodnega na zahodni model. Teme, kot so teoretska vprašanja, vprašanja sloga in novih nalog arhitekture ter potek njene organizacije, zamenja reševanje konkretnih nalog, dobesedno vezanih na izgradnjo socializma. Ravnikar predstavi novo vizijo modernega urbanizma, s poudarkom na decentralizaciji, sledijo prispevki o gradnji stanovanj (Tone Klemenčič, Danilo Fürst), zdravstvenih domovih (Jože Platner) ter industrijski arhitekturi (Miro Gregorič, Niko Bežek). Zadnji prispevek v zborniku je še posebej zgovoren neizpodbiten znak preusmeritve jugoslovanske arhitekture. Dušan Grabrijan je na dubrovniškem kongresu predstavil referat z naslovom *Naše orijentalne i savremena kuća* (Grabrijan, 1950, 105–115). Razkril je, da je v svojih raziskavah bosanske in makedonske hiše odkril načela, ki so lastna tudi moderni sodobni arhitekturi, v prvi vrsti projektom Le Corbusiera. Boljše dobrodošlice modernizem v jugoslovanski arhitekturi ne bi mogel dobiti! Na prvem zveznem kongresu jugoslovanskih arhitektov je bila moderna arhitektura najprej predstavljena kot pomembna, vredna raziskovanja, poleg tega pa je bil v njenem jedru odkrit arhetip, kontinuiteta uporabe »pravih«, v stoletjih preverjenih pravil gradnje, kar je še dodatno utemeljilo njeno legitimnost. Kot ugotovita Kulić in Mrduljaš (2012, 36), je prav recepcija Le Corbusiera tista, ki deluje kot neke vrste lakmusov papir za geopolitično orientacijo Jugoslavije in vzpon

modernizma med jugoslovanskimi arhitekti. Po letu 1950 se je njegovo ime ponovno začelo pojavljati v svetli luči, še bolj simbolična pa je bila retrospektivna razstava njegovega dela v Jugoslaviji kot ena prvih arhitekturnih razstav po prelomu s Sovjeti. Moderna galerija v Ljubljani jo je gostila maja 1953.

Premik k večji decentralizaciji po letu 1950 je posamezni jugoslovanski republikli omogočil, da je lažje poudarjala in razvijala lastne nacionalne značilnosti, vezane na specifične kulturne in zgodovinske okoliščine. Ustanavljala so se republiška arhitekturna društva, pojavljati so se začela nacionalna arhitekturna glasila. Slovenski arhitekti so leta 1951 predstavili novo slovensko arhitekturno publikacijo, imenovano *Arhitekt*. Poleg osamosvajanja je revija predstavila jasen znak odprtja slovenske arhitekture proti Zahodu, tako v vsebini (že v prvi številki naletimo na prispevek o švicarski arhitekturi) kot v uvodnih besedah. Napiše jih glavni urednik revije, Ravnikarjev študent France Ivanšek: »Arhitektura se razvija iz družbenih pogojev, iz katerih izhaja, okoriščajoč se pri tem z napredno domačo in tujo tradicijo in s pridobitvami sodobne arhitekture v svetu« (Ivanšek, 1951, 1). V besednjaku slovenskih arhitektov tako ni več glasu o grških stebrih, kiparskem okrasu ali monumentalizmu sovjetske arhitekture. Nadomestili so jih izrazi, kot so naprednost, sodobnost in lokalna tradicija.

## 4 Zaključek

Pregled izbranih primerov iz slovenske arhitekturne publicistike od leta 1945 do petdesetih let naj služi kot izhodišče za več zaključkov. Kljub temu, da socialistični realizem Sovjetske zveze v jugoslovanski in z njo slovenski arhitekturi ni pustil trajnejšega pečata, je njegova retorika v prvih povojnih letih močno odmevala v arhitekturnem časopisju. Leto 1948 ni prineslo jasnega reza. S tem letom sicer pojenja kritika modernizma, formalizma in individualizma zahodne arhitekture. Navdušenje nad sovjetsko arhitekturo, nad njeno monumentalnostjo ter poudarjeno arhitekturno govorico s klasičnimi načeli in kiparskim okrasom pa vztraja še vse do dubrovniškega kongresa leta 1950. Po tej letnici se vzporedno z odpiranjem proti Zahodu vedno bolj vzpostavlja ponoven stik z modernizmom. Še več, sredi petdesetih let, ko slovenska arhitektura doseže suverenost, posamezni arhitekti svojo vlogo pri širjenju socialističnega realizma kolikor je le mogoče zmanjšajo ali celo zanikajo. Edvard Ravnikar in France Ivanšek leta 1955 za glasilo *Architects' Year Book* napišeta članek o povojni arhitekturi v Jugoslaviji. Prvo povojno obdobje tuji, angleški publikli predstavita na takšen način:

Socialistični realizem (v sovjetskem smislu) je v jugoslovanski arhitekturi izumrl sam od sebe z odstranitvijo sovjetskega vpliva. Naj dodava, da arhitekti do njega niso gojili prave simpatije.« Nadaljujeta, da »... danes

lahko s hvaležnostjo rečemo, da je Le Corbusieru uspelo za arhitekturo navdušiti celo generacijo jugoslovanskih arhitektov. Prav iz tega vira se je razvila naša arhitektura. Čeprav je pogosto stereotipna in se med seboj ne razlikuje zadostno ali pa je celo toga in slabo prilagojena našim specifičnim razmeram, nihče ne more oporekati pomembnosti Le Corbusierove vloge v razvoju naše moderne arhitekture<sup>12</sup> (Ravnikar, Ivanšek, 1955, 121).

Navedeni članek še bolj kot druga besedila v prispevku prikazuje, kako zapletena in razburkana je bila družbena klima od leta 1945 do začetka petdesetih let, ko so se v kratkem časovnem obdobju zvrstile spremembe izrednih razsežnosti na politični, gospodarski, ideološki in kulturni ravni, ki so bistveno vplivale tudi na posameznika ter njegovo javno in zasebno delovanje. V tem kontekstu je treba obravnavati arhitekturo in njeno publicistiko tega časa, v kateri je pogosto težko ločiti med avtorjevim osebnim mnenjem, prilagajanjem novim družbenim razmeram in prevpraševanjem delovanja v novih pogojih.

## Literatura

- Bernik, S., *Pogledi na novejšo slovensko arhitekturo in oblikovanje*, Ljubljana 1992.
- Bernik, S., *Slovenska arhitektura dvajsetega stoletja*, Ljubljana 2004.
- Gabrič, A., Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952, *Borec*, VIII/7–8–9, Ljubljana 1991.
- Gabrič, A., Slovenska kultura pod sovjetskim vplivom, *Evropski vplivi na slovensko družbo* (ur. Troha, N. in drugi), Ljubljana 2008, str. 249–257.
- Golomstock, I., *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, New York, London 1990.
- Grabrijan, D., Naše orientalne i savremena kuća, *Problemi arhitekture in urbanizma LR Slovenije* (ur. Ivanšek, F.), Ljubljana 1950, str. 105–115.
- Ivanšek, F., Za napredek naše arhitekture, *Arhitekt*, 1/1951, str. 1.
- Kadijević, A., Problemi istraživanja i tumačenja socrealizma u srpskoj arhitekturi, *Novopazarski zbornik*, 30, 2007, str. 211–217.
- Košir, F., *K arhitekturi. Razvoj arhitekturne teorije na Slovenskem*, III, Ljubljana 2007.

---

12 »Socialist Realism (In the Soviet sense) in Yugoslav architecture died out of its own accord with the removal of the Soviet influence. It should be added that it had enjoyed no real sympathy with architects. [...] today we can say with gratitude that Le Corbusier has filled a whole generation of Yugoslav architects with enthusiasm for architecture. From this source our architecture has developed and although sometimes work tends to become rather stereotyped, insufficiently differentiated and even stiff and badly adapted to our specific conditions, no one can dispute the importance of the part played by Le Corbusier in the development of our modern architecture« (v besedilu objavljen prevod je avtoričin).

- Kraigher, M., K nekim pripombam o arhitekturi na V. Kongresu KPJ, *Novi svet*, 3/10, 1948, str. 777–785.
- Kulić, M., Politika arhitekture. Novi Beograd, *Arhitektov bilten*, 167/168, 2005, str. 82–87.
- Kulić, V., Mrduljaš, M., Thaler, W., *Modernism in Between. The Mediatorary Architectures of Socialist Yugoslavia*, Berlin 2012.
- Mordvinov, A. G., *Umetnostni problemi sovjetske arhitekture*, Ljubljana 1946.
- Pavlinec, D., Značaj slovenskega slikarstva obdobja socialističnega realizma, *ZUZ*, n. v., 40, 2004, str. 221–252.
- Ravnikar, E., Maršal Tito našim arhitektom, *Novi svet*, 2/5–6, 1947, str. 362–365.
- Ravnikar, E., Nova državna opera v Beogradu, *Novi svet*, 3/4, 1948, str. 304–307.
- Ravnikar, E., Razstava Sovjetske arhitekture v Ljubljani, *Novi svet*, 3/7–8, 1948, str. 612–615.
- Ravnikar, E., Ob razstavi arhitekture FLRJ v Moderni galeriji, *Novi svet*, 6, 1949, str. 604–608.
- Ravnikar, E., Ivanšek, F., Post-War Architecture in Yugoslavia, *Architects' Year Book*, London 1955, str. 121–136.
- Repe, B., Vpliv zahodnih držav na domači sceni, *Jugoslavija v hladni vojni: Yugoslavia in the Cold War* (ur. Fischer, J. in drugi), Ljubljana 2004, str. 361–366.
- Šijanec, F., *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor 1961.
- Šumi, N., *Pogledi na slovensko umetnost*, Ljubljana 1975.
- Tepina, M., Načrtnost terja nove metode projektiranja, *Novi svet*, 1/1–4, 1946, str. 132–135.
- Urbanizem, arhitektura, konstrukcije* (ur. Grabrijan, D., Didek, Z.), Ljubljana 1948.
- Zaključci prvog savjetovanja arhitekata FNRJ o pitanjima urbanizma i arhitekture, održanog u Dubrovniku od 23. do 25. novembra 1950, *Urbanizam i arhitektura*, 11–12, 1950, str. 4–13.
- Zbornik oddelka za arhitekturo na univerzi v Ljubljani 1946–1947* (ur. Mušič, M., Ivanšek, F.), Ljubljana 1948.

Martina Malešič

## **Z Vzhoda na Zahod – leto 1948 in njegovi odmevi v slovenski arhitekturni publicistiki**

**Ključne besede:** socialistični realizem, modernizem, slovenska arhitektura, arhitekturna publicistika

Po zaključku 2. svetovne vojne, ko je komunistična partija prevzela oblast, Jugoslavija pa je postala del vzhodnega, komunističnega bloka, je sovjetski družbeno-politični model prevladal na vseh družbenih področjih – od ustave do kulturne politike. Tako kot v drugih kulturnih dejavnostih se je tudi v arhitekturi v prvih povojnih letih sledenje sovjetskim modelom izrazilo v slogu, ki bi ga delno lahko opredelili kot socialistični realizem. Spor Jugoslavije z Informbirojem leta 1948 je vodil do njenega izstopa iz vzhodnega bloka. Prekinitve političnih in gospodarskih vezi s Sovjetsko zvezo so postopoma sprožile rahljanje kulturnih vezi. Petdeseta leta so prinesla zaton socialističnega realizma in ponovni zagon modernizma, ki je v ozadju vztrajal iz časa med obema vojnama.

Prispevek poskuša opisanemu dogajanju slediti z vpogledom v sočasno slovensko arhitekturno publicistiko. Osredotoča se na izbrana besedila, ki se odzivajo na dinamične preobrate znotraj arhitekturne stroke, pogojene s spreminjajočimi se družbenimi razmerami. Na takšen način lahko jasno spremljamo, kako se je v kratkem časovnem obdobju od leta 1945 do začetka petdesetih let, glede na družbeno-politične razmere, spreminjalo sprejemanje in razumevanje socialističnega realizma in sovjetske arhitekture na eni ter modernizma in zahodne arhitekture na drugi strani.



Martina Malešič

## **From the East to the West – The Year 1948 and its Echoes in Slovenian Architectural Publications**

**Keywords:** socialist realism, modernism, Slovenian architecture, architectural publications

Immediately after the end of WWII, when Communist Party took power, Soviet models prevailed in every aspect of society, from the Constitution to cultural policy. In architecture and other cultural activities there was a noticeable following of Soviet models that was recognizable in use of the style which can be loosely defined as *socialist realism*. Yugoslavia's dispute with Informbiro in 1948 caused her to leave the communist bloc. The severing of political and economic ties also caused cultural ties to wane. The 50's brought the decline of socialist realism and renewed momentum for modernism, which persisted, though only in the background, from the interwar period.

In the paper I try to follow these developments with insight into contemporary Slovenian architectural publications. The content is focused on a selection of cases which clearly show dynamic turns in architectural profession and which were dependent on changing social conditions. This offers us an opportunity to see how the perception and understanding of social realism and Soviet architecture on the one hand and of modernism and Western architecture on the other changed with social and political circumstances.



***Varia***



Anja Dular

## **Vloga žensk v črni umetnosti: prve slovenske knjige in zgodovina tiskarstva v Sloveniji**

**Ključne besede:** ženske, zgodovina tiskarstva, Slovenija

DOI: 10.4312/ars.9.2.125-143

### 1 Uvod

Predstava o ženskah in njihovi vlogi v družbi, ki je nastala v 19. stoletju, ko so jih skušali prikazati le kot matere, gospodinje in morda zveste vernice, se je projicirala tudi na zgodnejša stoletja. Moderna doba jo je odločno revidirala. Razprave o ženskah v antiki ter o njihovi pomembni vlogi v srednjeveški družbi in zgodnjem novem veku kažejo na njihov delež na različnih področjih delovanja (Classen, 2007).

V zadnjih desetletjih so se z zgodovino položaja žensk v družbi začeli intenzivno ukvarjati tudi na Slovenskem. Leta 2003 je izšel zbornik o Slovenskem ženskem društvu, ki je delovalo v prvi polovici 20. stoletja. V uvodni študiji je Marta Verginella delovanje te družbe intelektualk postavila v okvir evropskih gibanj, ki segajo že v 18. stoletje (Verginella, 2003). Prav tako je tematiko in začetke gibanja v uvodnem poglavju dela *Slovenke na prehodu v socializem* obravnavala Mateja Jeraj (Jeraj, 2005). O začetkih javnega udejstvovanja žensk je pisal Peter Vodopivec in poudaril, da se je v notranjeavstrijskih deželah šele v šestdesetih letih 19. stoletja uveljavila ideja, naj bo ženskam, bodisi samskim ali vdovam, omogočeno, da se preživljajo same, torej opravljajo različne poklice (Vodopivec, 1994, 36). O problematiki položaja žensk v družbi je bil leta 2004 organiziran simpozij slovenskih zgodovinarjev *Ženske skozi zgodovino*. Darja Mihelič je opozorila na pomembno prakso, da so že v srednjem in zgodnjem novem veku obrtnice večkrat prenašali tudi po ženski liniji, torej ob smrti obrtnika na vdovo ali hčerko (Mihelič, 2004, 28–29). Prav tako Sabine Florence Fabijanec omenja sodelovanje žena dalmatinskih trgovcev pri ključnih odločitvah (Fabijanec, 2004). Žal pa delež žensk v poslovnem svetu obrti in trgovine na Slovenskem še ni bil podrobno obravnavan. Tako primerjalna študija različnih poklicev ni možna. Vlogo žensk v tiskarstvu in knjigotrštvu pa lahko kljub vsemu predstavimo na podlagi ohranjenih arhivskih dokumentov in tiskanih virov. Ker pa



so bile žene s knjigo povezane tudi kot bralke in ustvarjalke, pred izumom tiska s premičnimi črkami tudi kot prepisovalke, naj mi bo dovoljeno, da uvodoma opozorim tudi na ta segment.

O liku žensk v slovenski književnosti je bilo napisanih več obsežnih razprav. Problem je zanimal že raziskovalce v 19. stoletju (Radics, 1862), z različnih stališč pa so ga obravnavali tudi sodobni slavisti, zgodovinarji in etnologi (Cevc, 1977; Sturm-Schnabl, 1997–1998; Retl, 2001; Terseglav, 1998). O avtoricah literarnih del, predvsem pesmi, vse do 19. stoletja navadno ne govorimo in še v tem obdobju omenjamo le tri imena, in sicer Josipino Turnograjsko, Pavlino Pajkovo in Luizo Pesjakovo (Borovnik, 1995, 28–34; Mihurko Poniž, 2014).

Več podatkov imamo o ženskah kot bralkah. Pisani viri o tem so ohranjeni že iz 16. stoletja. Primož Trubar je pohvalil kranjske plemkinje, da imajo po svojih gradovih, dvorih in hišah svetopisemske in druge nabožne knjige v nemškem in slovenskem jeziku ter jih ne puste, da bi se prašile, ampak jih berejo otrokom, družini in podložnikom.<sup>1</sup> V 17. stoletju je ljubljanski knjigotržec Janez Krstnik Mayr prodajal več literarnih del, ki jih je posebej namenil nežnejšemu spolu. V njegovem knjigotrškem katalogu iz leta 1678 že nastopa tako imenovana »Frauenzimmerliteratur«. Na bralke niso pozabili tudi naši trgovci s knjigami v 18. stoletju, saj v reklamnih oglasih in katalogih pogosto omenjajo, katera dela so namenjena prav njim (Dular, 2002).

Na tem mestu želim opozoriti še na literarno ustvarjalnost žensk na naših tleh, ki sega že v srednji vek. Ne moremo se sicer pohvaliti s pisateljicami, kot sta bili slavni Francozinji Christine de Pizan in Marie de France, a kot prepisovalke in iluminatorke rokopisov so nune v Marenbergu in predvsem Velesovem – njihovo delo je bilo po kvaliteti cenjeno skoraj tako kot sodobno delo iluminatorjev v moških samostanih, npr. Stična (Golob, 1994) – doprinesle pomemben delež k srednjeveški kulturi na Slovenskem (Mlinarič, 1997, 221–229; Pivec Stele, 1971, 90–91).

## 2 Tiskarstvo in knjigotrštvo

S knjigo so v zgodnjem novem veku povezane tri dejavnosti – tiskarstvo, papirničarstvo in knjigotrštvo. Ilustracije v Diderotovi Enciklopediji kažejo, s čim so se ukvarjale žene v papirničarstvu: sortirale so surovino – krpe, razvrščale in gladile papir ter zlagale liste, za kar nista bili potrebni posebna izobrazba in spretnost, ampak predvsem potrpljenje (Coulston Gillispie, 1959, vol. 2, pl. 360–368).

Knjigarne nikakor niso bile zaprti, mirni prostori, namenjeni le bralcem in kupcem knjig. Po ilustracijah, ki jih je v obsežni zbirki upodobitev in tekstov zbral

1 Posvetilu v delu *Svetega Pavla listuvi* (1567).

Siegfried Taubert, vidimo, da so bili to prostori, kjer se je poleg prvotnega namena – kupovanje knjig – dogajalo še marsikaj. Naj navedem le en primer – Abraham Bosse, francoski slikar in grafik, avtor slike *La galerie du Paris* (1640), zanjo je dobil navdih po istoimenski Corneillevi komediji, je »dokumentiral« vzdušje v knjigarni v 17. stoletju. Le nekaj posameznikov je prišlo po literaturo, naprodaj pa so bili tudi modni dodatki, pozamenterija, dame so razkazovale obleke in klepetale, moški so našli priložnost za dvorjenje. Po trgovini sta se sprehajala dva negovana psa. Za trgovskim pultom so bili tako moški kot ženske, kar nazorno kaže, da so dame ves čas sodelovale v teh podjetjih, četudi niso bile lastnice (Taubert, 1966). Tudi v naših krajih so v knjigarnah v preteklosti poleg osnovnega artikla prodajali tudi drugo blago. Ljubljanski knjigotržec Ignac Merk je leta 1784 objavil časopisni oglas, v katerem kupce opozarja, da prodaja dišečo vodico in več različnih vrst čokolade.<sup>2</sup> Stoletje kasneje so posneli podobo knjigarne Josipa Gorenjca v Trstu, kjer je na policah raznovrstno blago, ne le knjige (Waltritsch, 2002, 66).

Dovoljenje za ustanovitev tiskarne je bilo v pristojnosti državne uprave, ki je dodeljevala tudi koncesije za izdelavo črkovnega materiala. Zelo zahtevni so bili tudi pogoji za delo v knjigotrški dejavnosti, stroki, ki je bila skozi vso zgodovino močno povezana s tiskarstvom, saj skoraj ni bilo tiskarja, ki se ne bi ukvarjal tudi s prodajo knjig. Naj torej predstavim, kakšno izobrazbo je moral imeti knjigarnar v 18. stoletju. Po predpisu – *Buchhändlerordnung* –, ki ga je Marija Terezija izdala 28. marca 1772, je moral uspešno zaključiti določeno učno dobo, poznati literaturo in bibliografijo ter obvladati več jezikov. Za vse knjigotržce je bil obvezen tudi izpit na univerzi (Kropatschek, 1796, 72–77). Teh zahtev vsekakor niso mogle izpolniti ženske, pa jih vendarle najdemo na čelu knjigarn in tiskarn že v zgodnjem novem veku. Obstajalo je namreč pravilo, da so ob smrti tiskarja podjetje z vsemi koncesijami podedovali in prevzeli zakoniti dediči, največkrat vdova (Grabovszki, 2009). Delo s svinčnimi črkami je bilo zdravju škodljivo, to pa je bil glavni vzrok, da so tiskarji umirali razmeroma mladi, zato skorajda ni poklica, kjer bi v preteklosti našli toliko vdov in nato pomembnih žensk, ki so krajši ali daljši čas vodile podjetja – tiskarne in knjigarne. Zgodovinarji njihovega dela niso prezrli. Že v začetku 20. stoletja je izšla razprava Jamesa Ramsayja MacDonalda *Women in the printing trades: a sociological study*. Lynne Fors je avtorica virtualne razstave o delu žensk – tiskark iz Velike Britanije – *Women Printers in Great Britain, 1475–1700*,<sup>3</sup> Albrecht Classen je vzel pod drobnogled njihovo delo v nemškem okolju (Classen, 2000; Classen, 2001), njegov pregled za 16. in 17. stoletje pa želimo tu dopolniti ter opozoriti še na nekatera imena iz kasnejših obdobj.

---

2 *Laibacher Zeitung* 2, 1784, št. 28.

3 [http://www.library.illinois.edu/rbx/exhibitions/chez\\_exhibit/index.html](http://www.library.illinois.edu/rbx/exhibitions/chez_exhibit/index.html), [10. 10. 2014].

Kako velik delež v tiskarstvu so imele ženske, lahko ponazorimo tudi s fondi bibliotek, ki imajo objavljene indekse tiskarjev. Na podlagi tiskanih katalogov Britanske knjižnice, zanimali so nas predvsem tiski, povezani z nemškim in italijanskim kulturnim okoljem, lahko ugotovimo, da je v 16. stoletju v nemških mestih – Frankfurtu, Kölnu, Augsburgu, Nürnbergu, Baslu, Tübingenu, Erfurtu, Ingolstadt in Trierju – tiskalo vsaj 17 žensk.<sup>4</sup> V naslednjem, 17. stoletju je njihovo število mnogo večje – 116!<sup>5</sup> Veliko slabše so se odrezale v Italiji, kar moramo pripisati predvsem bolj tradicionalnemu položaju žensk v tamkajšnji družbi, kajti našli smo le dve: Caterino Mayr v Neaplju (1517–1523) in Elisabetto Rusconi v Benetkah (1525–1527).<sup>6</sup> Pač pa je Classenu prav tako na podlagi kataloga Britanske knjižnice uspelo identificirati 65 dam, ki so tiskale angleške knjige na britanskem otočju, v Parizu in nizozemskih mestih, podatke za nemško govorno področje pa je dopolnil na podlagi katalogov knjižnic v Heidelbergu in Würzburgu (Classen, 2001). Sicer pa so se ženske na tiskih razmeroma redko podpisovale z osebnimi imeni, pogosto so ta izpuščena in je bil natisnjen le priimek, ali pa so zapisane kot vdove tiskarjev. Včasih so se dame tiskarke skrivale tudi za podpisom »dediči« tiskarja oz. v nemščini »Erben«, a teh primerov, kjer ni eksplicitno zapisano, da so bile lastnice ženske, nismo upoštevali. Na podlagi kataloga Britanske knjižnice lahko naštejemo tudi nekaj imen posameznic. Anna Ruegerin je bila na čelu tiskarne v Augsburgu že v času inkunabul (1484). Barbara Cnipius in Maria Steinmayer sta skupaj delali v Frankfurtu. Po nekaj let so v 16. in 17. stoletju tiskarne vodile še sledeče dame, ki niso zapisane le kot vdove, ampak z lastnimi imeni – Agatha Gegler v Augsburgu, Catharina Gerlach, Katharina Dietrich, Maria Sibylle Graff, Kunigunde Hergotin in Katharina Lantzenberger v Nürnbergu, Barbara Mayer v Dillingenu, Anna Schuhmann v Pragi, Barbara Sachs in, Martha Hertz in Martha Spangenberg v Erfurtu, Elisabeth Angerair in Anna Weissenhorn v Ingolstadt, Antoinetta Bourignon v Husumu, Anna Berg v Münchnu, Sabina Gerdesius v Leipzigu, Magdalena Haan v Straubingu, Margareta Ising v Frankfurtu na Majni in Anna Franziska Voigt na Dunaju (Classen, 2001, British Library).

### 3 Trubar in tiskarka Magdalena Morhart v Tübingenu

Prve tiskarne na Slovenskem so delovale v 16. stoletju, njihovo delo je bilo povezano s protestantizmom. Razvejana je bila tudi trgovina s knjigami, saj je bila

4 *Short title catalogue of books printed in german speaking countries and german books printed in other countries 1455–1600*, London 1962.

5 *Catalogue of books printed in the German-speaking countries and of german books printed in other countries from 1601 to 1700*, London 1994, vol. 5.

6 *Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Library*, London, 1988.



večina slovenskih knjig tedaj tiskana v Nemčiji. In že v tem zgodnjem obdobju moramo omeniti prvo damo na čelu tiskarne.

Tiskar in založnik Ulrich Morhart je bil rojen v Augsburgu, njegovi prvi tiski so znani iz Strassburga (1519), kasneje se je preselil v Tübingen in tu lahko sledimo njegovi plodni tiskarski produkciji – natisnil je okoli 160 del. Izdajal je dela katoliških in kasneje tudi protestantskih piscev. Na njegovo življenjsko pot pa so v veliki meri vplivale ženske. Že v Strassbourgu si je pridobil meščanske pravice s poroko z Barbaro Burger. V Tübingenu je na enak način postal lastnik hiše (Widmann, 1971, 58). Po njegovi smrti (1554) je tiskarno vodila vdova Magdalena, ki je bila njegova tretja, če ne celo četrta življenjska sopotnica.<sup>7</sup>

Kar 17 slovenskih tiskov iz 16. stoletja (med letoma 1555 in 1567) je bilo natisnjenih v obdobju, ko je bila na čelu tiskarne Morhartova vdova Magdalena. O njej je Primož Trubar v pismu Henriku Bullingerju 10. julija 1557 zapisal: »Tiskarjeva vdova se je toliko pogajala z mano, da moram 10 ali 12 tednov s svojim delom počivati, češ da mora tiskati nemško retoriko in jo za naslednji frankfurtski sejem izdelati, česar sicer ne bi zmogla, če bi zame tiskala, pa da bi zaradi mojega tiska imela 200 goldinarjev izgube« (Rajhman, 1986, 30–31). Obrt sta ji pomagala voditi sinova iz prvega zakona Jurij in Oswald Gruppenbach, zato je tiskarna v publikacijah navedena z različnimi oznakami: »Apud haeredes Ulrici Morhardi«; »Durch Ulrich Morharts Witfraw«; »Apud viduam Ulrici Morhardi«; »Gedruckt zu Tübingen, bey Ulrich Morharts Wittib«.<sup>8</sup> Pogosto je naveden le kraj natisa *Tübingen* (v slovenskih tiskih v *Tibingi*). Med Magdaleninimi posebnimi dosežki s tiskarskega stališča omenjajo zemljevid, ki ga je izdala leta 1559 – *Warhafftige und grundtliche Abconterpheung des loblichen Fürstemthumbs Württemberg*. Sočasno so knjige v slovanskih jezikih izdajali tudi v Urachu, kjer je bila sicer samostojna tiskarna Biblijskega zavoda, vendar so občasno v njej pomagali tudi stavci Magdalene Morhart iz Tübingena (Heiligensetzer, 2008, 24; Widmann, 1971, 63). Magdalena je umrla leta 1574, že 1571 pa je bil na čelu tiskarne njen sin Georg Gruppenbach.

Kdaj smo pozabili, da je Magdalena obstajala, in vse Trubarjeve slovenske tiske iz obdobja med letoma 1555 in 1567 pripisali Ulrichu Morhartu? Že v Simoničevi *Slovenski bibliografiji* je *Ta evangeli svetiga Matevsha* (1555) napačno pripisan Ulrichu Morhartu, najbrž zato, ker ima na naslovnici njegov tiskarski znak, ki ga je tiskarna obdržala tudi po lastnikovi smrti. Hkrati je Simonič izpustil navedbo tiskarke »Gedruckt zu Tübingen, bey Ulrich Morharts Wittib« tudi pri publikaciji *Register*

7 Hans Widmann je o tem nameraval napisati razpravo v Gutenberg Jahrbuch, a žal tega ni uresničil (cfr. Widmann, 1971, 58).

8 Npr. *Register und summarischer Inhalt, aller der Windischen Bücher, die von Primo Trubero, biss auff diss 1561. Jar in truck geben seind.*

*und summarischer Inhalt aller der Windischen Bücher* (1561) (Simonič, 1903–1905, 297, 537). Nasprotno pa je France Kidrič v *Slovenskem biografskem leksikonu* jasno zapisal, da je tiskarno vodila Magdalena Morhart in v omenjenem obdobju natisnila vsa Trubarjeva dela (Kidrič, 1933–1952, 154). Tudi Mirko Rupel v temeljnem delu o slovenskem reformatorju *Primus Truber* navaja, da so bile knjige tiskane pri Morhartovi vdovi, vendar pa v seznamu ne razrešuje tistih del, na katerih tiskar pač ni vpisan (Rupel, 1965, 137, 293–296). Ko smo leta 1968 dobili pregled slovenskega protestantskega tiska izpod peresa Branka Berčiča, je avtor vsem v Tübingenu natisnjenim delom, kjer ni bilo navedeno ime tiskarja, v oglatem oklepaju dodal ime umrlega Ulricha Morharta (Berčič, 1968). Tako je z bibliotekarsko oznako – oglatim oklepajem – opozoril, da je bil podatek o založniku oziroma tiskarju pridobljen izven predpisanih virov, torej ne z naslovnice! Kasneje, ko je Berčičevo delo postalo temeljni priročnik za obdelavo knjig v slovenskem knjižničnem sistemu (COBISS), so ta pomemben detajl prezrli in Trubarjeva dela iz omenjenega obdobja v celoti pripisali že umrlemu tiskarju Ulrichu Morhartu.<sup>9</sup> Da se je napaka nato znašla v delih avtorjev, ki so podatke črpali iz Cobissove vzajemne baze, verjetno ni posebno presenečenje (npr. Premk, 1999, 90; Glavan, 1999, 183; Glavan, 2000, 22–53; Glavan, 2003, 40; Stanovnik, 2005, 293; Grdina, 2007; Glavan, 2008).

Kaj je torej botrovalo pomoti, da je Trubarjeve knjige med letoma 1555 in 1567 v Tübingenu tiskal Ulrich Morhart? Deloma je bila temu zanesljivo kriva njegova signeta, ki so jo uporabljali še po smrti. Drugi, morda manj pomemben vzrok, ki je povzročil zmedo, pa je dejstvo, da je imel med letoma 1557 in 1568 v Tübingenu svojo lastno tiskarno tudi Ulrich Morhart mlajši, vendar pa ni bil povezan s slovensko knjižno produkcijo (Berčič, 1968, 37).

Dalmatinovega prevoda *Biblije* sicer ni tiskala ženska, a pri razširjanju slovenskega Svetega pisma (1584) na Koroškem je sodelovala vdova Margaretha Rosmarin iz Beljaka, prodala je kar 149 izvodov (Dimitz, 1875, 208). Zanimivo je, da je leta 1614 v Ingolstadt ponatisnila temeljno delo našega rojaka Matrina Pegiusa s področja prava – o služnostih – *Dienstbarkhaiten* Elisabetha Angermair.

## 4 Knjigarke in tiskarke v sedemnajstem in osemnajstem stoletju

Po letu 1582 so po pravilu *Quius regio eius religio* morali deželo Kranjsko, današnje osrednjo Slovenijo, pripadniki nove vere zapustiti. Pod drobnogled so

<sup>9</sup> Kot primer pravilne katalogizacije naj omenimo katalog Britanske knjižnice, v katerem je lepo navedeno, da so bili tiski med letoma 1555 in 1570 delo tiskarke – vdove Ulricha Morharta (*Short-title catalogue of books printed in the German-speaking countries and German books printed in other countries from 1455 to 1600 now in the British Museum*, London, 1962, 1107–1108).

vzeli tudi njihove knjižnice. Nekatere publikacije so uničili, druge razprodali. Na prelomu med 16. in 17. stoletjem je v Ljubljani deloval knjigovez Stefan Beckher. Poleg svojega osnovnega poklica se je ukvarjal tudi s prodajo papirja in knjigotrštvom. Po knjigovezovi smrti (1609) je knjigarno prevzela njegova žena, kar je mogoče sklepati iz notice škofa Hrena, ki pravi, da so bile ob razprodaji Dalmatinove biblioteke heretične knjige predane Beckherjevi vdovi (Radics, 1881, 81). Podatek torej kaže, da so bile že v zgodnjem obdobju tiskarstva tudi ženskam zaupane pomembne naloge pri prodaji in ocenjevanju knjig.

Po večdesetletni stagnaciji v razvoju tiskarstva na Slovenskem predstavlja prelomnico šele leto 1678. Deželni stanovi so namreč dve leti prej sklenili, da bo v Ljubljani ponovno začela delovati tiskarna. Tiskarju so odobrili pravno zaščito in letno podporo 200 goldinarjev. Nalogo, da poišče primerne obrtnika, so zaupali duhovniku, teologu in zgodovinarju Janezu Ludviku Schönlebnu. Schönleben je na Kranjsko pripeljal salzburškega tiskarja Janeza Krstnika Mayrja, ki je v Ljubljani ustanovil podružnico svojega že uveljavljenega podjetja. Ukvarjal se je tudi s knjigotrštvom, kar je mogoče razbrati iz njegovega ljubljanskega knjigotrškega kataloga iz leta 1678. Po letu 1682 je ljubljansko podjetje prevzel Jožef Tadej Mayr, ki pa je že leta 1695 umrl. To je bil čas, ko je bila v Ljubljani ustanovljena Academia operosorum (1693), prvo znanstveno društvo na Kranjskem, organizirano po vzoru drugih evropskih združenj baročnega obdobja. Dela njenih članov – pravnikov, teologov in zdravnikov – je tiskala in zalagala Mayrjeva tiskarna. Mayr je kot knjigotržec skrbel tudi za to, da so v knjižnice operozov prišle novosti z različnih znanstvenih področij, ki so bile tiskane širom Evrope (Dular, 2002, 116–124).

Tem smernicam je sledila tudi *Ana Barbara Mayr*, vdova Jožefa Tadeja Mayrja. Na čelu tiskarne je vztrajala celo desetletje (vse do leta 1705), ko je podjetje prevzel sin Janez Jurij. Ana Barbara Mayr velja za prvo tiskarko na Kranjskem in prav pod njenim vodstvom je podjetje doseglo velik razvoj (Dular, 2002, 125–130).

Med pomembnejšimi tiski iz njenega obdobja naj omenim tretji (1696) in četrti (1700) zvezek verskega priročnika *Sacrum promptuarium* (prva dva sta bila natisnjena v Benetkah v delavnici Zacharija Conzattija). Avtor Janez Svetokriški se najbrž ne bi odločil za zamenjavo tiskarne, če bi ne bila kvalitetna. Tehnično zahtevno delo je bil tudi natis pravil Academie operosorum in seznama vseh njenih članov (*Apes Academiae Operosorum Labacensium*, 1701). Knjiga je namreč bogato opremljena s heraldičnimi znamenji in alegorijami. Nadalje je natisnila več njihovih del, med drugim prve tri zvezke *Chronologiae Medicae* (1699, 1700 in 1702) zdravnika Marka Gerbca in razpravo s področja politične ekonomije *Bos in lingua sive Discursus academicus de pecuniis vetero-novis* (1695), ki jo je napisal Ivan Štefan Florjančič

Grienfeld. Iz Mayrjeve tiskarne je prišla tudi obsežna teološka razprava Italijana Pietra Locatellija (*Exorcismi potentissimi et efficaces*, 1698).

V času, ko je bila na čelu podjetja Ana Barbara Mayr, je v knjigah tiskarna največkrat označena le s priimkom: npr. »Typis Haeredum Mayr«; »ex Typographéo Mayriano«; »ex typographio Mayriano«; »Mayrische Druckerey«. Le v dveh znanih primerih je na naslovnici natisnjeno polno ime lastnice (»Buchdruckerin Anna Barbara Märin (Mayrin)« oz. »typis Annae Barbarae Mayrin«).<sup>10</sup>

Zadnji predstavnik tiskarske družine Mayr je bil Janez Jurij. Okoli leta 1730 je od njega tiskarno kupil Adam Friderik Reichard. Ko je Reichard leta 1757 umrl, je podjetje, še vedno edino tiskarno v deželi, podedovala njegova vdova Ana Elizabeta Reichard. Tiskarno in knjigarno je vodila dve leti in bila v tem času tudi uradna deželna tiskarka. To lahko razberemo iz naslovnice knjig, kjer se je v slovenskih izdajah podpisala »U'Lublani, Per Annae Elisabethae Raichhardtouke, Uvedove«, v nemških »Laybach, gedruckt bey Anna Elisabetha Reichhardtin, Wittib«, v italijanskih pa »Lubiana: stampato da Anna Elisabetha Reichhardtin«. Tiskala je v štirih jezikih, in sicer slovenščini, nemščini, latinščini in italijanščini. Kot zanimivost naj omenimo še to, da se prav v njenem času na naslovnica pojavijo pripombe, ki opozarjajo na kvaliteto prevodov in novih izdaj. Večkrat namreč srečamo pripis, da je delo »skrbno preloženo« ali da gre za drugo, v boljšem jeziku pripravljeno izdajo.

Ana Elizabeta Reichard je tiskala tudi molitvenike in verske priročnike za preprosto ljudstvo. Omeniti velja še dvojezična italijansko-nemška dramska besedila, ki so jih natisnili ob gostovanjih tujih dramskih skupin, da bi gledalcem omogočili lažje razumeti dogajanje na odru. Tako je leta 1757 v Ljubljani izšlo Goldonijevo delo *L'impero delle donne: dramma giocoso per musica da rappresenatarsi nell' augusta citta di Lubiana*.

Tujci, ki so skozi stoletja obiskovali našo deželo, so se zelo zanimali za Kras in njegove pojave. Med znamenitosti sodi tudi presihajoče Cerkniško jezero, ki ga je leta 1758 temeljito opisal Franz Anton Steinberg. Monografija *Gründliche Nachricht von dem in dem Inner-Crain gelegenen Czirknitzer See: worinn alle Seltenheiten desselben auf das genaueste aufgeföhret und zu mehrerer Deutlichkeit mit verschiedenen Kupfern erkläret werden* je bogato ilustrirana z bakrorezi, zato je bilo delo tiskarne, ki jo je tedaj vodila Ana Elizabeta, zelo zahtevno (Dular, 2002, 135). Zanimivo je, da je tri

10 Zorattus, J., *Memorabilia orbis, et urbis Goritiensis ... dedicata honoribus ... domini Ferdinandi, Dei gratiâ episcopi Labacensis ... et sub philosophicis thesibus in caesareo Societatis Jesu gymnasio Goritiae propugnata à ... Joanne Zoratto anno post Christum natum M.D.CCIV ... praeside r. p. Joanne Baptista Thullner ... Labaci: typis Annae Barbarae Mayrin.*

leta kasneje ista knjiga »izšla« še v založbi Josepha Moritza v Gradcu,<sup>11</sup> vendar pa ne moremo govoriti o novi izdaji, saj je bila na novo natisnjena le prva pola, medtem ko so bile ostale prevzete iz tiskarne Elisabethe Reichard v Ljubljani. Dokaz je natančna analiza tipografije obeh izdaj. Steinbergovo delo je bilo tako odmevno, da je že leta 1761 v Bruslju izšla skrajšana francoska verzija (*Le lac merveilleux, ou Description du lac de Czirknitz en Carniole, et de ses principales singularités physiques / tirée de l'Allemand*. A Bruxelles: de l'Imprimerie Royale, 1761). Kot zanimivost naj omenimo še to, da jo je Steinberg posvetil grofici Cobenzel in ne njenemu možu, ki se ga je spomnil v posvetilu nemške izdaje.

Leta 1759 je ljubljansko tiskarsko podjetje od Ane Elizabete Reichard kupil Janez Jurij Heptner. Tudi ta je kmalu umrl in nasledila ga je žena Maria Theresia, ki pa v črni umetnosti ni pustila vidnejših sledi. Leta 1765 se je poročila z Janezom Friderikom Egerjem, ki je nato delo v tiskarni uspešno nadaljeval vse do konca 18. stoletja.

V ženskih rokah je bila od leta 1794 tudi druga ljubljanska tiskarna, ki jo je dvanajst let poprej (1782) kot podružnico svojega podjetja v Celovcu ustanovil Ignac Alojz Kleinmayr. Vendar pa Tekla Kleinmayr na razvoj tiskarstva na Kranjskem ni vplivala, saj je dala podjetje v najem. Isto lahko zapišemo za Marijo Terezijo Eger ter Marijo in Frančiško Retzer, ki so na začetku 19. stoletja za krajši čas vodile ljubljanske tiskarne (Berčič, 1968, 124).

#### 4.1 Podjetnost Rozalije Eger

Pač pa je imela veliko vlogo v razvoju tiskarske dejavnosti na Kranjskem v 19. stoletju Rozalija Eger (Dular, 2009). Rojena je bila okoli leta 1788. Po moževi smrti (1829) je prevzela podjetje in ga formalno vodila vse do konca življenja 1871. Na tiskovinah se je kot tiskarka podpisovala s polnim imenom – »Rosalia Eger«, včasih je okrajšala krstno ime ali tiskarno poimenovala le »Eger'sche«. Le v letih 1854–1860 je podjetje nosilo dvojno ime – »R. Eger & Sohn«, oziroma v slovenskih tiskih »R. Eger in sin«, kajti v tem času je bil njen družabnik sin Franc Ksaver. Žal je že leta 1860 zaradi jetike umrl. Iz časopisne notice lahko razberemo, da je bila v tistem času vodja mestne tiskarne še vedno sedemdesetletna Rozalija Eger, a sinu je bilo ob smrti že 39 let.<sup>12</sup> Egerjeva je imela pomembno vlogo tudi v družabnem življenju dežele. Bila je članica Kazinskega društva (Casino Verein), čeprav so bili vanj večinoma včlanjeni možje kot pripadniki višjega sloja takratne družbe. Ob njenem imenu najdemo pripis »Buchdruckei Besitzerin«, medtem ko je pri drugih damah zabeleženo le to, da so

11 *Gründliche Nachricht, von dem in Inner-Crain liegenden Czirknizer-See*. Grätz: in Verlag bey Joseph Moritz Lechner ... : gedruckt bey den Widmanstätterischen Erben, 1761.

12 *Laibacher Zeitung* 79, 1860, št. 143 (23. 6.), str. 572.

vdove pomembnih mož. Egerjevo srečamo tudi med ustanovniki Slovenske matice. Leta 1867 so bile v tem slovenskem znanstvenem društvu, ki je štel 394 članov, le tri ženske: graščakinja Josipina Greselj, pesnica Luiza Pesjakova in lastnica »tiskalnice in kamnotisne naprave« Rozalija Eger.

Leta 1832 so namreč začeli v Ljubljani uporabljati nov postopek litografije. Delavnico so uredili v tiskarni Rozalije Eger. Čeprav naj bi bili v podjetju soudeleženi tudi ostali trije takratni tiskarji (Jožef Blaznik, Ignac Kleinmayr in Rudolf Milic), pa na tiskovinah – kamnotiskih – prvega obdobja najdemo le ime Rozalija Eger.<sup>13</sup>

Rozalija Eger je tiskala v treh jezikih – nemščini, slovenščini in za potrebe cerkve tudi v latinščini. Črkovni nabor je obsegal več variant, od latinice in nemške gotice pa vse do bohoričice, metelčice in gajice, v katerih so tiskali slovenska besedila.

V 30. in 40. letih 19. stoletja je za deželne oblasti tiskala različne plakate, razglase in uradne obrazce,<sup>14</sup> zato so podjetje poimenovali »Eger'sche Gubernial-Buchdruckerei«. Denarne vsote, ki jih je Rozalija Eger prejela za tiskovine, kažejo, da naklade niso bile majhne.<sup>15</sup> Verski teksti so bili povezani s cerkvenim obredjem, katoliškimi prazniki in versko vzgojo.<sup>16</sup> Največ je natisnila krajših verskih besedil v slovenščini,<sup>17</sup> poleg tega pa tudi obsežne priročnike.<sup>18</sup> Za katoliško cerkev je natisnila tudi nekaj latinskih priročnikov,<sup>19</sup> poleg tega pa tudi knjige za podporo slovenskih misijonarjev v Ameriki.<sup>20</sup>

13 Rihar, G., *Više sa druge bukvice svetih pesem od Bl. Potozhnika, zhveteroglasno v note postavljene od Gr. Riharja*. Pri Egerji v Lj. na kamen natisnjene, 1844.

14 Npr. *Deželni zakonik in vladni list za kranjsko kronovino = Landes-Gesetz- und Regierungs-Blatt für das Kronland Krain* je tiskala od leta 1849 do 1872.

15 Tako so ji na primer leta 1848 izplačali kar tri honorarje, in sicer februarja 929, julija 1090 in jeseni še 154 goldinarjev (AS 14 – Arhiv Republike Slovenije, Gubernij v Ljubljani, 1784–1849, Reg. VIII, fasc. 1, št. 3).

16 *Molitevne bukvice za otročiče*, 1860; *Bodi moj naslednik: molitevne bukve za mladost in odrasene ljudi*, 1860; *Steza v sveti raj*, 1869.

17 Npr.: Albrecht, A., *Šveti véliki teden ali molitve in zeremonije, ki se po sapovedi katolshke zerkve véliki teden opravljajo*, 1829; Volc, J., *Pridige ob posébnih perloshnostih*, 1848; Metelko, F., *Raslaganje švetiga evangelija š. Matevsha*, 1849.

18 Npr. Veriti, F., *Keršhanški katolshki nauk sa odrashene ljudi*, 5 zv., 1834.

19 Klofutar, L., *Commentarius in tria priora evangelia / ex optimis cum antiquis tum recentioribus interpretibus*, 1858.

20 *Šerzé ali Šposnánje in sbóljshanje zhlovéshkiga serzá...: k' pridu osnanovavzam s. vére v' Ameriki*, 1847, 1848 in ponovno 1851 ter *Bratovshina s. Leopólda, k' pomózhi misijonarjam, to je poslanim osnanovavzam kershanske katolshke vére v' Ameriki*, 1833.

S področja kulturne zgodovine naj omenimo natise del Henrika Coste,<sup>21</sup> prvega turističnega vodnika po Ljubljani, njeni okolici in Kranjski izpod peresa G. Dzimskega<sup>22</sup> ter pregleda zgodovine Kranjske, ki sta ju napisala P. Radics in J. Trdina.<sup>23</sup> Rozalija Eger je natisnila tudi obsežni in s tiskarskega stališča zahtevni deli, krajevni leksikon Kranjske z navedbami gradov, dvorcev in posesti<sup>24</sup> ter bogato ilustrirano Freyerjevo delo o živalstvu Kranjske,<sup>25</sup> ki mu je dodan tudi seznam imen v latinščini, nemščini in slovenščini. Aktualni so bili medicinski priročniki za babištvo, knjige o koleri in obsežna Slovenska kuharica.<sup>26</sup>

Tiskarna Rozalije Eger je tiskala tudi dramska besedila in povesti domačih avtorjev ter prevode nemških piscev Schillerja, Schmida in Hoffmanna. S tehničnega stališča so bili še posebej zahtevni glasbeni tiski. Tiskarna Rozalije Eger je imela prednost pred ostalimi ljubljanskimi tiskarji, ker je bila v njenih prostorih litografija. Pripisemo ji lahko okoli petdeset glasbenih del, vsa pa so bila izdelana v *kamnotiskarnici* oz. *na kamen natisnjena pri Egerji*. Glasbeni tiski so po obsegu zelo različni – od posameznih listov, kjer je bila natisnjena le ena pesem, do obsežnih zbirk narodnih in cerkvenih pesmi ter skladb, namenjenih šolarjem in društvom. Najobsežnejše so maše in operna dela, med drugim je natisnila Försterjevega Gorenjskega slavčka.

Med zahtevnejše tiske sodijo učbeniki za najmlajše, saj so morali biti bogato ilustrirani.<sup>27</sup> Tej populaciji je bil namenjen prvi tednik – časopis *Vedež*, ki ga je urejal Janez Navratil, Rozalija Eger pa je bila tiskarka in založnica. Namenjen je bil predvsem mlajšim in preprostim ljudem, v njem so objavljali pesmi, povesti, zanimivosti o tujih ljudstvih, zgodbe iz živalskega sveta, pa tudi smešnice in uganke. Kasneje je izdajala še dva časopisa – *Mladiko* in *Vrtec*, prav tako namenjena najmlajšim. Tiskala je še politični in gospodarski list *Naprej* (1863) ter nemško pisan tednik Kranjske eskomptne družbe – *Laibacher öffentlicher Anzeiger der Laibacher Escompte – & conc Privat-Geschäftsvermittlung-Anstalt* (1868 do 1869). Prav v vsaki hiši na Kranjskem pa naj bi imeli pratiko. Tako je med letoma 1832 in 1850

21 Costa, E. H., *Reiseerinnerungen aus Krain*, 1848; Costa, E. H., *Krain und Radetzky*, 1860.

22 Dzimski, G., *Laibach und seine Umgebungen : nebst einer Beschreibung der interessantesten Punkte in Krain*, 1860.

23 Radics, P., *Geschichte Krain's*, 1862; Trdina, J., *Zgodovina slovenskega naroda*, 1866.

24 *Alphabetisches Verzeichniß der Namen aller Ortschaften, Schlösser, Gütter und Höfe im Herzogthume Krain*, 1854.

25 Freyer, H., *Fauna der in Krain bekannten Säugethiere, Vögel, Reptilien und Fische*, 1842.

26 Pachner, B., *Bukve sa uzhénke porodnízharstva*, 1848; Potočnik, B. *Kolera*, 1831; *Slovenska kuharica*, 1868.

27 Tomšič, I., *ABC v podobah in besedi*, 1869; Krajnc, J., *Mali Blaže v prvi šoli, Kako se hitro brati uči*, 1850; *Mala slovenska abecedniza s starimi in novimi zherkami sa tiste, kteri se hozhejo sami branja nauzhiti*, 1852.

Rozalija Eger izdajala *Novo Pratico*, vendar je morala zaradi nasprotovanja in tožbe tiskarja Jožefa Blaznika delo opustiti.

Rozalija Eger je v svojih dveh hišah na Špitalski ulici prodajala tudi knjige, časopise in tiskovine.<sup>28</sup> Večino publikacij pa je tiskala za druge ljubljanske založnike in knjigarje. Tako je v prvi polovici 19. stoletja sodelovala z Adamom Henrikom Hohnom, Janezom Klemensom (Lukman, 1928, 462) in Leopoldom Kremžarjem. Po letu 1850 sta njene tiske prodajala in zalagala Matija Gerber (Šlebinger, 1926, 208) in Janez Giontini (Šlebinger, 1926, 213).

Po smrti Rozalije Eger je lastnica tiskarne postala njena pastorka Leopoldina, ki pa je že leta 1872 umrla. Tako je podjetje dedovala Julijana Materne (roj. Eger) in ga dala v upravljanje Antonu Kleinu in njegovemu družabniku Ivanu Kovaču (Berčič, 1968, 133). Na tiskovinah so še do leta 1883 ob njunih imenih občasno natisnili tudi priimek »Eger-Klein in Kovač (Eger)«.

#### 4.2 Novomeška tiskarka Marija Tandler

Podobno vlogo je imela v Novem mestu tiskarka Marija Tandler, ki je po smrti moža Henrika tiskarno vodila dobrih deset let (1836–1848, do sinove polnoletnosti) (Tončič, 1989, 40). V tem času je natisnila nekaj priložnostnih publikacij<sup>29</sup> ter dve knjigi nabožnega pisca in duhovnika Franca Veritija.<sup>30</sup> Seveda pa so bili tiski novomeške tiskarne bolj skromni, saj so bili namenjeni predvsem potrebam lokalnega prebivalstva. Tiskala je tudi šolska poročila novomeške gimnazije.<sup>31</sup> V upanju na zaslužek je Marija Tandler poskusila postaviti na noge tudi prvi dolenski časnik *Slovenia*. Žal je maja 1848 izšla le poizkusna številka. Ker zgolj s tiskarstvom v Novem mestu ni bilo mogoče preživeti, je Tandlarjeva odprla tudi knjigarno in papirnico. Trgovina ji je zaradi gimnazijcev verjetno prinašala več zaslužka kot tiskarna.

#### 4.3 Ali so imele ženske – tiskarke, knjigarke in založnice – na Slovenskem enak položaj kot njihovi moški kolegi?

Analiza nekaterih podrobnosti kaže, da moramo na to vprašanje odgovoriti negativno. Ko je Mayrjevo tiskarno v Ljubljani prevzela Ana Barbara, ji je deželna uprava leta 1697 znižala letno podporo in celo ukinila finančno pomoč pri izdajanju

28 Npr. *Kmetijske in rokodelske Novice*, 6/1848, Dokladni list 26 (20. 12.), str. 56; *Novice* 29, 1871, št. 14 (5. 4.), str. 113.

29 Hueber, K., *Carniolia per mertvini Franza perviga Tita svojiga v' Aemoni*, 1837.

30 Veriti, F., *Premishljevanje terpljenja in smerti Gospoda in Odreshenika nashiga Jesusa Kristusa*, 1845 in *Mnogi sveti nauki in sreki is bukev Pripovist, Pridgarja, Modrosti in Širah*, 1846.

31 *Juventus Caes. Reg. Gymnasii Rudolphswertensis ex Moribus et Progressu in Litteris censa exeunte Anno scholastico*.



koledarjev (Dular, 2002, 128). Vzrok naj bi bilo manj kvalitetno delo, v kar pa lahko resno dvomimo, saj je, kot smo navedli zgoraj, prav Ana Barbara od beneške tiskarne prevzela nadaljevanje zelo zahtevnega tiska obsežnega priročnika *Sacrum promptuarium*, pa tudi sicer je tiskala tehnično zahtevna dela.

Negativen odnos do tiskarn, ki so jih vodile ženske roke, opazamo tudi v kasnejših stoletjih. Ko je Ana Elizabeta Reichard leta 1758 natisnila razkošno ilustrirano knjigo o Cerkniskem jezeru, je bil to s tiskarskega stališča brez dvoma pomemben dosežek. Ko je tri leta kasneje od nje že natisnjene pole prevzel Joseph Moritz iz Gradca, jih je prodajal kot lastno graško izdajo, čeprav je, kot smo že omenili, sam natisnil le prvo polo.

Drug pomemben element, ki kaže na ignoriranje ženske na čelu tiskarne, pa so tiski iz leta 1757.

V Trattnerjevi tržaški tiskarni so leta 1757 natisnili *Compendium ritualis Labacensis, cum appendice Germanica, et Carniolica*, obredni priročnik, ki ga je sestavil teološki pisatelj Lovrenc Pogačnik. Latinsko besedilo ima v dodatku na osemnajstih straneh litanije in molitve v slovenščini. Istemu avtorju pripisujejo še dve drugi besedili – *Missae propriae dioeceseos labacensis* in *Dioecesarum labacense*. Navedeni teksti so povezani z delom ljubljanske škofije, izšli pa so v Trstu leta 1757. Zakaj se avtor ni obrnil na kranjske tiskarje, ni mogoče ugotoviti, verjetno je bil vzrok tej nenavadni potezi, da je tedaj ljubljansko tiskarno vodila predstavnica nežnejšega spola – Ana Elizabeta Reichard (Dular, 2007).

Zanimivo pa je, da lahko navedemo tudi graški tisk iz sredine 18. stoletja – *Andohtlive Pejsmo na use taile s. Mashe* (1756). Delo je bilo prav tako namenjeno predvsem prebivalcem osrednje Slovenije, vzrok, zakaj ni bilo tiskano v Ljubljani, pa je bil verjetno enak – na čelu ljubljanske tiskarne je bila ženska. Tiskanje knjig, namenjenih prebivalcem v osrednji Sloveniji, v Gradcu oziroma Trstu je bilo nesmotrno, saj so s prevozom nastali nepotrebni stroški.

Brez težav ni obvladovala tiskarskega dela in moške konkurence na tem področju niti podjetna Rozalija Eger, čeprav so se na njeno stran večkrat postavile deželne oblasti. Kot primer naj omenimo spor, ki ga je imela z Jožefom Blaznikom. Ta si je nameraval urediti lastno litografsko delavnico, čeprav je skupna, za katero je nekaj sredstev primaknila tudi dežela, že delovala v sklopu Egerjeve tiskarne.<sup>32</sup> Prav tako Jožef Blaznik ni uspel s tožbo, da Egerjeva ponatiskuje njegove pratike, saj je mestna uprava ugotovila, da ne gre za ponatise, ampak za podobno obravnavanje iste tematike. Da bi si za pratike pridobil monopol, je moral Blaznik ostalim trem ljubljanskim tiskarjem

32 V sklopu aktov je tudi argumentacija policijskega direktorja Franza Uhrerja, ki je poudaril, da je v Ljubljani že litografska delavnica, in sicer deluje v tiskarni Rozalije Eger.

plačevati letno po 100 do 250 goldinarjev, s čimer so se ti odpovedali tiskanju teh najbolj razširjenih in donosnih publikacij (Logar, 1959, 53).

Zanimivo je tudi to, da so ženskam sicer dovolili vodenje tiskarn, do članstva v združenjih tiskarjev pa niso bile upravičene. Ko so bila februarja 1868 potrjena *Pravila društva lastnikov tiskarn na Kranjskem*, se je na prvem občnem zboru v poslopju realke zbralo 32 članov. Med njimi so bili možje, ki so bili tesno povezani s tiskarno Rozalije Eger – nekdanja učenca in takrat sodelavca Martin Jelovšek in Janez Krajec ter dolgoletni vodja Rozalijine tiskarne Anton Klein, ki je postal tudi prvi predsednik društva. Kakor je zapisano v kroniki društva, se je ustanovnim članom kmalu priključilo še 26 članov, med njimi tudi tiskar Jožef Blaznik (Štrekelj, 1939, 8). Rozalija Eger je bila torej vsaj posredno zastopana že ob sami ustanovitvi društva, kot ženska pa v njem ni mogla sodelovati. Podobno je bilo tudi drugod. Verjetno je bilo v preteklosti bolj malo dejavnosti, v katerih bi uspešno delovalo toliko žensk (predvsem vdov), kot je tiskarstvo, pa so vendarle ostale pred vrati profesionalnih društev. Prvo združenje tiskark je bilo ustanovljeno šele leta 1876 v Angliji.

\*\*\*

Tiskarstvo in knjigotrštvo sta specifični gospodarski panogi, ki sta podvrženi ekonomskim zakonitostim, obenem pa zahtevata tudi posebna obrtna in intelektualna znanja. Zato je logično, da so v preteklosti za ti dve dejavnosti veljala posebna določila – vsakdo ni mogel postati tiskar in knjigotržec. Ne nazadnje je hotela tudi oblast imeti nadzor nad razširjanjem informacij, ki so bile vse do 20. stoletja izključno v domeni tiskanih medijev. Kljub vsemu pa so tudi v teh strokah veljala pravila o dedovanju obrtnih dovoljenj in pravic. Podedovale so jih lahko tudi ženske ter nato vodile podjetja, čeprav formalno niso mogle izpolnjevati določil o zahtevani izobrazbi in znanjih. Tako so bile v primerjavi z drugimi poklici celo privilegirane, obenem pa lahko sklepamo, da kljub temu, da jim ni bil omogočen študij na univerzah, njihovo znanje ni bilo majhno. Ker pa so pogosto tudi kot vdove uporabljale tiskarske signete umrlih mož in se niso podpisovale z lastnim imenom, pomena žensk v zgodovini te dejavnosti niso posebej obravnavali.

Tiskarne pod ženskim vodstvom niso delovale slabše, izgovori oblasti za krčenje finančnih podpor so bili pač del splošnih trendov. Ne moremo pa govoriti o zatajenih tiskarkah, le površnost nekaterih sodobnih raziskovalcev je prezrla njihovo delo v stroki, ki po miselnosti sodi med tako imenovane moške poklice.

Izpostavila sem nekaj posameznic, ki so delovale kot tiskarke na Slovenskem, oziroma so bile povezane s slovenskimi knjigami. V pregledih, ki so bili doslej objavljeni o tej tematiki, namreč naš prostor ni bil upoštevan.

## Literatura

- Berčič, B. (ur.), *Abhandlungen über die slowenische Reformation: Literatur, Geschichte, Sprache, Stilart, Musik, Lexikographie, Theologie, Bibliographie*. (Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen; Bd. 1), München 1968.
- Berčič, B., *Tiskarstvo na Slovenskem: zgodovinski oris*, Ljubljana 1968.
- Borovnik, S., *Pišejo ženske drugače?*, Ljubljana 1995.
- Cevc, A. in drugi, *Ženska v slovenski sliki in pesmi*, Zagreb 1977.
- Classen, A., Frauen als Buchdruckerinnen im deutschen Sprachraum des 16. und 17. Jahrhunderts, *Gutenberg Jahrbuch* 75, 2000, str. 181–195.
- Classen, A., Frauen im Buchdruckergewerbe des 17. Jahrhunderts, *Gutenberg Jahrbuch* 76, 2001, str. 220–236.
- Classen, A., *The power of a woman's voice in medieval and early modern literatures*, Berlin, New York 2007.
- Coulston Gillispie, C. (ur.), *A Diderot pictorial encyclopedia of trades and industry*, New York 1959.
- Dimitz, A., *Geschichte Krains III*, Laibach 1875.
- Dular, A., *Živeti od knjig: zgodovina knjigotrštva na Kranjskem do začetka 19. stoletja*, Ljubljana 2002.
- Dular, A., Rozalija Eger – pomembna, a premalo znana ljubljanska tiskarka, v: *V zlatih črkah v zgodovini* (Kronika, Izredna številka). Ljubljana 2009, str. 401–412.
- Dular, A., Dunajski tiskar, založnik in knjigotržec Johann Thomas Trattner in slovenski knjižni trg 18. stoletja, *Kronika* 55, 2007, 1–12.
- Fabijanec, S. F., Gospodarska djelatnost žena na dalmatinskom komunalnom području od XIV. do XVI. stoljeća. v: *Ženske skozi zgodovino: zbornik referatov 32. zborovanja slovenskih zgodovinarjev* (ur. Žižek, A.), Celje 2004, str. 49–64.
- Grdina, I. (ur.), *Primož Trubar: študije k zbranim delom I–IV*, Ljubljana 2007.
- Glavan, M., Vergerijeva dela v zbirki protestantik v NUK in drugih evropskih knjižnicah, *Acta Histriae* 8, 1999, 173–190.
- Glavan, M., *Prve slovenske knjige. Slovenski reformacijski tiski v izvirnikih in v ponatisih*, Ljubljana 2000.
- Glavan, M., Slovensko slovstvo v rokopisih in knjigah, v: *Zakladi Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani*, Ljubljana 2003, str. 34–55.
- Glavan, M., Slovenski faksimile v 19. in prvi polovici 20. stoletja: predmoderni faksimile, *Knjižnica* 48, 2004, št. 4, str. 7–36.

- Glavan, M., *Trubarjev Album*, Ljubljana 2008.
- Grabovszki, E., Der Buchhändler als Rechtssubjekt, v: *Kommunikation und Information im 18. Jahrhundert: das Beispiel der Habsburgermonarchie* (ur. Frimmel, J., Wögerbauer, M.), Wiesbaden 2009, str. 153–161.
- Grdina, I. (ur.), *Primož Trubar: Študije k zbranim delom I–IV*, Ljubljana 2007.
- Golob, N., *Stiški rokopisi iz 12. stoletja = Codices Sitticensis saeculi XII*, Ljubljana 1994.
- Heiligensetzer, L., Proti Carigradu – južnoslovanska tiskarna v Urachu, v: *Trubarjev in Ungdadov dar Evropi* (ur. Glavan, M.), Ljubljana 2008, str. 20–27.
- Jeraj, M., *Slovenke na prehodu v socializem*, Ljubljana 2005.
- Kidrič, F., Morhart, tübingenska tiskarska rodbina, *Slovenski biografski leksikon 2*, Ljubljana 1933–1952, str. 154.
- Logar, J., *130 let Blasnikove tiskarne*, Ljubljana 1959.
- Lukman, F., Klemens, *Slovenski biografski leksikon 1*. Ljubljana 1925–1932, str. 462–463.
- Mihelič, D., Žena v predkapitalističnem obdobju na Slovenskem, v: *Ženske skozi zgodovino: zbornik referatov 32. zborovanja slovenskih zgodovinarjev* (ur. Žižek, A.), Celje 2004, str. 23–30.
- Mihurko Poniž, K., *Zapisano z njenim peresom*, Nova Gorica 2014.
- Mlinarič, J., *Marenberški dominikanski samostan 1251–1782*, Celje 1997.
- Pivec-Stelè, M., Srednjeveške knjižnice v Sloveniji, *Knjižnica 15*, 1971, str. 87–97.
- Premk, F., Medsebojni ustvarjalni vplivi Primoža Trubarja in Petra Pavla Vergerija ml., *Acta Histriae 8*, 1999, str. 61–90.
- Radics, P. v., *Die Frauen in der Sage und Geschichte Krain's: kulturgeschichtliche Studie*, Laibach 1862.
- Radics, P. v., Geschichte des deutschen Buchhandels in Krain, *Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels 6*, 1881, str. 73–93.
- Rajhman, J., *Pisma Primoža Trubarja* (Korespondence pomembnih Slovencev 7), Ljubljana 1986.
- Ramsay MacDonald, J., *Women in the printing trades: a sociological study*, London 1904.
- Retl, L., Podoba ženske pri Paolu Santoninu, *Zgodovinski časopis 55*, 2001, str. 375–383.
- Rupel, M., *Primus Truber*, München 1965.
- Simonič, F., *Slovenska bibliografija I*, Ljubljana 1903–1905.
- Stanovnik, M., *Slovenski literarni prevod 1550–2000*, Ljubljana 2005.

- Sturm-Schnabl, K., Ženska kot avtorica in lik v novejši slovenski književnosti, *Jezik in slovstvo* 43/3, 1997–1998, str. 97–108.
- Šlebinger, J., Gerber Matija, *Slovenski biografski leksikon* 1. Ljubljana 1926, str. 208.
- Šlebinger, J., Giontini Janez, *Slovenski biografski leksikon* 1. Ljubljana 1926, str. 213.
- Štrekelj, A., *Organizacija grafičnega delavstva v Sloveniji*. Ljubljana 1939.
- Taubert, S., *Bibliopola: Bilder und Texte aus der Welt des Buchhandels = Pictures and texts about the book trade = Images et textes sur la librairie I–II*, Hamburg 1966.
- Terseglav, M., Podoba ženske v belokranjskem ljudskem pesništvu, *Traditiones* 27, 1998, str. 47–59.
- Tončič, L., *Tiskarstvo na Dolenjskem*, Novo mesto 1989.
- Waltritsch, M., *Oglaševanje slovenskih tržaških trgovcev = Le inserzioni dei commercianti sloveni triestini*, Opčine 2002.
- Verginella, M., Mesto žensk pod steklenim stropom, v: *Splošno žensko društvo: 1901–1945* (ur. Budna Kodrič, N., Serše, A.), Ljubljana 2003, str. I–VIII.
- Vodopivec, P., Kako so ženske na Slovenskem v 19. stoletju stopale v javno življenje, *Zgodovina za vse* 1, 1994, 2, str. 30–44.
- Widmann, H., *Tübingen als Verlagsstadt*. Tübingen 1971.

## Viri

- Catalogue of books printed in the German-speaking countries and of German books printed in other countries from 1601 to 1700 now in the British Library*. London 1994, vol. 1–5.
- Kropatschek, J., *Oesterreichs Staatsverfassung* 4. Wien: Johann Georg Edlen von Mössle, 1796.
- Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Library*. London 1988.
- Short-title catalogue of books printed in the German-speaking countries and German books printed in other countries from 1455 to 1600 now in the British Museum*. London 1962.

Anja Dular

## **Vloga žensk v črni umetnosti: prve slovenske knjige in zgodovina tiskarstva v Sloveniji**

**Ključne besede:** ženske, zgodovina tiskarstva, Slovenija

Dovoljenja za ustanovitev tiskarne je izdajala državna administracija. Poleg splošnih pogojev je bila predpisana tudi izobrazba, ki so jo morali imeti tiskarji. Ženske teh pogojev seveda niso mogle izpolnjevati, a jih kljub vsemu najdemo na vodilnih mestih tiskarn in knjigarn. Po določilih dednega prava so namreč po tiskarjevi smrti podedovale tako tiskarne kakor tudi pravico do opravljanja obrti. V članku so predstavljene ženske, ki so vodile tiskarne na Slovenskem oziroma so bile povezane s slovenskimi tiski od 16. do 19. stoletja. Izpostavimo lahko vsaj štiri, ki so s svojim delom prispevale k razvoju tiskarstva.

Leta 1554 je v Tübingenu umrl tiskar Ulrich Morhart. Nasledila ga je vdova Magdalena Morhart in v obdobju, ko je bila na čelu tiskarne, je natisnila sedemnajst slovenskih knjig.

Leta 1678 je podružnico svojega salzburškega tiskarskega podjetja v Ljubljani ustanovil Janez Krstnik Mayr. Nasledil ga je sin Jožef Tadej, a že 1695 je bila na čelu tiskarne njegova vdova Ana Barbara Mayr in tako postala prva tiskarka na Kranjskem. Tiskarno je uspešno vodila celo desetletje – do leta 1705.

Sredi 18. stoletja je tedaj še vedno edino tiskarno v deželi podedovala Ana Elizabeta Reichard. Vodila jo je le dve leti – 1757–1759 – in v tem času tiskala knjige v štirih jezikih – slovenščini, nemščini, latinščini in italijanščini.

Rozalija Eger je imela pomembno vlogo pri razvoju tiskarstva na naših tleh v 19. stoletju. Leta 1829 je ovdovela in prevzela tiskarno, ki jo je vodila vse do smrti leta 1871. Rozalija Eger je tiskala v treh jezikih – slovenščini, nemščini in latinščini.

Anja Dular

## **The History of Printing in Slovenia – The Role of Women in the Black art and the first Slovenian Books**

**Keywords:** Women, History of printing, Slovenia

Granting permission for setting up a printing house was the prerogative of the state administration, which also granted licenses for the manufacture of the typesets. Although women were clearly unable to meet all of these requirements they worked as heads of bookshops and printing houses. This was due to the fact that after a printer died his legal heirs, generally his widow, inherited the company with all its concessions. In this paper we discuss women connected with Slovene books and books printed in Slovenia from the 16<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> centuries.

After Ulrich Morhart's death in Tübingen in 1554 his widow, Magdalena Morhart, continued to run the printing house. It is possible to conclude that as many as seventeen Slovene publications from the 16<sup>th</sup> century were printed during the period when Magdalena was at the head of the printing house. In 1678 Johannes Baptist Mayr, a printer from Salzburg established in Ljubljana a branch of his printing house in Salzburg. In 1695 his son Joseph Taddeus Mayr was followed by Ana Barbara Mayr, who thus became the first female printer in Carniola. She remained at the head of the printing house for a full decade, until 1705. In the middle of 18<sup>th</sup> century Anna Elisabetha Reichard inherited the only printing house in Carniola. During the two years – 1757 to 1759 she printed publications in four languages: in Slovene, German, Latin, and Italian. Rosalia Eger played an important role in the development of printing activities in the 19<sup>th</sup> century. She became a widow in 1829 and took over the printing house which she formally led until her death in 1871. Rosalia Eger printed materials in three languages, namely in Slovene, German, and Latin.

Mateja Clara Jelenčič

## Problematika literarnozgodovinske umestitve Kafkovih besedil

**Ključne besede:** Franz Kafka, literarnozgodovinska umestitev, ekspresionizem, moderna, postmoderna, interpretacije Kafkovih literarnih besedil

DOI: 10.4312/ars.9.2.144-157

Pričujoča raziskava je usmerjena na izpostavljanje in definiranje problemov, ki nastajajo pri literarnozgodovinskem umeščanju Kafkovih literarnih besedil.

Analize in interpretacije literarnih besedil Franza Kafke se mnogokrat končajo z zatekanjem avtorjev k historičnemu kriteriju (to je k dejstvu iz pisateljevega življenja), ki se vedno znova izkazuje za edino nesporno izhodišče pri analizi njegovih besedil. Zdi se, da poskusi dekodiranja Kafkovih tekstov literarne zgodovinarje večinoma pripeljejo do resignacije ali izgube literarnozgodovinske orientacije. Situacija je podobna pri literarnozgodovinskem umeščanju pisatelja: večpomenskost Kafkovih besedil povzroča literarnim zgodovinarjem številne težave, kot da se v množici slogovnih značilnosti ne bi mogli odločiti za prevladujočo.

Namen raziskave je pokazati, kako večpomenskost Kafkovih besedil vpliva na literarnozgodovinsko umeščanje pisatelja.

Glavni cilj raziskave je predstaviti rezultate analize izbranega korpusa z vidika literarnozgodovinskega umeščanja, zato je bil osnovni kriterij pri oblikovanju korpusa razvidnost problematike v analiziranih besedilih. Ta obsega temeljne nemške literarne zgodovine in leksikone avtorjev nemške književnosti ter interpretacije Kafkovih besedil, poiskane na podlagi informacij iz nemške bibliografije med letoma 2005 in 2010.

### Nemške literarne zgodovine

V desetih od trinajstih analiziranih nemških literarnih zgodovinah je Kafka uvrščen v poglavje o ekspresionizmu. Seveda gre za različne variante, kot npr. Avantgarda in ekspresionizem (Bark, 1984, 149), Prodor moderne: ekspresionizem (Leiß, 1997, 334), Ekspresionizem in njegove ekstremne pozicije (Geerds, 1967, 504), Od ekspresionizma do sodobnosti (Martini, 1958, 573–574), Ekspresionizem kot dominanta (Žmegač, 1980, 460) ali Ekspresionizem in sorodna gibanja (Žmegač, 1984, 310), vendar ostaja





ekspresionizem vodilni termin. Iz navedenih naslovov lahko sklepamo, da uvrstitev Kafke v ekspresionizem le delno zajema bistvene poteze njegovega pisanja. Dopolnjujoči pojmi, kot npr. »moderna«, »avantgarda«, »ekstremne pozicije« ali »sodobnost«, nakazujejo potrebo po večji fleksibilnosti pri obravnavanju te problematike.

Prav to se potrdi pri branju argumentov v literarnih zgodovinah. Avtorji navajajo številne termine, ki nimajo nobene zveze z ekspresionizmom, svoje odločitve večinoma utemeljujejo s historičnimi dejstvi (Kafka je živel in ustvarjal v času ekspresionizma) in večinoma navajajo argumente, ki pisatelja ločujejo od ekspresionistov. Tako lahko v Zgodovini nemške literature J. Barka preberemo, da je »v času ekspresionizma v Pragi pisal prozo neki judovski pisatelj, ki stilistično ni pripadal nobeni določeni smeri«, in da je »postal moderni klasik, skozi katerega se je kazala kriza pripovedi kot začetek moderne literature« (Bark, 1984, 149). Za E. Brennerja je Kafka »predhodnik nadrealizma«, ki je »bil velik zgled francoskim in ameriškim nadrealistom« (Brenner, 1956, 218). Tudi H. J. Geerdts opaža, da je bilo Kafkovo delo, ki je »mistifikacija pisateljeve najgloblje krizno občutene kapitalistične realnosti«, ki »vodi v nerazrešljivo nasprotje med kritiko in poabsolutenjem družbene stvarnosti«, kasneje označeno kot nadrealistično. To je »objektivno historični dekadentni osnovni značaj njegovega dela, ki vključuje tako nasilni radikalni poetični protest proti materialnemu značaju kapitalistične družbe kot mistifikacijo vseh socialnih pojavov« (Geerdts, 1967, 504). Ingo Leiß in Hermann Stadler ugotavljata, da »Kafkova prozna dela spadajo v moderno« in da je pisatelj »svoje like potisnil na meje človeških izkustvenih in spoznavnih zmožnosti« (Leiß, 1997, 334). Prepričana sta, da je najjasnejša značilnost Kafkovega dela večpomenskost. V literarni zgodovini F. Martinija beremo: »Odkril ga je evropski nadrealizem in strastno razpravljajal o njegovi aktualnosti«, in dalje, da »gre pri Kafki za magični realizem«. Martini magični realizem utemeljuje z »grotesknim humorjem, pomešanim z obremenjujočo resnostjo, igrivo fantastiko, prepleteno z intelektualno napeto dialektiko, s sanjami in stvarnim naturalizmom«, vse to pa je »povezano v enovit stil«. Ta proza je po Martiniju dokument izgubljenosti, »najskrajnejša konsekvence nihilizma, ki pri Kafki izzveni v zavest o smrti« (Martini, 1958, 573–574). Karl Propst v svoji Zgodovini nemške književnosti ugotavlja, da »Kafkovega dela, ki je izjemno pomembno za razvoj moderne pripovedne proze, skorajda ni mogoče literarnozgodovinsko umestiti, ker je bil pisatelj tipičen posebnost«. Tako »ležijo korenine njegovega magičnega realizma, posebne prepletenosti zasukane fantastike in grotesknega humorja, navsezadnje samo v njegovem bistvu in njegovi življenjski usodi« (Propst, 1974, 155). Kurt Rothmann pa poudarja, da »se v Kafkovih delih vedno znova pojavlja stilizirana biografska travma kot ponižno obnašanje nerazrešljivo premaganih junakov v boju z neoprijemljivimi silami«, bralec »gleda s Kafkovimi mikroskopskimi očmi skozi vedno znova trpeče junake iz nepregledne

bližine. Vprašljive podrobnosti te perspektive mu zastirajo pogled na pregledno celoto« (Rothmann, 2001, 243). Viktor Žmegač trdi, da je »glede na recepcijo Kafka, ki je zaslovel šele dolgo po svoji smrti, avtor dvajsetih in tridesetih let, glede na svetovno razširjenost njegovih literarnih del pa avtor obdobja po letu 1945«. Nato dodaja, »da lahko Kafkovo delo v našem zgodovinskem kontekstu razumemo kot šifro za odtujene, do absurdnega roba potisnjene realne odnose. Kafkova vloga je za razvoj moderne proze v velikih svetovnih literaturah izjemno pomembna« (Žmegač, 1980, 460).

Lahko bi trdili, da večina zgoraj navedenih utemeljitev nima nobene zveze z ekspresionizmom in da v naslovih poudarjeni pojem »ekspresionizem« vzbuja ironijo, groteskni humor, ki je zelo podoben tistemu iz Kafkovih literarnih del. Pisatelj je označen s pojmi, kot npr. »moderni klasik«, »predhodnik nadrealizma«, »velik zgled francoskih in ameriških nadrealistov«, »tipičen posebnež«, »avtor dvajsetih in tridesetih let«, »avtor obdobja po letu 1945«. Samo v enem primeru je brez pridržkov uvrščen med ekspresioniste (Rothmann, 2001, 243). Na tem mestu se poraja vprašanje, zakaj je kljub vsem argumentom, ki govorijo proti njegovi uvrstitvi v poglavje o ekspresionizmu, Kafka vendarle večinoma umeščen prav tja. Lahko bi rekli, da so argumenti, ki potrjujejo literarnozgodovinsko umestitev v ekspresionizem, neprepričljivi ali celo napačno utemeljeni. Pri branju dobimo vtis, da so se avtorji za uvrstitev pisatelja v to poglavje odločili samo zato, ker so ga preprosto nekam morali umestiti. Ker večina izjav v argumentacijah omejuje ali celo negira odločitve za poglavje o ekspresionizmu, so se literarni zgodovinarji odločili za upoštevanje historičnega kriterija, kot npr. »Kafkova proza je presejala ekspresionizem« (Martini, 1958, 573), »Kafko lahko le delno razumemo kot ekspresionista« (Pochlatko, 1984, 241) ali »od ekspresionizma je sprejemal pomembne spodbude, vendar pa ta ne predstavlja bistva njegovega ustvarjanja« (Propst, 1974, 155) in »Kafko lahko le pogojno uvrstimo v krog ekspresionistične proze« (Žmegač, 1980, 461). Nihče namreč ne more oporekati dejstvu, da je pisatelj živel in ustvarjal v času ekspresionizma, ter domnevi, da je ta skoraj zagotovo vplival tudi na njegovo literarno ustvarjanje: »Kafka je ekspresionistični pisatelj praškega kroga in ga uvrščamo v tako imenovano praško šolo. Iz posebne situacije tega mesta je mogoče razložiti njegovo ekspresionistično držo« (Pochlatko, 1984, 241).

Kafkova večpomenska besedila na vsak način ponujajo različne možnosti pri obravnavanju problematike literarnozgodovinskega umeščanja, kar pa literarnim zgodovinarjem predstavlja veliko težavo, saj se v množici slogovnih značilnosti težko odločijo za prevladujočo.

Wilhelm Bortenschlager Kafka uvršča v poglavje Nadrealizem, svojo odločitev pa utemeljuje takole: »[...] bivanje sodobnega človeka je predstavljeno kot absurdno

in demonično [...], svet je brez smisla in nerazumljiv«, predvsem pa je »človeško bivanje določeno z vdorom neke tuje, anonimne sile. Pred premočjo tega tujega sveta je človek nemočen. Odtujenost med jazom in svetom je pripeljana do skrajnosti« (Bortenschlager, 1978, 49). Dodaja pa še, da je bilo Kafkovo delo zelo različno razlagano, kot npr. ekspresionistično, eksistencialistično, nadrealistično, mistično in psihoanalitično. Tako bralca opozarja, da je njegova umestitev samo ena izmed obstoječih možnosti.

V Novi nemški literarni zgodovini Petra J. Brennerja Kafka najdemo v poglavju Moderna. »Njegov izstopajoči pomen v literarni zgodovini je v tem, da je zavračanje smisla dosegel s sredstvi evropske pripovedne tradicije. Dualizem formalne konvencionalnosti in semantične radikalnosti je samo njegova posebnost, ki mu je prinesla enormen vpliv v literarni in duhovni zgodovini 20. stoletja. Kafka ustvarja svojo varianto fundamentalne krize zavesti moderne.« Avtor poudarja, da »zavzema delo Franza Kafke posebno mesto ne samo v literaturi njegovega časa, ampak tudi v sodobni evropski literaturi«. Dodaja še, da »je Kafka eden izmed redkih avtorjev, katerih ime je lahko postalo adjektiv, ki označuje ne samo neko literarno formo, ampak tudi neko stanje sveta: 'kafkovski' je postal sinonim za družbeno resničnost, ki se zapira vsakemu poskusu iskanja smisla in razlage« (Brenner, 1996, 218).

Literarnozgodovinska umestitev Kafke v Metzlerjevi Zgodovini nemške književnosti je recepcijsko usmerjena: »[...] Kafka je postal širše prepoznaven šele po prezgodnji smrti leta 1924, ko je njegov prijatelj Max Brod objavil njegove rokopise« (Stephan, 2001, 409). Iz navedenega razloga je pisatelj uvrščen v poglavje Literatura v Weimarski republiki. Avtorica nato navaja argumente, zaradi katerih pisatelja ni uvrstila med ekspresioniste, pri čemer poudari razliko prikazovanja generacijskega konflikta med očeti in sinovi pri Kafki in ekspresionistih. Po Stephanovi je posebna vloga in kvaliteta Kafke v nasprotju z ekspresionističnimi avtorji v tem, da zgoraj omenjenega konflikta ne prikazuje v smislu velikega patosa in psevdorevolucionarnosti, ampak pripomore k njegovemu razumevanju, saj njegove deformirajoče učinke na posameznika prikazuje s točnostjo psihograma in tako bralcu ponuja možnosti za analizo.

Tudi v zadnjih treh primerih se ponovi že prej izpostavljeni vzorec argumentiranja: utemeljitve literarnih zgodovinarjev glede odločitev so neprepričljive in v nekaterih primerih nejasno formulirane. Čeprav je na prvi pogled morda videti drugače, pa so si vse literarnozgodovinske umestitve zelo podobne. Gre za medsebojno dopolnjevanje in izmenjavo pojmov »ekspresionizem«, »nadrealizem«, »moderna« in »literatura v Weimarski republiki«. Vprašanje dominanc je prepuščeno odločitvam avtorjev literarnih zgodovin. Če je naslov npr. Ekspresionizem, potem so pojmi »nadrealizem«,

»moderna« in »literatura v Weimarski republiki« v tekstu vključeni med argumente. Če pa se naslov glasi Moderna, lahko v besedilu najdemo pojme »ekspresionizem«, »nadrealizem« ...

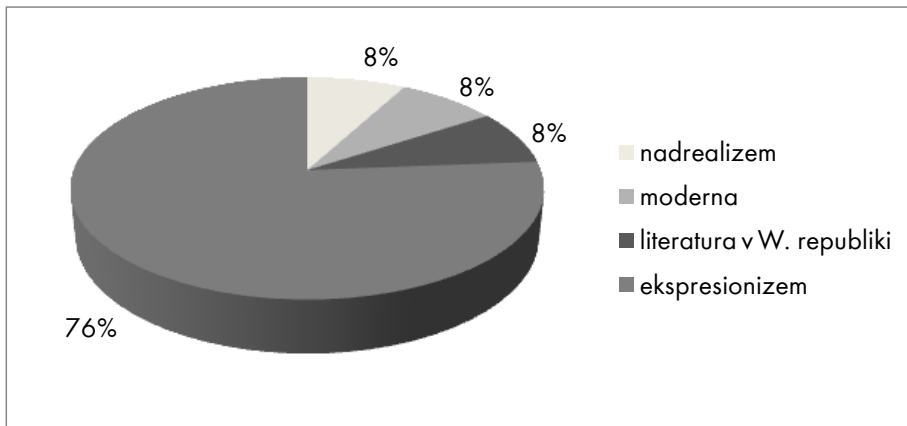
Kot je bilo že ugotovljeno, je Kafkovo ustvarjanje močno zaznamovano z večpomenskostjo, kar literarnim zgodovinarjem ponuja različne možnosti in povzroča številne težave pri literarnozgodovinskem umeščanju pisatelja.

## Rezultati analize v diagramih

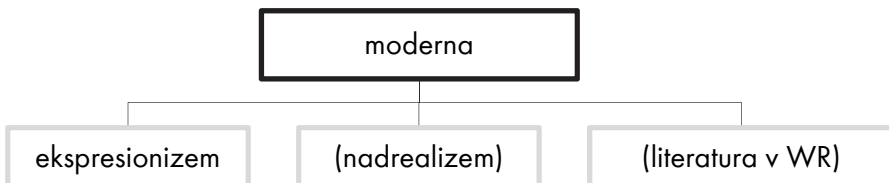
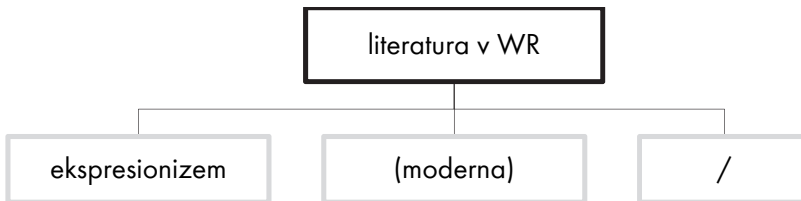
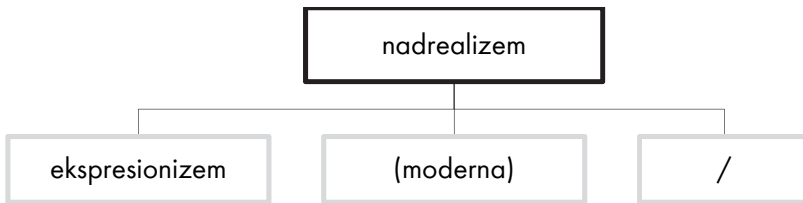
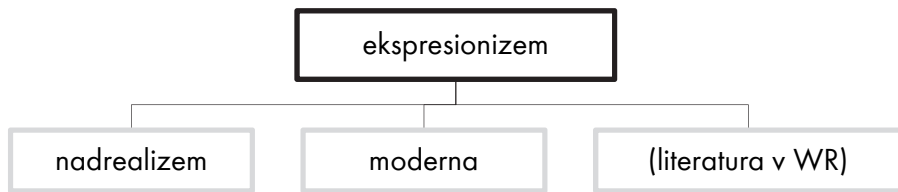
Diagrami prikazujejo rezultate analize iz prejšnjega poglavja.

1. Prva preglednica prikazuje literarnozgodovinsko umestitev Kafke v trinajstih analiziranih literarnih zgodovinah. Če upoštevamo naslove, lahko brez dvoma trdimo, da je bil Kafka ekspresionist. Vendar to ne drži, saj nadaljnje argumentacije prinašajo vse kaj drugega kot potrditev v naslovih navedene umestitve.

Preglednica 1: Literarnozgodovinska umestitev Kafke v nemških literarnih zgodovinah.

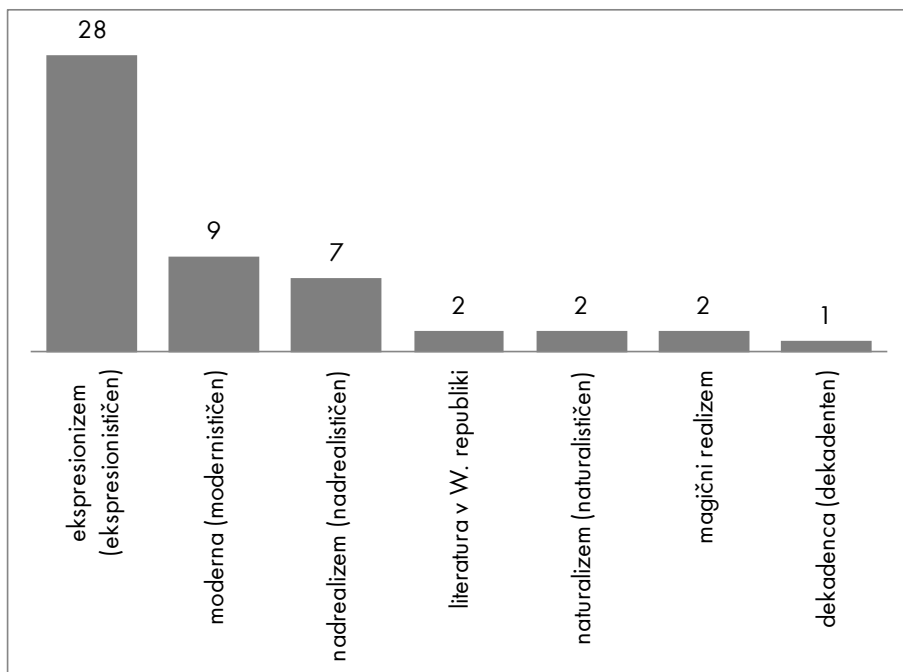


2. Naslednji diagrami ponazarjajo medsebojno dopolnjevanje literarnozgodovinskih pojmov pri umeščanju pisatelja v literarnih zgodovinah. V oklepajih so navedeni pojmi, ki v argumentacijah niso eksplicitno omenjeni, ampak samo opisani s tipičnimi značilnostmi. Črno obkroženi pojmi predstavljajo naslove, sivo obkrožene pa lahko najdemo v besedilu med utemeljitvami.



3. Na koncu je bila raziskana frekvenca literarnozgodovinskih pojmov, ki so se najpogosteje pojavljali v argumentacijah literarnih zgodovinarjev. Pojme sem preštela in uvrstila v diagram. Namen tega prikaza je pokazati, da pri literarnozgodovinskem umeščanju Kafke pomembno vlogo igra vsaj pet literarnozgodovinskih pojmov in da je zelo težko določiti najpomembnejšega.

Preglednica 2: Frekvenca literarnozgodovinskih pojmov v nemških literarnih zgodovinah.



### Leksikoni avtorjev nemške književnosti

Situacija glede literarnozgodovinske umestitve v leksikonih avtorjev nemške književnosti je primerljiva s tisto v literarnih zgodovinah: tudi tu avtorji navajajo literarnozgodovinske pojme, ki jih pomanjkljivo ali pa sploh ne utemeljijo ali razložijo. Izkoriščajo namreč dejstvo, da je treba v leksikonih informacije samo navajati in da za temeljito literarnozgodovinsko argumentiranje ni prostora. Analizirali smo pet referenčnih leksikonov, v katerih je literarnozgodovinska umestitev pisatelja eksplicitno opredeljena.

V Leksikonu nemško govorečih pisateljev lahko preberemo, da »je pasivno, z nemočno in brezupno resignacijo napolnjeno občutenje sveta osnovni element njegovega [Kafkovega], pogosto kot 'nadrealistično' označenega pripovednega dela«. Sledijo argumenti: »groteskno-grozljiva snov«, »vizionarski in sanjski procesi znotraj (bolj ali manj) realnega dogajanja«. Nato avtorji razlagajo, da je bil Kafka »postavljen v službo modernističnih poznomeščanskih ideologij (nihilizem, eksistencializem) in da so ga revizionisti uporabili za izhodišče pri svojem napadu na socialni realizem« (Albrecht, 1972, 434–435).

Manfred Brauneck se stvari loti drugače – predstavi celotno zgodovino recepcije Kafkovih del. Med drugim pojasni, da so »v Franciji najprej nadrealisti in pozneje eksistencialisti v Kafki prepoznali enega svojih« in da »so preučevali predvsem aspekte 'strahu' v Kafkovih delih ter jih primerjali s Sartrejevim in Camusovim 'ničem' in 'absurdnim'«. Tudi on omenja »socialno-kritično-filozofske interpretacije, ki izpostavljajo 'odtujeno subjektivnost' (Th. W. Adorno) ali kažejo na delu imanentno kritiko moderne industrijske družbe (W. Emrich)«. V razlagi najdemo še termin »dekadenca«, in sicer v naslednjem smislu: »G. Lukács končno postavi 'živiljenjski kritični realizem' Th. Manna nasproti Kafkovi 'artistično zanimivi dekadenci'« (Brauneck, 1984, 313–314).

V Metzlerjevem Leksikonu nemško govorečih pesnikov in pisateljev najdemo zgodovinsko orientirano argumentacijo Kafkove umestitve v ekspresionizem, ki pa ji izdajatelji s precej neprepričljivimi argumenti oporekajo: »Wolf je vztrajno zbiral najpomembnejše, od leta 1914 kot 'ekspresioniste' označene mlade avtorje; tudi Kafka, čigar knjige so izhajale pri njem, je bil zato mnogokrat pomotoma razumljen kot ekspresionist.« Dodajo še, da nekatere pripovedi (Sodba, Preobrazba, Kurjač) »seveda na zelo poseben način variirajo takrat kot ekspresionistično občuteno temo konflikta med očetom in sinom« (Jeßing, 2004, 387–388).

Volker Meid izpostavi odtujenost človeka v modernem svetu, ki je ena osnovnih značilnosti Kafkovega ustvarjanja: »Osnovna izkušnja odtujenosti v svetu labirintov oziroma v 'kafkovskem' svetu najde svoj izraz v družbenem okvirju, med drugim v institucijah sodstva, birokracije in moderne tehnike (V kazenski koloniji, Proces, Grad)« (Meid, 2001, 461).

V Wikipediji lahko preberemo, da je »po mnenju Nabokova na Kafkovo literarno ustvarjanje najbolj vplival Flaubert«, da je Kafka »jezik uporabljal kot orodje« in da »je stil tisti, ki Kafko najbolj ločuje od ekspresionistov, saj je najbolj neverjetna stanja opisoval na najbolj jasen in stvaren način«. Stil je po Wikipediji tudi odgovoren za to, da »je Kafka ustvaril svoj svet z lastnimi zakoni, katerega unikatnost se navsezadnje potrjuje z vzpostavitvijo pojma 'kafkovski'« (<http://de.wikipedia>, 2010).

Iz navedenega lahko povzamemo, da v nasprotju z analiziranimi literarnimi zgodovinami, kjer je Kafka v večini primerov umeščen v obdobje ekspresionizma in se avtorji večinoma orientirajo po historičnem kriteriju, v leksikonih avtorjev nemške književnosti vlada zmešnjava. Avtorji sicer iščejo oprijemljivo izhodišče, vendar se izkaže, da pri umeščanju pisatelja razen zgodovinskega kriterija ne najdejo nobene druge oprijemljive točke. Glede na razlage naj bi bil Kafka nadrealist, eksistencialist, ekspresionist, modernist in avtor dekadence. V petih leksikonih avtorjev nemške književnosti lahko najdemo pet različnih literarnozgodovinskih umestitev pisatelja.

## Interpretacije in analize Kafkovih literarnih besedil

V obsežni množici interpretacij in literarnih analiz Kafkovih besedil jih zelo malo obravnava problematiko literarnozgodovinske umestitve pisatelja. Predvsem gre za novejša besedila (2007, 2008).

V nasprotju z nemškimi literarnimi zgodovinami in leksikoni avtorjev nemške književnosti avtorji interpretacij in analiz uporabljajo jasno in znanstveno podprto argumentiranje, kar je mogoče pripisati predvsem značaju interpretacij in literarnih analiz (argumentiranje, razlage, dokazovanje ...).

Thomas Anz (2008, 139–154) poudarja, da »so se pomembni pisatelji moderne distancirali od tradicionalnih podob, ki so umetnika stilizirale v genija, preroka, vodjo, kralja ali bogu enakega ustvarjalca«, in da »je Döblina v destrukciji tradicionalnih podob junakov in umetnikov v radikalnosti presešel samo en avtor moderne: Franz Kafka«. Navedene izjave argumentira takole: »V Kafkovih zgodbah protagonisti ne rastejo in se ne razvijajo, ampak postajajo vedno manjši, vedno neznatnejši, šibkejši, vedno bolj neuspešni, tonejo vedno globlje.« Kafka je »umetnik pretiravanja in njegova umetnost pretiravanja [...] je navsezadnje umetnost pomanjševanja njegovih protagonistov. Pri tem prične s povečavo kontrastnih figur, ki v tekstu fungirajo kot antagonisti.« Avtor dodaja, da »je bilo razlikovanje med živaljo in človekom humanizmu skoraj najbolj sveta stvar. Spodkopavanje tega razlikovanja je spadalo v repertoar tistih tehnik šokiranja in provociranja, s katerimi se je modernistična estetika profilirala nasproti klasični estetiki. Spadalo pa je tudi med tehnike, ki jih je uporabljal Kafka za destrukcijo tradicionalnih podob junakov in pisateljev, s tem pa tudi za pomanjševanje samega sebe« (Anz, 2008, 139–154).

Tudi Marie Haller-Neermann in Dieter Rehwinkel Kafka umeščata med moderniste. Nato navajata argumente: »V svoji kritiki institucij prikazuje brezizhodnost in resignacijo, izročnost na milost in nemilost ter brezup posameznika. [...] Dekonstrukcija tradicionalnih podob junakov in umetnikov je v svoji modernosti in radikalnosti prignana tako daleč, da je nadaljnje reduciranje komaj še mogoče.« Njegovi junaki »so zaznamovani z ambivalenco in šibkostjo, z občutkom socialne manjvrednosti, socialnega neuspeha, z nesposobnostjo partnerske navezanosti, poroke in potrditve potomcev, z eksistencialnim strahom in brezizhodnostjo« (Haller-Neermann, 2008, 139–154).

Analiza Gerharda Riecka je koncipirana kot konfrontacija argumentov, ki naj bi Kafka opredelili kot modernista oziroma postmodernista. Avtor trdi, da je Kafka predstavnik moderne, svojo trditev pa utemeljuje takole: »To je sicer Kafkova notranja 'realnost fantazije' [...], vendar lepo demonstrira konstruktivni 'dekonstruktivizem'



moderne: Psihoanaliza mogoče dekonstruira 'realnost', vendar z namenom, da bi v drugem koraku pokazala novo, drugačno realnost, medtem ko destruktivni dekonstruktivizem postmoderne proces dekonstrukcije realnosti razume kot neskončen proces brez rekonstrukcije« (Rieck, 2002, 36–55).

Bernd Neumann pojasnjuje, da »je prav postmoderna uživala Kafka kot svojo najljubšo jed« in da so njeni predstavniki »Kafkove tekste razumeli kot skrajne eksperimente v pripovedništvu sploh. [...] Kafkovo pisanje so razglašali za 'ilegitimno in anarhistično igro poetičnega govora.« Postmoderniste je fascinirala nerazložljivost Kafkovih besedil, še posebno njegov *Pred zakonom*: »*Pred zakonom* tematizira nerazložljivost vseh tekstov: Stojimo pred njim in ne moremo noter. Svetilnikov ni več, ampak samo zaslepljujoč ognjemet postmoderne igrivosti: dobro za zabavo, vendar v vsakem primeru slabo za orientacijo« (Neumann, 2007, 59–78).

Iz navedenega lahko zaključimo, da v interpretacijah in besedilnih analizah prevladuje literarnozgodovinska opredelitev Kafke kot modernista, nekateri pa ga razglašajo celo za postmodernista. Naj poudarimo še, da se interpretacije in literarne analize Kafkovih tekstov samo izjemoma ukvarjajo s to problematiko, saj mi je v izbranem korpusu interpretacij uspelo najti samo štiri primere.

## Zaključek

Večina avtorjev v nemških literarnih zgodovinah in leksikonih avtorjev nemške književnosti je pri soočanju s problematiko literarnozgodovinskega umeščanja Franza Kafke dezorientirana, zato navajajo različne možne rešitve in več literarnozgodovinskih pojmov, ki naj bi označevali Kafkovo literarno ustvarjanje.

Zaradi zgoraj navedenih razlogov večina avtorjev nemških literarnih zgodovin upošteva historični kriterij in pisatelja umešča v ekspresionizem.

Situacija je drugačna pri analizah in interpretacijah Kafkovih besedil, ki se sicer samo izjemoma ukvarjajo s to problematiko, vendar je v njih literarnozgodovinska umestitev pisatelja podana z jasnimi, preglednimi in znanstveno utemeljenimi argumenti ter podprta z ustreznimi citati. V treh primerih od štirih analiziranih je Kafka uvrščen med moderniste, v enem pa ga avtor razglašajo celo za postmodernista.

Glede na sodobne razprave spada Kafka med moderniste, čeprav ta umestitev ne zajema bistva njegovega pisanja v celoti. Popolnoma ustrezno ga opredeljuje samo termin »kafkovski«, ki zajema vse značilnosti njegovega pisanja, hkrati pa označuje literarno realnost v Kafkovih delih, ki je unikatna in odraža zmožnost literature, da

lahko z izkoriščanjem kompleksnosti svojega lastnega jezika pokaže našo nekognitivno pozicijo nasproti nespoznavnemu.

## Viri in literatura

- Albrecht, G. in drugi, *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1972.
- Anz, T., Kafkas Helden der Moderne, v: *Franz Kafka – Visionär der Moderne* (ur. Haller-Neveermann, M. in drugi), Göttingen 2008, str. 139–154.
- Bark, J. in drugi, *Geschichte der deutschen Literatur. Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs*, Stuttgart 1984.
- Beutin, W. in drugi, *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar 2001.
- Bortenschlager, W., *Deutsche Literaturgeschichte. Vom ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart (Neuaufgabe der deutschen Literaturgeschichte von E. Brenner)*, Dunaj 1978.
- Brauneck, M., *Autorenlexikon Deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg 1984.
- Brenner, E., *Deutsche Literaturgeschichte*, Wunsiedel, Wels, Bad Reichenhall 1956.
- Brenner, P. J., *Neue deutsche Literaturgeschichte*, Tübingen 1996.
- Burdorf, D. in drugi, *Metzler Lexikon Literatur. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle*, Stuttgart, Weimar 2007.
- Culler, J., *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, New York 1986.
- Deleuze, G. in drugi, *Kafka für eine kleine Literatur*, Frankfurt na Majni 1976.
- Geerdts, H. J., *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*, Berlin 1967.
- Haller-Neveermann, M. in drugi, Franz Kafka – die Visionen des Prager Dichters heute, v: *Franz Kafka – Visionär der Moderne* (ur. Haller-Neveermann, M. in drugi), Göttingen 2008, str. 7–13.
- Hiebel, H. H., »Später!« – Poststrukturalistische Lektüre der »Legende« *Vor dem Gesetz*, v: Bogdal, K. M. (Hrsg.), *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas Vor dem Gesetz* (ur. Bogdal, K. M.), Opladen 1993, str. 18–42.
- Jahraus, O. in drugi, *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie: Zehn Modellanalysen*. Stuttgart 2010.
- Jeßing, B. in drugi, *Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar 2004.

- Leiß, I. in drugi, *Deutsche Literaturgeschichte. Wege in die Moderne. 1890–1918*, München 1997.
- Martini, F., *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1958.
- Meid, V., *Reclams Lexikon der deutschsprachigen Autoren*, Stuttgart 2001.
- Neumann, B., Die Postmoderne im Höhenrausch, oder: Derrida und Franz Kafkas *Vor dem Gesetz*, v: *Moderne, Postmoderne und was noch? Akten der Tagung in Oslo, 25.–26. 11. 2004* (ur. Sagmo, I. in drugi), Frankfurt na Majni 2007, str. 59–78.
- Pochlatko, H. in drugi, *Einführung in die Literatur des deutschen Sprachraums von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung des österreichischen Schrifttums. 3. Teil*, Dunaj 1984.
- Propst, K., *Geschichte der deutschen Literatur. 2. Band. Von 1848 bis zur Gegenwart*, Dunaj 1974.
- Rieck, G., Die Literaturwissenschaft als Schlossbürokratie, v: *Franz Kafka und die Literaturwissenschaft* (Rieck, G.), Würzburg 2002, str. 36–55.
- Rothmann, K., *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart 2001.
- Stephan, I., Literatur in der Weimarer Republik, v: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (ur. Beutin, W. in drugi), Stuttgart, Weimar 2001, str. 409.
- Virk, T., Nedostopnost absolutnega, v: *Proces* (Franz Kafka), Ljubljana 1998, str. 215–228.
- Walser, M., *Beschreibung einer Form: Versuch über Franz Kafka*, München 1963.
- Zima, P. V., *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen, Basel 1997.
- Žmegač, V., *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band II/2. 1848–1918*, Königstein 1985.
- Žmegač, V. in drugi, *Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Königstein 1984.

## Elektronski viri

[http://de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Kafka](http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka) [11. 2. 2010].

Mateja Clara Jelenčič

## **Problematika literarnozgodovinske umestitve Kafkovih besedil**

**Ključne besede:** Franz Kafka, literarnozgodovinska umestitev, ekspresionizem, moderna, postmoderna, interpretacije Kafkovih literarnih besedil

Poskusi dekodiranja Kafkovih tekstov literarne zgodovinarje večinoma pripeljejo do resignacije ali izgube literarnozgodovinske orientacije. Situacija je podobna pri literarnozgodovinskem umeščanju pisatelja: večpomenskost Kafkovih besedil literarnim zgodovinarjem povzroča številne težave, kot da se v množici slogovnih značilnosti ne bi mogli odločiti za prevladujočo.

Namen raziskave je pokazati, kako večpomenskost Kafkovih besedil vpliva na literarnozgodovinsko umeščanje pisatelja.

S problematiko literarnozgodovinske umestitve Kafkovih del se ukvarjajo le redki leksikoni nemških literarnih avtorjev in interpretacije ali analize njegovih besedil. V interpretacijah in besedilnih analizah prevladuje literarnozgodovinska opredelitev Kafke kot modernista, nekateri avtorji pa ga razglašajo celo za postmodernista.

Avtorji nemških literarnih zgodovin in leksikonov nemških literarnih avtorjev so pri soočanju s to tematiko večinoma dezorientirani, zato navajajo več literarnozgodovinskih pojmov. Poleg umestitve Kafke v ekspresionizem ga hkrati opredeljujejo tudi kot nadrealista, eksistencialista ali pripadnika magičnega realizma. Zaradi navedenih razlogov se večina avtorjev nemških literarnih zgodovin odloča za upoštevanje historičnega kriterija in pisatelja umešča v ekspresionizem.

Mateja Clara Jelenčič

## **The Problems of the Literary-historical Classification of Kafka's Texts**

**Keywords:** Expressionism, literary-historical classification, Modernism, Postmodernism, interpretations and literature analyses

Attempts at the literary classification of Kafka's texts often prove to be problematic. Most authors are at a loss, so they propose more than classification.

The problem of the literary classification of Kafka's texts is treated only in a few German literary encyclopedias and in interpretations and analyses of his texts.

In the interpretations and literary analyses Kafka is mostly classified as a Modernist, but some authors see him as a Postmodernist.

Most German literary historians and encyclopedia writers are caught in a dilemma about this subject and so propose more than one literary classification: Kafka is assigned to Expressionism and also proclaimed as a representative of the Existentialism, Surrealism or Magic realism. However most German literary historians often assign Kafka to the Expressionism on historical grounds.

Boštjan Marko Turk

**Le coeur imputrescible<sup>1</sup> ali poezija za konec časov**

**Ključne besede:** poezija, romantika, pesnik, trpljenje, absurd, smisel, poslednja sodba, *praesens continuum*

DOI: 10.4312/ars.9.2.158-171

*Neiztrohnjeno srce* (Prešeren 1965, 78), jedro Prešernove baladne zapuščine, vzbuja obširno pozornost od nastanka naprej. Prvi razlog zakaj, je že uvodni verz, to je »*Grob kopljejo, de zadnji mrlič bo vanj'ga djan*« (Prešeren 1965, 78). Pojasniti ga je poskušal Anton Slodnjak, to pa je žal tudi edini poskus. Vendar mu ni dorekel ne jedra ne vsebine, bodisi da sugestije ni razumel bodisi da se v tistem času o njej ni upal opredeljevati.<sup>2</sup> V opombah beremo »*da zadnji mrlič: truplo človeka, ki je zadnji v tistem kraju umrl*« (Slodnjak 1958, 189). A glosa je malo povedna. Kdo naj bi zadnji v tistem kraju umrl in kakšen naj bi bil smisel tega komentarja, tudi če bi bil resničen, je retorično vprašanje.<sup>3</sup> Le-to skriva resno kleč, ki preprečuje, da bi *monument* pesnitve zaživel v celoti. Ob celovito nerešeni težavi, kakršno dokazuje odsotnost njene obravnave v ustreznih panogah literarne vede, orientacijsko točko, kako je bil verz sploh razumljen, ponujajo prevodi v tuje jezike. Večina jih žal stopa v smeri Slodnjakovega komentarja. »*The still beating heart*« (Prešeren 1999, 155), kot je naslov angleške inačice, ima inačico: »*A grave is being spaded for one who has just died*« (155). Če *present perfect continuous* ustrezno odrazi časovno sfero, v kateri se dejanje odvija, namreč aktualizacijski sedanjik, pa drugi del zloženega stavka sledi splošni logiki. Enako je z Jesenik-Alynovim prevodom v francoščino, ki je vsebinsko

- 
- 1 Tako je besedilo prevedel Marc Alyn (Prešeren 1999, 153). Francoski naslov smo izbrali, ker se prav prek ustreznosti ali neustreznosti prevodov razodeva dramatična zgodba pesnitve, kot je razvidno iz nadaljevanja.
  - 2 S tem mislimo na cenzuro, ki v vse pore družbe prežemajočem socializmu petdesetih let ni mogla biti naklonjena protokrščanski eksegezi Prešernove poezije, še toliko manj, ker jo je vsakodnevno angažirala za ekstenzivne politične potrebe. Objava komentarja nadalje sovпада z letom 1959. Tedaj se je moral Anton Slodnjak posloviti od Univerze v Ljubljani (Pibernik 2007). Sicer je o Neiztrohnjenem srcu Slodnjak pisal tudi v *Študijah in esejih* (Slodnjak 1966).
  - 3 Tekstna kritika nanj ne more odgovoriti, ker konkretnega odgovora ni. To je spodbuda pričujočemu razmišljanju. Možna je tudi alternativna interpretacija: da gre preprosto za konkretnega mrtveca, ki ga je treba po protokolu umakniti s površja Zemlje. Prvi verz bi bil torej banalen: bil bi nadalje v nasprotju s slovesnostjo trenutka, ki jo uvaja posebna časovna paradigma gnomičnega sedanjika oz. »*praesens continuum*«. Nadalje bi bil v nasprotju z analizo, ki sledi iz zapisanega: pesem bi tako ostala brez sporočilne krone, za katero smo prepričani, da jo je Prešeren umetelno izdelal in kot tako vložil v *Neiztrohnjeno srce*. Slednje bi in *ultima analysi* ne bilo to, kar poskuša – od prve objave v *Poezijah* – biti.



še siromašnejši: »*On ouvre la tombe pour mettre un nouveau corps*« (153). Ta stavek ne pove nič bistvenega. »*Das unverwusste Herz*«, nemški prevod v isti izdaji pravi: »*Man gräbt ein Grab für jemand, der jüngst dem Tod erlag*« (149). Tu je moteča izstopajoča tautologija »*graben – der Grab*«. Vse skupaj preperečuje, da bi pesem zaživela v izvorni obliki. Temu smo priča le v izdaji, ki si v uvodni predstavitvi izbere geslo: »*Spiritus ubi vult, spirat*«, tudi v prevodih in njihovih teorijah, kajti »*Cuore incorrotto*« prinaša: »*Scavando stan la fossa per l'ultimo spirato*« (Prešeren 1976, 65),<sup>4</sup> ki je neposreden povzetek preprostosti arhaične forme izvirnika. Ob tem je treba poudariti, da si pričujoči razbor prevodov ne prizadeva ocenjevati splošne tehtnosti »prestavkov« v primerjavi z izvirnim besedilom. Izpostavlja le klicaje glede njihove površnosti: a ta je v največji meri posledica pomanjkljive čuječnosti literarne zgodovine. Ta omogoča, da žarni drobec hodi mimo nje.

Razlog je, da pesem že uvodoma razodeva ambicijo, ki je eshatološke narave: razmišljati o usodi posameznika v luči poslednjih reči, to je konca časov. Razmišljati na osnovi starodavnega aparata o pojmih, v katerih se izraža bit ustvarjanja vezane besede, in tej določiti najvišje mesto med vsemi človeškimi dejavnostmi, na ta način pa – ob priložnosti vesoljne sodbe nad človekom in njegovo pojavo v svetu – enkratno povečati pesniški poklic, postaviti ga pred vse druge in osebo pesnika – tudi konkretnega tvorca poeme – umestiti gornji logiki primerno.

»Zadnji mrlič« pa grob, v katerega bo »djan«, ne more biti nekaj ali nekdo, ki bi v tistem kraju pač zadnji preminil. Tudi to ne more biti »dodaten mrtvec«, brez identitete in kakršnekoli razpoznavnosti, o čemer priča npr. francoski prevod. Torej gre za nekaj bolj usodnega. Odgovor bo takšenle: to je namreč zadnji človek, ki je bil na tem svetu še pokopan. Za to govori kritična logika besedila. »*Da zadnji mrlič bo vanjga djan*« pomeni namreč dvoje: konec smrti, ki nastopa z dejstvom zadnje osebe, ki še premine.<sup>5</sup> Konec časov predpostavlja tudi konec smrti: te ni več oz. je premagana v vstajenju,<sup>6</sup> v krščanski veri, v neposrednem, to je teles in njihove substance – duše,<sup>7</sup> v Prešernovi transsubstancijalizaciji<sup>8</sup> pa v zadnji presoji o tem, kaj je človeku na planetu bila največjega zaupanja – s strani smisla njegovega prebivanja na njem – vredna naloga oz. življenjsko opravilo. In še: če upoštevamo logiko naslednjega verza, vidimo, da je Prešeren uvodno kitico oblikoval tako, da je zaprl možnost kakršnekoli

4 Prevod je delo Francesca Husuja.

5 Konkretno – nikogar več ne bo, ki bi umrl, zato tudi obred pokopa ne bo mogoč.

6 Točnejši izraz bi bil »je suspendirana«.

7 Teologija se o tem vzporedno izraža z besedami: »*Sklepni kamen celotne zgradbe teološkega nauka je eshatologija, nauk o poslednjih rečeh, bolje: nauk o poslednjem človekovem cilju ali o zadnjem smislu človeškega življenja*« (Strle 1977, 453).

8 Izraz uporabljamo analogično, z dolžnim spoštovanjem do prvotne matrike. V svoji semantiki pa je daleč najbolj uporabna beseda, ki lahko tu priskoči na pomoč.

drugačne interpretacije. Namreč: »*Obraz bled'ga mladenča prikaže se na dan*« pomeni, da dramatski razpon pesmi intencionalno ne ponuja prostora za nič drugega kot za smiselni sled dogodkov, ki se bo odvil znotraj okvira uvodnih dveh vrstic. Tu je analogija s krščanskim sodnim dnevom naravnost očitna: vstali bomo namreč v poveličanih telesih. »Bledi mladenič« se v nadaljevanju poistoveti tako s poezijo kot s konkretno življenjsko izkušnjo Franceta Prešerna:<sup>9</sup> njegova usodna zgodba se naposled potrdi v najvišjem kozmičnem okviru, kjer pride do identifikacije duha vesoljnega smisla (pesništva) z duhom vesoljne vserezsežnosti (naravo v najbolj markantnih znamenjih neba, Luni, zvezdah in Soncu).<sup>10</sup> Pomen vesolja – in človekove stvaritve v njem – postane identičen smislu vezane besede in moči, ki jo je vzpostavila. Da je umetnik to sporočil, je potreboval krščanski aparat, ki pa ga je uporabil kot zunanjo formulo: njé vsebino je pustil nedotaknjeno. Ne gre za svetnika, kot bi pričakovali ob takšni ekspoziciji,<sup>11</sup> temveč presenetljivo za godca, igrca, ki je v svoji naravni frivolnosti najprej zanikanje utelésenca transcendentne popolnosti, kot se je oblikoval v dejavni zgodovini krščanstva. Na to pesem izrecno opômní.<sup>12</sup> Prav ta paradoks je eden njenih najmočnejših elementov.

Njegova narava še bolj izstopi ob komplementarni komponenti iste ravnovesne lege, kot jo izraža anticipirana *quaestio rhetorica*, »*Vsi prašajo, kdo zadnji v to jamo djan je bil*« (78). Ta naznanja izmikajočo se večsmiselnost: odgovor je namreč vsebovan v vprašanju samem: tri kritične entitete se tu prekrijejo v neposredni intenci. Ker je brezčasna formulacija »groba, ki se koplje«, uvodni okvir in predstavlja adverbialna referenčnost »Sonca, zvezd in Lune« skrajno območje, po katerem se je še gibala spoznavna domišljija ljudi tistega časa, je sporočilno jedro balade mogoče izraziti v tekle formuli: sinhroni trenutek polaganja v grob,<sup>13</sup> hkrati pa vprašanje po meji

9 Tu je najbolj pomenljiva enota sklop verzov: »De Dobroslav je pevec bil tjakaj pokopan, ki pel je v tak milih glasih od ljubezni ran, pel v tak slovečih pesmah čast lepe deklice« – kar je spet parafraza položajev Prešernove poezije.

10 V katere koncu se razodeva osmišljujoči duh – paradoksalni Bog, sicer domač najvišjim legam Prešernove poezije.

11 »*Ak bila bi svetnika, bi mir mu dala kri. / Svetost ne, pesmi večne mu branijo trohnet, ki jih zaprte v prsijeh je nosil vrsto let*« (Prešeren 1965, 78).

12 »*Vnemar naprej živel je, manj svet ko razujzdan, / umrl je nespovedan in ne v svet olje djan*« (78).

13 Ob tem je treba upoštevati, da gre podoba razumeti integralno in v sinhronem smislu. Vse je namreč prisposoda sodnega dne, nebo, zvezde, grobar, stavec in opazujoči. Ti tvorijo nedeljivo ravnino s celotnim obredom. Tako kot so angeli ali Kristus sodnik na podobah sodnega dne eno z dogajanjem: niso prišli »potem«, ko se je dogodek zgodil, ali bili navzoči »pred njim«, temveč so v podobi konca sveta istočasni s koncem samim. Ob koncu časov tudi časa ne more biti, zato od tod naprej ni ničesar (več). Vse lahko opremo tudi na bolj logično izpeljavo. Vnovič: če je bil zadnji mrlič že djan v grob, kako bo djan »še en«? Navajamo tudi del iz ocene Marka Marinčiča, ki jo je ljubeznivo posredoval avtorju: »*Mogoče bi bilo smiselno jasneje opozoriti na povezavo med tema verzoma – tipično prešernovska (rahlo infantilna) logična igra z dobesednim pomenom besede zadnji: če je bil zadnji že djan, kako bo djan še en? Kakšen grob pa to sploh je, skupinski ali kaj? »Zadnji« v prvem verzu je namerno podtaknjena dekonstruktivna nelogičnost, pojasnilo dobi v nadaljevanju (»kdo zadnji«),*



območja, katerega topologijo predstavljajo »*Sonce, Luna, zvezde*«, ostrí povedke pesmi v naznanjujoče sporočilo:<sup>14</sup> ob sodnem dnevu si skupina idealiziranih posameznikov, sicer posvečenih v temeljno skrivnost, prizadeva obeležiti pokop mrliča, zadnjega v vrsti *mislečega človeka*. Pri tem jih vodi načelo, da naj se ta poslednji, k večnemu počitku položeni posameznik pomiri s kozmično celoto, tako da ji prepusti nedoumljivo skrivnost stvarstva: »*pesmi večne*« (79).<sup>15</sup> S tem je krog sklenjen in opravilo človeka na Zemlji – ob zadnji sodbi – povečano prav v tistem, kar si je za življenjski poklic izbral avtor elegične pesnitve.

Zgolj na ta način lahko razumemo tudi navidezni nesmisel, ki sledi iz razmerja med naslovom in koncem pesmi. Naslov v ospredje postavlja »neiztrohnjeno srce«, ki pa na koncu – »strohni«. Zunaj duševno-družbenih določilnic, ki jih teza o telesni integriteti svetega človeka (ali njegove najpomembnejše insignije – relikvije) pomeni za krščanstvo, je tudi razumevanje linearne povezave med prvo in zadnjo enoto besedila pač knjiga s sedmimi pečati. Zaprta in nerazumljiva. Zgolj v prenosu ontološko-sakralne kvalitete v območje poezije besedilo ohranja svojo neposrednost in udarnost. Ob branju ga razvezujemo kot šifro: rečemo: ob poslednji sodbi resda ugasne tudi organ (telo), ki je bilo motor najpomembnejšega dogajanja v zgodovini *mislečega človeka*; presnovljeno je, kot so presnovljeni snovni elementi človeškega bitja na Zemlji; kot taki sicer izginejo, a v »novem stvarstvu« naprej ohranjajo istovetnost svetosti, še posebej tista (tisto), ki si to najbolj zasluži, pesnikovo srce kot središče čustvovanja, zavesti in ustvarjanja. Zaradi »končne usode reči« je »neiztrohnjeno«. <sup>16</sup>

Da bi celoto do sem navedenega sprejeli, moramo pogledati, kako se je France Prešeren o enaki topiki izražal drugje. Primerjava bo potrdila veljavo *Neiztrohnjenega srca*. Tako ugotovimo sledeče: o poslednjem pripetljaju sleherne stvari najdemo v Prešernovi poeziji štiri neposredne reminiscence. Spričo določnejšega pogleda v njihovo sporočilnost postane vsakršna superiornost prvega verza izrazito očitna. To se zgodi glede na dejstvo, da je pesnik o sodnem dnevu in sodbi spregovoril na različne

---

*vendar je rezultat tega pojasnila kronološki paradoks, ki prihodnost in preteklost sprevrne v eno samo sedanjost.*«

14 Izraz »sporočilo« sam, brez epitetoneze, bi bil tu manj ustrezen.

15 Celota: »*To pevčovo srce je, star mož tam govori, / ak bi bilo svetnika, bi mir mu dala kri; / svetost ne, pesmi večne mu branijo trohnet, / ki jih zaprte v prsih je nosil dokaj let*« (79).

16 Primerjaj tudi misel Borisa Merharja, ki se ne more pomiriti z nepojasnjeno »dialektiko« mrtvo-živega srca kot osmišljevalca te prepomembne pesnitve. Pričujoči navedek *eo ipso* potrjuje tudi smisel naših prizadevanj v tem zapisu: »*Vendar pa smisel te razlage oz. dogodka samega ni tako enoumen, kakor se večkrat misli in na kakršni osnovi je naslov te pesmi postal že nekakšen ustaljen simbol, ali konkretnije. Čudež preživelega pesnikovega srca po eni strani res pomeni – in to meri že na pravi čudež – povečanje pesnika in poezije (»svetost ne, pesmi večne mu branijo trohnet«) pred konservativno, amuzično družčino, toda po drugi strani je to mrtvo-živo srce hkrati grotesken, protinaraven absurd (mrtvo v funkciji živega: brez zveze s pripadajočim organizmom delujoči organ) in kričeča negacija pesnikovega posmrtnega »miru.«* (Merhar 1962–1963, 111).

načine, ki se razlikujejo med seboj, so pa – *mutatis mutandis* – skupaj tudi bistveno drugačni od uvodnega verza. Prvi izhaja iz *Krsta pri Savici* (189): predstavlja nevtralen vložek v katehetskimi zgodbi.<sup>17</sup> Tako: »popiše nama strah sodnega dneva« (189). Nadalje je v *Novi Pisariji* (99) mesto, ki ima enak referenčni kontekst,<sup>18</sup> vendar je njegov namen epizoden: »na delapust do sodnega jaz dneva« (104). Naslednji odsek je podoba, v kateri prihaja do izraza Prešernov visokoumni obup: »Odprlo bo nebo po sodnem dnevi / se zvoljenim« (161). To je mesto, ki je bliže navdihu *Neiztrohnjenega srca*, še posebej ker zaključuje cikel desetih povenčnih sonetov, kar mu – kot prvemu – daje organizatoričen pomen. Tu je najprej verzni preskok, ki ni povezalne, konjunkcijske, temveč razločevalne, antitetične narave. On, ki je tlačnil ljubezni, se ob koncu časov znajde uklet v zlo, za katero ni povsem jasno, ali zadeva njegovo človeško usodo tukaj ali po sodbi. Četrty primer je že naslovna pesem in njen uvodni verz. To je tudi dejanska izkušnja eshatološke teže, ki jo najdemo pri pesniku. V smislu časovnih glagolskih predikacij ostaja najbolj konkurenčen sonet »Odprlo bo nebo po sodnem dnevi« dvoumen: ni namreč docela jasno, ali gre za prigodo iz pesmi, ki izvoljene posvečuje v večno bivanje, ali nasprotno. V verzu »Grob kopljejo, da zadnji mrlič bo vanjga djan«, pa je morfosintaktičnost celoviteje izdelana. Vzporedno s tem se spremenita tudi besedišče in dogajalni prostor. »Grob kopljejo, da zadnji mrlič bo vanjga djan«, postavlja po zgradbeni stavi povedka dejanje v trajni sedanjik, kakršnega poznamo pri kantorjih ontoeksistencialnega navdiha in njihovih teoretikih. *Praesens continuum* pomeni namreč vez med pesnikom, ustvarjajočim Stvariteljem in nastajajočim svetom. V tej legi deluje kot nadgradnja gnomičnega sedanjika, kot postavitev formatornega akta v izhodišče. Le-to je začetek ali konec časa, odvisno od tega, s katere strani tako urezane daljice jemljemo zorni kot. *Praesens continuum* je hkrati izrazilo ontološko-kritične nadrednosti: najmanjši časovni reženj absorbira največjo količino časa.

Prešeren ga ni uporabil prvič. V *Krstu pri Savici* je vanj ujel enega najbolj zagonetnih, a hkrati povednih mest: »Tam v časih Črtomira na otoki / podoba boginje je stala Žive, / ki so zročeni ji mladenčov stoki; ki so ji, vé dekleta ljubeznive! / zročeni vaši smehi, vaši joki, / orožja, ki so nam nepremagljive« (180). S stališča časovne vzročnosti je *Krst* sam izrazito uokvirjena pripoved, na ta način pa sklenjena v neoporečni *nexus causalis*. V tretjem verzu navedka bi namreč moral stati preteklik, če bi pesnik hotel ohraniti tisto sporočilnost, ki jo je ves čas razvijal, na koncu pesnitve pa eksplicitno potrdil.<sup>19</sup> A gre za presenetljiv upogib v sedanjost: ta ne more biti dejanska, lahko je le hipotetična oz. relativna. Zato študija ugotavlja: »Tudi sama Bogomila svoj prestop v krščanstvo vsaj post eventum prikazuje kot naravno in racionalno utemeljeno

17 Primere navajamo po Scherberjevem slovarju (1977, 244), in to v redosledu, ki je tam upoštevan.

18 Konkretno gre za kritiko Jerneja Kopitarja.

19 Opustitev poganstva in posledična odločitev za radikalno prakso meništv, njega in nje.

*preobrazbo: vsebina kulta se je spremenila, svečenica ostaja. Morda ostaja celo kult?»* (Marinčič 2011, 170). Avtorjevo trditev lahko še izostrimo: Prešeren je namreč mesto opremil s prav takšnim sestavom izraznosti, ki bralca neposredno nagovarja, naj razume, da je kult še vedno tukaj, s tem pa tudi misel, ki je bila ves čas življenja pesniku najgloblje. Da se tak prijem imenuje »historični sedanjik« (v mreži sinonimnih variant), izrecno poudarja tudi Marinčič, ko v zvezi s podobnim primerom pet kitic naprej<sup>20</sup> navaja: »Apostrofa in historični sedanjik kažeta, da je z 'zdaj' mišljen čas srečan na otoku. Vendar je teoretično mogoče tudi branje, po katerem 'čista ljubezen' sega v čas po Bogomilini spreobrnitvi in zaobljubi« (169). Da je s tem mišljen gnomični ali »večni« sedanjik, avtor pove dva stavka naprej, ko dogajanje zaobjame večnost samo, neponehni izvir tovrstne glagolske paradigmatike: »Po logiki apostrofe, ki ruši časovno bariero med pripovedovalcem in literarnimi osebami, lahko 'zdaj' označuje celo čas po onostranski združitvi« (169). Marinčičeva študija izrecno govori o morfosintaktičnih učinkih takšne glagolske stave. Mogoče je reči: *praesens continuum* je v adstratnem odnosu z najboljšimi območji ustvarjanja: označuje presežne lege<sup>21</sup> Prešernove lirike.

A ustvarjajoči sedanjik, kot bi ga poimenoval Paul Claudel (Claudel 1907, 92), je *nomen commune* tenkočutne izkušnje: ne le da je bil svet enkrat ustvarjen, temveč se iz trenutka v trenutek poustvarja: je v razmerju istočasa s stvariteljsko voljo, ki je poravnana v liniji submaterialne vzročnosti s stvarmi samimi.<sup>22</sup>

Stvari, povezane v takšno mrežo, pridobijo. Bitnost, ki je prežarčena z dejem *nexus causalis*, je živa in sveta, v posrednih in neposrednih pomenih besede. Svet se (o)bogati v prvem in zadnjem od svojih segmentov, *res extensis* vstopa v novost ustvarjanja kot prvo, kot sočasno, kot deviško: človek in svet sta še vedno eno. »Človek je še vedno čisto gol, razdrapana oblachila odkrivajo izvorno čistost njega, ki je bel kot kamen. Jupiter naprej vstopa v kovačnico strel. Odprite oči: svet je nedotaknjen. Deviški je, kot v prvem dnevu, svež je kot mleko« (Claudel 1907, 92). Claudel še pravi: »Najprej povem, da ni drugega vzroka, kot je tisti, ki je celostne narave. Vsak učinek je namreč povezan z različnim ovrednotenjem vsakega od trenutkov, s tega stališča pa vsak posamičen vzrok ni drugega kot utvara, lajšajoča našo lenobnost. Spričo nje zmoremo osamiti, potem ko smo jih docela abstrahirali v celostnost, takšne in drugačne postavke v logičnem sklepanju, da bi iz njih naposled dokazali katero od izhodiščnih predpostavk kot poljubno. In drugič, iz tega sledi, da vzrok ni nikdar isti, temveč je kot seštevček, ki gre svojo pot, rastoč« (147). Moč logičnega sklepanja, temelječa na spoznanju o vsakokratni novosti zadnje stvari v

20 Gre za skupino, ki jo začenja verz: »Že, Črtomir! se treba je ločiti« (Prešeren 1965, 182).

21 V smislu latinske besede, kot jo izraža pojem »*superlativus*«.

22 Obširno analizo – skupaj z definicijami in rabo – tako koncipiranega časa je mogoče najti v monografiji *Paul Claudel et l'actualité de l'être* (Turk, 2011). Čeprav se ukvarja z drugimi (neslovenskimi) avtorji, so tamkajšnje analize uporabne tudi tu.

žarišču ustvarjalnega dejanja njega samega in nje same, posledično pa o spoznanju tiste poetološke optike, v kateri se pesniško ustvarjanje v ontologičnem vidiku izostri do skrajnosti, ni Claudelova izvorna iznajdba. Tudi Prešernova ne. Pesniške umetnine so o tem govorile pred njima. Sleherna stvar je deležna neposredne bivanjske kvalitete tako po sinhronem žaru, ki jo vzdržuje v bivanju, kot po skupnosti, celotnosti vzročne mreže, vsega, kar je, kar je *rastoče*. Takšna poetična izkušnja je deistična, je pa tudi romantična. Narava je podložena s »celostnim vzrokom«, je bela, deviška in nova, iz hipa v hip, hkrati pa zagrnjena v skrivnosti sedanjosti, bivajočega v vsem. »*Grob kopljejo*« pozna namreč nujno korelacijo, ki jo posredujejo vrstice: »*Hladijo naj ga sap'ce, naj rosa pade nanj, naj Sonce, Luna, zvezde, kar so mu pevskih sanj pred vdihnile v življenji, prejmejo spet z njega, ak bo ta čas splahnelo, spet zagrebimo ga*« (Prešeren 1965, 79).

Gnomični sedanjik uvajalne vrstice in izhodiščna poetična nadrednost uvodnih formulacij sta namreč zgolj uvertura v stopnjevan dramaturški koncept poeme, ki se zbira v jedrno besedilo končnih stvari na Planetu. Ustvarjajoči *praesens* sleherne stvari je paraboličen indic, ki vodi do človeka, kakršen je sam na sebi. In dalje: »*Sonce, Luna, zvezde*« (79) predstavljajo vzročne enote široko razprte mreže sovisnih stvari v ustvarjenem svetu, hkrati pa so skrivnostni rob horizonta, po katerem se je še lahko ogledovala pesnikova zavest in zavest njegovih sodobnikov.

A zvezde, ki sijejo *Neiztrohnjenemu srcu*, niso usodnostnega ali negativno-retrogradnega značaja, temveč obsevajo prostor prihodnjega spoznanja s svetlobo, ki je pri Prešernu enkratna. To je še toliko bolj presenetljivo, kajti pesnitev poustvari skoraj celoten profil tistega, kar imenujemo romantično občutje sveta. A slednje najbolj izstopa v onih legah, ki so ključne za razumevanje ekskluzivne tehtnosti poeme na način, kot ga želimo prikazati v pričujočem zapisu. S tem sovpada sporočilo, ki ga *ta ipso facto* prinaša v celoto.

Najprej je tu jedro romantičnega mita: pesniški subjekt, ki je projekcija avtorjeve življenjske zgodbe, najmočnejše ponderirane prav v *Neiztrohnjenem srcu*. Zato ga tudi obvladuje monumentalni individualizem:<sup>23</sup> vesoljstvo (naj) se ob koncu časov prikloni prav tistemu poklicu, ki ga tukaj in konkretno izvaja<sup>24</sup> Ribičev France iz Vrbe. Njegov jaz bi bil tako povzdignjen v najvišjo entiteto stvarstva. To bi se zgodilo po temeljnem prevodniku romantičnega razmerja do sveta, po strasti, če jo prvenstveno razumemo kot vse bitje pretresujoče (pan)erotično doživetje. Najmočnejša elementa romantike namreč redkokje tako intenzivno sovpadeta kot prav v verzih: »*De Dobroslav je pevec bil tjekej pokopan, / ki pel v tak milih glasih je od ljubezni ran, / pel v tak slovečih pesmah čast lepe deklice, / prevzetne gospodične, nemile ljubice*« (Prešeren 1965, 78).

23 »Romantika je zasnovana na poudarjeni individualnosti, ki izziva tradicijo in svet sam« (Abry 1942, 481).

24 Morda ustrežnejši izraz bi bil »zastopati, zastopa«.

A nabor elementov, ki pričajo za posebno<sup>25</sup> interpretacijo *Neiztrohnjenega srca*, hkrati pa na isti način odražajo srž najsplošnejših lastnosti romantike, s tem še ni izčrpan. Tako: »*Romantika pomeni vzpostavitev prednostnih literarnih tem: Boga, jaza in narave. Bog je podoba blagohotnosti, blagosrčnosti ter naklonjenosti, ki se imenuje milost. Jaz je bitje globlje vznemirjenosti; odlikuje ga zgovornost: rad razkazuje čustva, a tudi lastne hibe. Narava je element slikovitosti: je premišljena in kot ustvarjena za pogovor s človekom. Romantika nadalje vzpostavlja primat dekorativnih prvin, ki so bile poprej potisnjene na obrobje: povsod pričujoče Lune npr.*« (Calvet 1923, 598). O »večnem potniku«, ki kroži okrog Zemlje, in njegovem mestu v pesmi ni treba razpravljati. Primerjava je na dlani. Prav »tam« je tudi naslednja, večje teže: iz logike našega zapisa do sem sledi, da gre za počastitev pevskega poklica na najvišji ravni, ob koncu časov. Za tovrstno transsubstancionalizacijo mora predmet vsekakor imeti pozornost najvišjega bitja, ki kot tako sakralizacijo vezane besede zagotavlja, Boga. Gre za docela individualno kretnjo, bolje, iznajdbo, s katero se v usodni (pan)erotični strasti, ki je poslednje obeležje razkazujočega se čustva (hibe), pesnik odloči za obrat k nadnaravnemu bitju vseh bitij in ga vzame za poroštvo svojega »poklica«, tu in ob sodbi večnosti. To nima nič s cerkveno prakso, kot smo opozorili, ima pa z nesmrtnostjo (pesniške) duše, ki je njegov najgloblji jaz (tako kot *nunc pro tunc* celotnega človeštva): »*Romantika je proticerkvena: kajti religije izkazujejo željo po obvladovanju. A visoko ceni in izpostavlja vero samo, to je zvezo z Bogom, ki jamči obstoj duše in nesmrtnosti*« (Spiequel 1999, 30). Vse te lastnosti tu najdemo zastopane v prednostni meri. Če je kje Prešeren polni romantik, je to prav v pričujoči pesnitvi.

A zdi se, da je slednja tolikanj umetelno napravljena, da njene vsebine še nismo v celoti opredelili. Morfologija snovi namreč kaže, da je avtor tukaj romantične prijeme v dobrih dveh tretjinah uporabljal integralno: to pomeni, da je subjektivnost kot taka, utemeljena na čustvu in njegovi razbolelosti, sama sebi namembna toliko, kolikor govori o pesniškem subjektu in njegovi človeški drami. »Zvezde«, predvsem pa vsebina teoretičnih analiz, kot smo jih predstavili, pa prek najvišjega bitja, ki odloča o meritornosti prav pesniškega poklica in avtorju pesnitve, izrazito priznava – četudi po logiki naknadne, mestoma zapletene analize – primarni položaj v stvarstvu *post quam*. A končna vsebina *Neiztrohnjenega srca* se razodene šele po sopostavitvi ob pesem, ki z njo – ne kronološko ne vsebinsko, razen popolnega nasprotja – nima skupnega ničesar, to je s *Prekopom*. Edino, kar ju dejansko povezuje, je Prešernova volja, da si v *Poezijah* delita skupno mesto. V sintezi presoje B. Paternuja o slednjem lahko že preberemo: »*Na podlagi navedenih opažanj lahko balado Prekop uvrstimo v prehodno območje njegovega premika od klasičnega k folklornemu romantizmu*« (Paternu 1977,

---

25 To bi pomenilo za pričujočo interpretacijo.

52). To pomeni, da se pesem odreka visokim vsebinam tistega sloga,<sup>26</sup> ki so Prešernu v predhodno navedeni enoti omogočile artikulacijo poetične misli na najvišji ravni, kot poskuša prikazati naš zapis – to je romantike. Gre za prvi paradoks. A ta je zgolj uvodne, epizodne narave. Sopostavitev dveh tolikanj različnih bitnosti ustvarjajočega duha je namreč sovsebnost obeležena ne samo v njiju samih, temveč predvsem v logiki zbirke: »*Iz te misli je vodila pot k Prešernovi najgloblji, a najbrž tudi zadnji veliki pesnitvi, k simbolni romanci Neiztrohnjeno srce. V Poezijah jo je uvrstil pesnik neposredno za romanco Prekop, kar se zdi pomembno za umevanje njene bogate in izvirne vsebine*« (Slodnjak 1964, 279).

»Primerjava« med eno in drugo, bolje, logika njunega mesta v končnem literarnem dejanju pesnika, se razodene z nadaljnjo mislijo: »*Da veže Neiztrohnjeno srce s Prekopom nekaj več kakor mehanično zaporedje v knjigi istega avtorja, priča podobnost »epske situacije« v obeh pesnitvah. Niti v prvi niti v drugi ni podlaga pripovedi folklorni, zgodovinski ali realni življenjski motiv, temveč v obeh je dogajanje plod čiste umetniške domišljije. [...] V drugi baladi je pesnik do kraja izvedel v Prekopu nakazani prenos motiva iz območja življenjske stvarnosti ali možnosti v sfero umetniške resničnosti in osebne ter splošne veljavnosti*« (279).

Zadnji stavek v navedku s silo udarja ob naslednjega, ki ga tukaj izpostavljamo v zvezi z vprašanjem, kaj sploh je *Prekop*: »*To je iz neznosne bolečine zrasla ogorčenost, ki sama izloči iz življenja in ki iz protesta zoper svet, zoper ljudi, zoper usodo zahteva zase vesoljno izobčenost na tem in na onem svetu*« (Vidmar 1954, 31). To pa omogoča naslednje spoznanje. *Prekop* je sopostavljen ali postavljen v hierarhičen odnos nižjeredne predhodnosti z *Neiztrohnjenim srcem*, ker v risu sestavin, ki smo jih predstavljali, obstaja (zgolj kot) spodrseljaj zoper »*splošno veljavnost*« (Slodnjak, 1964, 279) poezije v najbolj kritičnem trenutku, to je tedaj, ko bi njeni bralci utegnili razumeti, da naj bi šlo avtorju za »*vesoljno izobčenost na tem in na onem svetu*« (Vidmar 1954, 31), v trenutku, ko se je njegovo življenje bližalo koncu.

Kaj to je? *Prekop* je mračna zev Prešernove poezije. Toliko je temna, da njena usodnost avtorju izrecno narekuje – četudi gre za pomladno nebo, polno optimizma – odsotnost kakršnekoli astralne insignije: »*Zvečer jo je poročil, do polnoči svatval; / o polnoči vesel je 'z vesele družbe vstal*« (Prešeren 1965, 77). Nebo je mrtvo. Najdemo pa tudi docela podobno intonacijo, kot jo sicer pozna *Neiztrohnjeno srce*. Vrhovni sodnik je najvišja stvariteljska moč, ki ji je edini razodet pevčev konec: »*Nobeden ni bil zraven, sam Bog nebeški ve*« (76). Ta stopa v opozicijo z duhovščino (enim duhovnikom), ki pa je nekoliko manj intenzivno izvedena, kot jo je videla povojna literarna veda. Izražena je *post eventum* predvsem v kontrastivni stavi tretje osebe

26 V splošnem bi presojo B. Paternuja lahko povzeli v spoznanje *gradatio in maius*, ki jo je s strani ustvarjajočih energij avtorja deležen *Prekop*.

množine z ednino iste glagolske paradigmatske. In sicer: »K pogrebu vkup derejo ljudje z vseh strani«, *versus*: »Kaj mašnik z mizereram, kaj danes z libero, / in drugo pri pokopu hiti molitvijo? / Poroka nanj'ga čaka, zato tako hiti« (76). To razumemo tako: eden (v imenu ene same – Sevêre) proti množici (»derêjo z vseh strani«): *alias*: pevec je po krivici zapostavljen od duhovščine,<sup>27</sup> z vso konotativnostjo, ki jo to predstavlja za bralca.

V tem momentu sta pesmi (pesnitvi) že toliko povezani, da lahko oblikujemo naslednjo podobnost, ki pa je temeljna razlika. Bog – Prešeren ga v obeh primerih izrecno imenuje tako, mi rečemo najvišja stvariteljska volja – v enem primeru resda odloči zoper posmrtno usodo pesnika pevca (»Zakaj v prst posvečeno ste me zagrebli vi« (77)). Pri tem ravnati drugače ne more, kajti pesnik pevec se je sam izločil iz občestva živečih in ustvarjajočih, kot govori navedek J. Vidmarja.<sup>28</sup> Pevec je v *Prekopu* pogubljen in odstranjen iz družbe na najbolj radikalen način: »Pokopat k tolovajem biričem ga dade« (77). Logično je mogoče zaključiti, da je zadnja vsebina pesmi krik takšnega obupa, da se mora soočiti s samouničenjem – to pa je tudi in predvsem z uničenjem podstati umetniške besede, njenega ustvarjalca. Sledita nič in vesoljno negiben molk. Paralelo takšnega izteka v ontološki absurd npr. celovito predstavi delo *Apsurd i harmonija* (Martinović 1973).

A v *Neiztrohnjenem srcu* je pesnik zveličan, pač tako da je postavljen v sam vrh ustvarjenega, če razumemo poezijo v smislu demiurgičnega akta lepote, kot navedeno. Protistavnost z izobčenostjo iz zadnjega citata bi ne mogla bolj biti v oči. Zgolj ta tudi omogoča razumeti neposredno jasno pesnikovo sporočilo ob »njegovem koncu časa«. *Neiztrohnjeno srce* je zadnja reafirmacija velikega mita, ki je Franceta Prešerna določil v temelju. Izraža ga naslednji verz Sonetnega venca: »De bi nebesa milost nam skazale! / Otajat' Krajna našega sinove, njih in Slovencev vseh okrog rodove, z domačimi pesmami Orfeja poslale«. <sup>29</sup>

Če prvi enajsterec razumemo *ad litteram*, vidimo v goreči želji slutnjo potrditve: nebesa so skazale milost! Zanikanje *Prekopa* ob intenzivni sopostavitvi *Neiztrohnjeno srce* povezuje z nukleusom ontološke identitete Franceta Prešerna kot človeka, narodnega genija in ustvarjalca nepresežne poezije. To je še toliko lažje razumeti, če

27 Vprašanje zase je, koliko se ta zapostavljenost nanaša na duhovščino samo ali v kakšni meri je takšna »duhovščina« *pars pro toto* vseh tistih, ki počnejo isto, imajo pa družbeno moč in ugled.

28 Izbrali smo ga, ker je v popolnem skladju s siceršnjim mnenjem literarne zgodovine.

29 Tu se odpira novo, bistveno vprašanje, namreč: *Sonetni venec* nima petnajst, ampak štirinajst sonetov. *Magistrale* so zgolj dobesedni povzetek vseh. V tej logiki je njegov vrh v sedmem ali osmem sonetu in ne izključno v osmem, kot je bilo do sedaj uveljavljeno. S tega stališča je potem že mogoče povezati sonet *Obdajale so utrjene jih skale*, koder se izraža mitično pričakovanje Orfejevega posega v slovensko duhovno stvarnost – če ga vzamemo v njegovi prednostni vlogi –, z *Neiztrohnjenim srcem*, katerega siceršnji primat je nesporen. Gre za linearno povezavo od enega k drugemu delu tega, kar je v Prešernovi pesmi najmočnejše. To je sicer naloga zase.

stvar eksistencialno poenostavimo: ob »koncu časa«, ki se mu je nezadržno bližal, je z zadnjo kretnjo nosilno os svoje poezije naravnal v smer, v kateri bosta on in njegovo delo nekoč vstala očiščena in poplemenitena, poveličana.<sup>30</sup>

Nesrečnik ni mogel niti slutiti v predvečerju 8. februarja 1849, s kako silovito močjo se bo to uresničilo.

## Literatura

- Abry, E., *Histoire de la littérature française*, Pariz 1942.
- Baudelaire, C., *L'Art romantique*, Pariz 1968.
- Calvet, J., *Littérature française*, Pariz 1923.
- Claudél, P., *Art poétique*, Pariz 1907.
- Kos, J., *France Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana 1970.
- Kos, J., *Primerjalna zgodovina slovenske književnosti*, Ljubljana 2001.
- Kos, J., *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 2002.
- Martinović, J., *Apsurd i harmonija*, Sarajevo 1973.
- Merhar, B., Prešernovo Neiztrohnjeno srce v sklopu njegovih Balad in Poezij, v: *Jezik in slovstvo*, 8 (1963), 4, str. 108–114.
- Paternu, B., *France Prešeren in njegovo pesniško delo II*, Ljubljana 1977.
- Pibernik, F., *Anton Slodnjak*, Ljubljana 2007.
- Prešeren, F., *Poezije*, Ljubljana 1847.
- Prešeren, F., *Zbrano delo I*, Ljubljana 1965.
- Prešeren, F., *Poesie*, Trst 1976.
- Prešeren, F., *Gedichte*, Celovec, Ljubljana, Dunaj 1999.
- Prešeren, F., *Poems*, Celovec, Ljubljana, Dunaj 1999.
- Prijatelj, I., *Pesniki in občani, v: Izbrani eseji*, Ljubljana 1953.
- Scherber, P., *Slovar Prešernovega pesniškega jezika*, Maribor 1977.
- Slodnjak, A., *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 1934.
- Slodnjak, A., *France Prešeren, Poezije*, Ljubljana 1958.
- Slodnjak, A., *Neiztrohnjeno srce*, Ljubljana 1981.
- Slodnjak, A., *Študije in eseji*, Maribor 1966.

---

30 Ali drugače, misliti si je moral: to je moje delo, to sem jaz. Ne glede na to, da umiram pozabljen in družbeno izločen, bo čas (konec njega) pokazal, kakšno vrednost moje prezrto delo krije za prihodnost.



- Stritar, J., *Zbrano delo VI*, Ljubljana 1955.
- Strle, A., *Dokumenti cerkvenega učiteljstva*, Celje 1977.
- Turk, B. M., *France Prešeren et l'expérience de l'écriture bilingue*, Pariz 2007.
- Turk, B. M., Identiteta in pomen Prešernove lirike v luči temeljne inkompatibilnosti predikacijskih sestavin, v: *Slavistična revija* 44 (1996), 1, str. 61–81.
- Turk, B. M., *Paul Claudel et l'actualité de l'être*, Pariz 2011.
- Uhland, L., *Saemtliche Werke I*, Berlin 1815.
- Vidmar, J., *Dr. France Prešeren*, Ljubljana 1954.
- Vidmar, J., *Mrtvaški ples*, Ljubljana 1983.
- Wiese, B. von, *Deutsche Dichter der Romantik*, Berlin 1971.

Boštjan Marko Turk

**Le coeur imputrescible ali poezija za konec časov**

**Ključne besede:** poezija, romantika, trpljenje, absurd, smisel, poslednja sodba, *praesens continuum*

Interpretacija Neiztrohnjenega srca govori za to, da je pesnik uporabil aparat krščanske veroizpovedi, da bi po analogiji s sodnim dnem opozoril na tisto, kar bo po koncu časov najbolj vidnega ostalo od človeštva: pesem, predvsem pa njen tvorec. Pri tem je globoko posegel po arzenalih, ki mu jih je nudilo njegovo znanje pesništva. Besedilo je artikuliral v romantični perspektivi, vendar zgolj toliko, da je iz filozofije gibanja potegnil premiso, s katero je pesem postavil v brezčasen prostor poslednje sodbe. Domnevati smemo, da je ob izteku ustvarjalne moči France Prešeren poemo napisal zato, da bi razodel širši smisel bivanja, tudi in predvsem zanamcem. Njeno sporočilo bi bilo, da si ob sodnem dnevu skupina idealiziranih posameznikov, sicer posvečenih v temeljno skrivnost, prizadeva obeležiti pokop mrliča, zadnjega v vrsti mislečega človeka. Pri tem jih vodi načelo, da naj se ta poslednji, k večnemu počitku položeni posameznik pomiri s kozmično celoto, tako da ji prepusti nedoumljivo skrivnost stvarstva: »pesmi večne«. S tem je krog sklenjen in opravilo človeka na Zemlji – ob zadnji sodbi – poveličano prav v tistem, kar si je za življenjski poklic izbral avtor elegične pesnitve. V tem smislu je pesnitev njegova najintimnejša duhovna oporoka in ključno napotilo, kako brati ter razumevati Poezije in zagonetnost njihovega avtorja.

Boštjan Marko Turk

## ***Le coeur imputrescible:* The Poetry for the End of Times**

**Keywords:** poetry, romanticism, suffering, absurdity, sense, doomsday, *praesens continuum*

This interpretation of *The Still beating heart* claims that France Prešeren deliberately used the apparatus of the Christian religion in order to point out – using the doomsday analogy – what should be the most acclaimed value at the absolute end of times, i.e. – the universe of poetry. The poem, a masterpiece in every respect, blends philosophical and poetical inspirations. The text is articulated in a romantic perspective, but the philosophy of the poem's romanticism is in turn a framework for conveying an extra-temporal message. We may assume that at the end of his creative period, France Prešeren wrote this poem in order to reveal a broader sense of his endeavour: it was the message to be delivered to future generations.

*The Still beating heart* can be resumed as follows: at the absolute end of times a group of idealized individuals commemorates the burial of the dead, the last in the genus of *homo sapiens sapiens*. The last who died must seek reconciliation with the cosmic entities by offering them their heart together with the poetic activity that was symbolically concealed within it. The wheel has come full circle and the author of *The Still beating heart* has opined that the poetry to which he has dedicated his life was the thing of supreme value of all that was comparable in human civilization.

Barbara Peklar

## Discussing Medieval Dialogue between the Soul and the Body and Question of Dualism<sup>1</sup>

**Keywords:** body, soul, relationship of, conflict, contrast, dualism, likeness, identity, individual, image

DOI: 10.4312/ars.9.2.172-199

### Introduction

Within the dialogue poetry, a literary genre that thrived also in the Middle Ages, the most numerous thematic group is the body and soul debates, and the contribution discusses their most popular example: the *Dialogus inter corpus et animam*, usually referred to as the *Visio Philiberti*.<sup>2</sup> The text was written in the thirteenth century, its reputed author is Walter Map (1140 – c. 1208-1210), and therefore its origin is most likely England, from where it circulated across Europe, as evidenced by 188 (Baker, Cartlidge, 2014, 196) preserved manuscripts that include this text.<sup>3</sup> I would like to turn attention to six currently known illustrated versions of the *Visio Philiberti*. They are preserved in Budapest, Erlangen, London, München, Wien,<sup>4</sup> and Brno<sup>5,6</sup>

- 
- 1 This contribution is based on the presentation, titled *Dialogue between the Soul and the body: Dualism?*, discussed at the conference “Iconology Old and New. Transregional Conference on the Move. Croatia and Hungary, 2013. Part Three: European Iconology East & West 5: Cultural Imageries of Body and Soul – Intermedial Representations of the Corporeal, the Psychic and the Spiritual” at the University of Szeged in 2013.
  - 2 Several versions of this poem are known; the original and most common one (Inc.: Noctis sub silentio tempore brumali), the extended one (Inc.: Vir quidam extiterat dudum heremita), and the short one (Inc.: Juxta corpus spiritus stetit et ploravit).
  - 3 Although widespread and influential, the *Visio Philiberti* was seldom studied in detail recently; Palmer, 1999, 412-418, Cartlidge, 2006, 24-46, Golob, 2011, 151-162, Baker, Cartlidge, 2014, 196-201. Besides, the *Visio Philiberti* was included in a wider iconographic research (at least) four times; Osmond 1990, Brent, 2001, 1-18, Philipowski, 2006, 299-319, Raskolnikov, 2009.
  - 4 The Vienna manuscript lacks depiction of the dialogue, therefore it will not be considered further.
  - 5 The Brno manuscript remained inaccessible during the preparation of the contribution.
  - 6 Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Cod. lat. 242, 10r – 23r, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Cod. 542, 291v – 299v, Wellcome Library, London, MS. 49, 51r – 51v, Bayerische Staatsbibliothek, München, Cgm. 3974, 60ra – 65va, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 2880, 119r – 128v, Městský archiv, Brno, Cod. 105, 1r – 13r.



The text is about a dream vision of the other world that stages a quarrel of a soul with its body over the question of who among the two of them is guilty of sin, or thematizes the relationship between the body and the nobler soul (which is also the main medieval theological issue). The contribution that is interested in medieval anthropology, intends to specify the interpretation of the relationship between the two basic component parts of man in order to find the individual. This noun is applied here in its modern quality as “a single human being as distinct from a group”.<sup>7</sup> The individual asserts through the issue of personal responsibility, this is valid especially from the twelfth century onward when the concept of sin was reformed, and consequently the self-examination was stressed.<sup>8</sup> Namely, the conflict of the soul and the body is an illustrative example of the then pervasive perception of man or sinner, disintegrated into the inner and the outer man, but in the *Visio Philiberti* conflict (over culpability), it turns out to be the likeness, and not the difference between the opponents. This means the individual as *individuus*, indivisible is not treated destructively or divided, on the contrary, it is doubled or represented as the individual image, thus the end of the contribution touches upon the art-historical problem of medieval portrait.

## Medieval Concept of the Divided Self

According to the general medieval definition, man is the union of two conflicting elements, the soul and the body (Le Goff, 1990, 8). The question is whether the emphasis was on “union” or on “conflicting”, since the Platonic idea of the immortal soul, which dictates the differentiation between the spiritual soul and the material body, gained great importance in Christianity (Weber, 2000, 1369).

### Theory: Theology and the Indivisible *Persona*

In general, medieval theologians understood man as the unity of the soul and the body. As Walker Bynum argues, they used the word *persona* (that does not mean the individual (Gurevich, 1995, 89-99)) to specify not the soul (which alone is the person in Platonism), but the indivisible psychosomatic entity (1995, 318), for the etymology of the word *persona* is *per se una*, united on its own. Still, the individual natures of the two components are preserved to some extent (King, 2007, 202). As an inseparable union, the relationship between the soul and the body was commonly compared to marriage (Mark 10, 6-9), because although being contrary, they make a match,<sup>9</sup> due to the power of love which ties as strongly as to unify them into a new whole.

7 <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/individual> [8. 2. 2014].

8 On the connection between responsibility and dialogue see Reed, 1990, 65-88.

9 This is supported by the opposite genders of Latin words for the soul, *animus*, *animi* (m) and the body, *caro*, *carnis* (f).

Notwithstanding, the marriage metaphor makes it clear that duality was harmonized, and yet not eliminated. Moreover, in the thirteenth century, such somewhat dualistic position appeared insufficient to express the unit (Walker Bynum, 1995, 256), since some theologians like Thomas Aquinas (Thomae de Aquino (1225-1274)) reinterpreted Aristotle's hylomorphism or defined the soul as the single form of body, and the body as its expression in matter, to unify them completely.

### Practice: Reception of Greek Dualism in Christianity and Moral Conflict within Man

Despite the official theological standpoint, the Middle Ages stressed the concept of man as a sinner, that is, after the Fall which broke the union between the soul and the body (Le Goff, 1990, 4). The disobedient soul was punished with rebellion of its body, therefore their harmonious relationship turned into discord, so their different natures enforced, hence duality was deepened to division. This conflict between the soul and the body (Galatians 5, 16-17) was a common medieval metaphor for man's moral condition (Canuteson, 1975, 62). But how could the conflict gain such popularity if the unity of the soul and the body is based on the resurrection of the body, an essential Christian doctrine? On the one hand, this doctrine differentiates monistic Christianity from Platonism (the latter attributes the immortality only to the soul, while the body is mortal and death is the opposite of life) or, generally speaking, from the dualism, "all religious doctrine that posits as independent and antagonistic the principle of all good and the principle of all evil" (Brenon, 2000, 451). While on the other hand, the doctrine of the resurrection had no practical role in the Middle Ages, as estimated by Dinzelbacher (1999, 54). Furthermore, according to Le Goff, medieval society orientated itself by binary oppositions: though the doctrinal Manichaeism was rejected, it was nevertheless practiced (1990, 10). Contrasting the benevolent and the malevolent – briefly moral dualism – suited medieval didactic or moralizing tendency to save man's soul, since in dualism the body was not accepted as the soul's partner but as its enemy, attached to prohibited worldly pleasures. There is even Christian version of moral dualism which juxtaposes the superior and the inferior, because God is only one or has no equal, therefore He will defeat evil. For example, when trying to explain human inclination to sin, Augustine (Aurelius Augustinus (354-430)) rejected the Manichean idea of two souls, the good and the bad, however, he still failed to avoid the dualism that is useful for isolating the origin of evil from God. In order to prove the oneness of soul, Augustine divided the will instead, into two morally conflicting aspects, "the inner man" (the soul) and "the outer man" (the body), and encouraged to dissuade from the outer or to focus on the inner man. In other words, even though Augustine acknowledged the man as the union of the soul and the body, he

singled out the soul at the expense of the body: "...there is in me both a body and a soul; the one without, the other within. In which of these should I have sought my God...? ...the inner part is the better part..."<sup>10</sup>

### Influence of Christian Dualism on the Medieval Valuation of the Individual

This division is supposed to mark medieval attitude to the individual fundamentally; according to Biernoff, for instance: "The Augustinian formula of an 'inner' and 'outer' man was widely used throughout the Middle Ages to evoke a sense of the self, fractured and polarized by sin." (2002, 23). In theocentric medieval world, man did not have autonomous identity or existed in relation to God, and the soul was important as a bearer of this essential connection which is likeness. The image of God is stamped on the inner man, and since the seal as image models the individuality (Bedos-Rezak, 2006, 55), man must transform into the image of Christ (2 Corinthians 3, 18) to arrive at his own identity (Destro, Pesce, 1998, 184-197). To conclude, in the Christian Middle Ages, self-realization was not the uniqueness but sameness. Moreover, the outer man belongs to earth, an area of *dissimilitudinis*, unlikeness to God (Le Goff, 2009, 241), and signifies living according to man or human self-sufficiency. Therefore the body has to undergo an improvement (that results in the resurrected body), wherein some of its individual characteristics will be eliminated (Walker Bynum, 1995, 256). Linking the individuality with fault is close to Platonic concept of the individual which is a consequence of the soul's divergence from the One or of its fall into multiplicity, then an imperfect embodiment of a common human form. For, in Platonism, the matter is negative, and as the principle of the individuation it shows the individual in unfavourable light. By this paradigm for the self-expression, the medieval self was neglected in search of perfection or the simplicity of God, and presented as heterogeneous, that is, as dissoluble and concurrently dissolute. This is why the individuality could not become a value, and this paper aims to treat such conclusion as a problem by questioning Christian dualism instead of the medieval individual.

### Relationship between the Soul and the Body: Disconnection

#### Division of the Soul and the Body or Dualistic Anatomy of Man

Divided due to the fall of Adam, the man literally falls apart in death which is the punishment for original sin and breaks the nexus between the soul and the body.

10 Aurelius Augustinus, *Confessiones*, X, 6, 9, Patrologia Latina 32, col. 783. Translated by Albert C. Outler, <http://www.ling.upenn.edu/courses/hum100/augustin10.pdf> [13. 5. 2015].

For example, when the monk Barontus had a near-death experience, written down at the end of the seventh century and is known as the *Visio Baronti*, his soul or the enlivening principle was plucked out of his body, and he felt he was splitting. Similarly, in the death scene from the *Ars moriendi*,<sup>11</sup> the soul as the last breath just left the body of a dying, therefore it is depicted separately, and represents the antithesis of the motionless corpse (Camille, 1994, 70). An important structural feature of the macabre image is being split (Binski, 1996, 134), and as such it reveals the dual or ambivalent nature of man.

### Opposition of the Soul and the Body or Horizontal Dualism

The *Visio Philiberti* also refers to death, because the soul gets into conversation with the (fresh) corpse, waiting for burial, moreover, the split is sharpened by the corresponding dualistic structure of the dialogue which displays the dichotomy of man or his separation into the two opposed elements. The soul and the body become two entities, namely the personificated soul gains its own body that enables it speaking, and the personificated dead body can act or think. Apart from gaining independency, they are involved in verbal clash or made antagonists. In these two respects, the disputation between the soul and the body is a microcosmic version of the *Psychomachia*, the battle between virtues and vices. The double structure of the dialogue confronts two different points of view to show the contrast, like its visual correspondent, the two-piece structure of the diptych, encompasses the earthly and the other world to separate them. For example, illustrations of the Three Living and the Three Dead from English manuscripts (see Greer Fein, 2002, 69-94) place each trinity on its own page, and juxtapose the living with the decomposing dead which as the future doubles of the living imitate, but do not reflect them.

### Moral Contrast of the Soul and the Body or Vertical Christian Dualism

The antonymic pair from Greco-Roman antiquity was altered in the Middle Ages, when the contrast was interpreted in accordance with the vertical orientation of Christian system of values: Christians separated up and down instead of left and right (Le Goff, 2009, 9, 10), meaning that the spiritual soul was considered superior to the body. In the body-and-soul debates the moral contrast of the co-speakers appears to be present: the body is mostly corrupt, and the soul accuses it of sins. Likewise, in the beginning of the *Visio Philiberti* the soul stresses its likeness to God, thus presents itself as nobler than the body. The soul's nakedness in the illustrations means being

11 Meaning two texts on the good death from the first half of the fifteenth century. The original version from 1415 is known as *Speculum artis bene moriendi* (Inc.: Cum de presentis exilii), and the short version, ca. 1450, is *Bilder-Ars* (Inc.: Quamvis secundum philosophum).



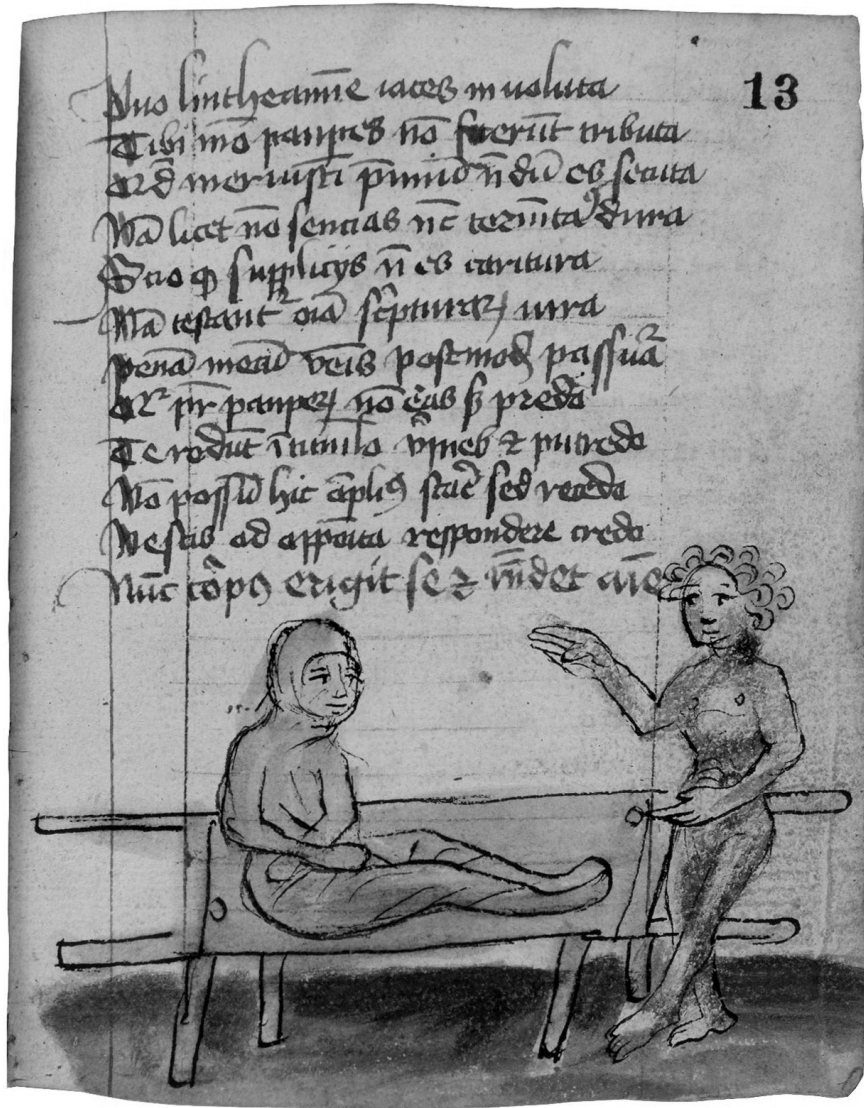


Figure 1: Dialogue between the Soul and the Body, mid-15<sup>th</sup> century,  
Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Cod. lat. 242, 13r).

stripped of sin, while the body is wrapped in a shroud or clothed. Furthermore, the use of contrasting colors reflects the black-and-white comparison. On Budapest example (OSK, Cod. lat. 242), transparent grey denotes the soul's aerial body, and brownish marks the terrestrial body made of clay (see Figure 1). In all other examples the contrast is clearly moral, since in comparison to the soul's rosy complexion, deathly pallor of the body delineates its weakness – to temptation (Camille, 1994, 83). In short, the

structure of the *Visio Philiberti* is dualistic, nevertheless, the opposition between the soul and the body is echoed only.

## Relationship between the Soul and the Body: Connection

### Interpretation of the Body as Positive or Deviation from Dualism

The negativity of the body, suggested by the soul's initial speech, is repeated in the end of the poem, with the threat of the sinner's metamorphosis into the devil. Straining of the physiognomy to the demonic deformity, which signifies the sinfulness, highlights the body as Paulinian flesh that presents man in his difference from God. Such dualistic interpretation of the body encourages repression of its sinful passions or corresponds to the didactic purpose of the visions of the other world which center the conversion from the outer to the inner man, as confirms previously sinful nobleman Philibert who enters the monastery. In the *Visio Philiberti*, the dream vision, however, frames the dialogue between the soul and the body that belongs to an essentially different literary genre. Unlike the visions which present the soul's destiny after death with focus on its punishment in the purgatory, the debate poems do not have a distinct tendency to moralize. The body and soul dialogues are among those placed on the border between religious and secular poetry (Raby, 1957, 300); they do not thematize only the soul but the whole man, and can be expanded into philosophical discussion without easy answer or moral conclusion (see Reed, 1990). The dialogue of the *Visio Philiberti* is also not a didactic one, wherein the reasonable soul would guide and scold the foolish body. Rather, composed under the influence of school exercises in rhetoric and the formal debate held in universities (Ackerman, 1962, 554, 555), this is a scholastic dialogue, meaning – despite of compromising the moral message – both views on the subject of debate are presented. In this way, the body is enabled to defend against the soul's accusations of being sinful. Moreover, the dialogue discussed is the most scholastic in tone, for its arguments are outstandingly sophisticated (Osmond, 1990, 63), hence the body as skilled rhetorician is the soul's equal. In the illustrations, the corpse is animated with lively rhetorical gestures, after having initially its arms crossed on chest, which is a common pose for cadaver (Ariès, 2009, 8); thus the above mentioned moral inequality or imbalance between the soul and the body, suggested by the contrasting colors, gets evened out.

This interpretation of the body can be properly understood in the context of “the body and soul legend”, especially through comparison with the forerunner of the dialogue between the soul and the body, the address of the soul to the body, where the

corpse does not reply to the soul, since it lies dead or cannot react. That is, the body's frailty, intensified into mortality, is emphasized, therefore the speaking or immortal soul is its antithesis. Hence, the address that represents traditional Christian dualism, interprets the body as corrupted by nature or inferior to the soul, while the *Visio Philiberti* understands it entirely differently, and obviously deviates from Christian (or vertical) dualism. Because the corpse acts or speaks reasonably independently of the soul which is the animating and rational principle, it is not subordinated. This is why the dialogue discussed seems closer to the horizontal (or unchristian) dualism where the opponents are equal or the body is the opposite force of evil. Furthermore, according to Le Goff, in the Middle Ages the flesh was demonized (1974, 144-146); the fleshiness generally meant sinful impulse, and in this respect the body was not passive. And although the spirit separated, the corpse was not considered to be truly dead until the flesh decomposes entirely (Camille, 1994, 83-87). Regarding the *Visio Philiberti*, Ackerman interprets the personified body as an active principle of evil (1962, 551).<sup>12</sup> But the corpse (acts or) speaks to plead not guilty, and thus not in accordance with the horizontal dualism either. To sum up, the body's answer is a reasonable argument that proves the innocence: "*Esne meus spiritus, qui sic loquebaris? / non sunt vera penitus omnia quae faris; / jam probabo plenius argumentis claris / quod in parte vera sunt, in parte nugaris...*"<sup>13</sup> This means the body is neither inferior nor evil, and as such excludes both versions of the dualism. With occurrence of the reply after 1100, the address was developed into the debate, where the soul can share the guilt with the body or is even to blame, and this change coincided with the renewed, positive attitude towards the body which, as Biernoff points out, confounded medieval dualism (2002, 23-26). In this regard, a special influence is attributed to contemporary Latinization of Arabic thought and Aristotelian philosophy<sup>14</sup> that superseded moralizing and emphasized the functional aspect of the body which was not a prison but an instrument, and therefore beneficial to the soul (Osmond, 1990, 6, 7).<sup>15</sup> In short, the *Visio Philiberti* reflects the break with moralizing tradition or with dualistic rejection of the body, which I find crucial, since the body is the carrier of the individuality.

---

12 Also Cartlidge compares the animation of the dead body to Frankenstein (Cartlidge, 2006, 30).

13 "Is that you, my Spirit, speaking in this way? All the things you're saying are not completely true. Now, let me fully prove with clear arguments how they are partly true and partly nonsense..." Walter Map?, *Visio Philiberti* (Inc.: Noctis sub silentio tempore brumali), lines 97-100. Edited by Thomas Wright, *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes*, London 1841, pp. 95-106. For the translation see Bossy, 1976, 149.

14 Translations of Avicenna's *De anima* and Aristotle's *De anima* were available since the late eleventh century.

15 For example, William of Saint Thierry (c. 1075-1085 – 1148) suggests that the soul needs the sensing body; Guillaume de Saint Thierry, *De natura corporis et animae*, II, *Patrologia Latina* 180.

## *Similitudo*, Resemblance of the Soul and the Body

According to the standard definition of the relationship between the soul and the body from the widely read pseudo-Augustinian *De spiritu et anima* from the twelfth century, the soul as the rational principle rules over the body.<sup>16</sup> However, in the dialogue discussed, the corpse questions the soul's moral superiority exactly with transferring the responsibility for sin on the authority. Moreover, this argument is irrefutable, which means the soul is not an innocent victim of the corrupted flesh, but rather the one to blame. Because the soul cannot deny its involvement, it accuses the body of seducing, so lastly, they share the responsibility. The body's reply breaks down the dualistic opposition of soul and body (Brent, 2001, 18); the soul loses its moral superiority, and the body is not automatically immoral, hence the moral difference between the antagonists is blurred. They also look and behave alike. The soul is neither invisible nor abstract but three-dimensional, even muscular, and along with a human body, it gains human nature, while the corpse as fresh keeps the human form, and thus human dignity, considering that the decomposition indicates feebleness or foolishness. In addition, the horizontally laid body which raises its head reminds of words of Bonaventure (Bonaventura (1221-1274)), who compares the body to the soul to emphasize their similarity or the body's excellence, namely its upright posture.<sup>17</sup> The body speaks up sensibly, whereas the soul's speech seems more emotional than wise. That is, the soul and the body are not presented as contrasting components, quite the contrary, as estimates Cartlidge, *similitudo*, resemblance is one of the key motifs of the *Visio Philiberti* (2006, 26).

### Bond of the Soul and the Body

Due to the moral equality between the co-speakers, the responsibility issue remains unsolved. Nevertheless, this dialogue is not a never-ending recrimination of equal opponents, typical of the dualism. Since the soul and the body share the responsibility, the *Visio Philiberti* is rather close to the explanation of the body-soul relationship offered by the parable of the blind man and the lame, known from the *Talmud* (Osmond, 1990, 61, 62): they differ in functions, but complement one another, and act together, therefore they are both responsible. According to Cullmann, the Christian idea of the resurrection relates to the Jewish notion of the resurrection of a person, and not to the Greek concept of immortality of the soul (Walker Bynum, 1995, 5), therefore the soul and the body will attend judgement as one. In the thirteenth century, Albert the Great (Albertus Magnus (c. 1200-1280)), Aquinas, or Giles of

16 Pseudo-Augustinus, *De spiritu et anima*, Patrologia Latina 40.

17 Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, S. Bonaventurae Opera omnia, 4, Florenze 1889.

Rome i. e. Aegidius Romanus (c. 1243-1316) based this unity of soul and body on the excerpts from Aristotle who claims that the soul can function only with the body, and thus ties them together. Likewise in the dialogue discussed, the connection is emphasized instead of division or difference, because the body's argument for rejecting full responsibility is to be the soul's instrument, which is Aristotelian (Osmond, 1990, 64, 65). At the same time, Bonaventure similarly established the unification of soul and body through the explanation of acting or sinning that involves both, to which the relationship of the soul and the body from the poem discussed corresponds as well: "As soul and body are one being, the soul must, then lead the body, or be dragged along by it."<sup>18</sup> Hence, the *Visio Philiberti* suggests that the guilt is mutual or disables the clear-cut moral distinction between the soul and the body, and consequently points to the link between them.

### Unit of the Soul and the Body or the Individual, *In-dividuus*

Despite their division, the bond between the soul and the body obviously remains, therefore it is inseparable, which makes the duality (of man) ostensible. Put differently, the relationship of binary pair that is not interpreted as contrast but as similarity, as is the case with the *Visio Philiberti*, reveals the peculiarity of Christian dualism – the inconsistency. This means that in monotheistic Christianity binary thinking is not the fundamental but an alien way of thinking, also when it comes to think of the individual. Inadequacy of dualism within medieval Christianity can be illustrated with Gelasian schema, the separation of the two social functions, of the pope and of the king, wherein the religious power was supreme, as enunciated by the pope Gelasius I (492-496). Duby pointed out that although this schema is dualistic, it implies division among three parts or three orders of society. Firstly, the clerks and the soldiers fight for supremacy, therefore they are both active, and secondly, the clerks as *oratores*, those who pray, are closer to God or situated above the soldiers, so these two orders are in hierarchical relationship, which means they are not equal. Hence, the third order is required to balance the schema, concretely, the laymen got divided into the soldiers and the people that are passive (1985, 94-99). I project Gelasian schema onto man as microcosm, where the soul as striving to God or ascending to heaven corresponds to the clerks, and the figure of the corpse to the worldly laymen, furthermore, they are hierarchically related or unequal. Moreover, a crucial feature of the *Visio Philiberti* is that the soul and the body clash verbally, thus they are both active or equated. Besides, the corpse is addressed either as *caro*, flesh, or as *corpus*, body;<sup>19</sup> because the incorporation of

---

18 Bonaventura, *Breviloquium*, S. Bonaventurae Opera omnia, 5, Florenze 1891, pp. 124-125. Translated by José de Vinck; see Canuteson, 1975, 37, 58.

19 On the difference between both expressions, and their use within the body and soul debates see Raskolnikov, 2009, 61-66.

Platonic dualism into the monistic system distinguishes bodiliness from weakness to stress the latter, the interchangeability of morally opposite notions<sup>20</sup> is telling and reveals the dual nature of the corpse. That is, like the laymen, the corpse is divided too, hence, within two co-speakers there is ternariness hidden. In other words, similar to Gelasian schema, equalizing demands the third part, namely the body can be the soul's equal co-speaker only if it is better than the passive flesh which is therefore also implied as a background (and such attendance of the flesh is not dualistic).<sup>21</sup> For this reason the body is not bad and consequently not the soul's opposite or the outer man.

The body as morally neutral<sup>22</sup> meets “medium good and bad”, the third category within medieval classification of sinners which surpassed moral dualism (Le Goff, 2009, 333-340). This category reflects the second stage of the feudal revolution when *mediocres*, the middle class asserted itself (while at the first stage the people were acknowledged as the third order, see above) (Le Goff, 2009, 340-343). Furthermore, in connection to then developing surgery, the secular value of the body was promoted (see Pouchelle, 1983), regardful of the micro level. That is, the body from the *Visio Philiberti* is in the intermediate position between the soul and the flesh, also affirmed by the corpse itself, who says to be their intermediary, which means it is neither the outer nor the inner man but their connection. Considering that the morally neutral category is, as labeled by Le Goff, ideologically bold unification of the irreconcilable oppositions (2009, 336), the body unites the soul and the flesh. This is why the body stands for the whole, as confirms the legal<sup>23</sup> term *habeas corpus*, “a writ requiring a *person* (my emphasis) under arrest to be brought before a judge or into court”<sup>24</sup>. At that time an offender began to be considered as an individual case, because the focus was put on the personal motive (Le Goff, 2009, 321-329), so this whole is the self. In short, the body means the individual.

What is crucial for the individuality issue is that the self is not fractured or heterogeneous union of the two opposite elements but their homogeneous blending, since it is realized with the body which is a separate intermediate part. For, due to the substitution of binary with tripartite schema, the body enforces instead of the flesh and the intermediateness instead of the dividing line, hence the unity of the soul and the body, that defines the individual, emerges from their conflict. This is supported by Bossy: “Deliberately, I think, the debate finally presents itself less as a disputation between separate speakers than as a dialogue-in-monologue. The warring verbal constructs

20 *Caro, carnis* (f) had pejorative meaning.

21 This is why I identify the speaking corpse with the body despite its dual nature.

22 Which corresponds to the gender of the Latin word *corpus*, *corporis* (n).

23 On the connection of theology and canon law see Le Goff, 2009, 316-321.

24 <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/habeas-corpus?q=habeas+corpus> [6. 8. 2014].

become joined by one underlying discourse.” (1976, 150) Otherwise stated, because of the shift in emphasis, the dialogue discussed is not face-to-face confrontation, rather, it reminds of the two faced Janus (see Brumble, 2013); in the middle, who was then commonly known as the Roman god of doorways which mediates the link between the opposites. From the twelfth century onwards even Janus with three faces appeared (Golob, 1985, 40), for example, on the illustration of month January (where Janus is often included) from the Ruskin Hours (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. Ludwig IX 3), or from the manuscript from Besançon (Bibliothèque municipale, ms. 0140), to name only two of many, two profiles blend in one, frontal face, and thus explicitly show unifying of duality into the unit.

### Interpretation of the Body in Illustrations of the *Visio Philiberti*

So far my opened question, if the body in the *Visio Philiberti* means the self, is also confirmed by the illustrations. Since moral corruption in the Middle Ages was commonly expressed in visual terms or seen on the body as an imperfection,<sup>25</sup> the corpse from the illustrations discussed is clearly interpreted as morally neutral, because it always remains without visible signs of putrefaction (although the illustrations are not of the same origin) (see Figure 2). This fact provides a lot of information if we consider the late medieval trend of depicting the decomposition of the corpse which reflects general contemplation on the transience of the material body. Between the fourteenth and sixteenth century when the illustrations discussed were made, the *transi*, realistic representation of the decaying dead body, dominated especially the illustrations in popular devotional books (Ariès, 1981, 110-123). Abhorrence to putrefaction is commonplace in the body and soul debates as well (Ackerman, 1962, 562, 563), and the present dialogue too contains *memento mori*, “remember to die” elements, such as the body's compliant on the worms, biting its side. The depicted corpse is, however, not yet eaten away, which is in accordance with aforementioned separation of the body from the corruptible flesh. Hence, the fresh corpse does not stand for the perishable outer man (that would be signified by the *transi*), it is rather the representation of the individual, for, in the moment of death, a body becomes an image which is the essentially a different quality (Belting, 2004, 156-202).

### Dialogue as a Mirror or Likeness of the Soul and the Body

Even though in the Middle Ages only extremes were expressed (Huizinga, 2011, 247), or though medieval images were organized according to dualistic system of total distinction (for example, contemporary depictions of the Last Judgement separate the good and the bad) (Binski, 1996, 166-199), in the *Visio Philiberti*, the split structure

---

25 For instance, the decayed cadaver was also among Hildegard von Bingen's images of sin.



Figure 2: Dialogue between the Soul and the Body, c. 1420, Wellcome Library, London, MS. 49, 51v).



frames the likeness instead of the (moral) contrast. Therefore, the dialogue is rather a sort of mirror than a conflict. It encourages self-analysis which, in the words of Guibert de Nogent (c. 1055-1124), places oneself, like in a portrait, in front of his own eyes.<sup>26</sup> And, as Golob establishes regarding the Budapest illustrations, the experience of self-mirroring is depicted although it is not quoted by the writer (2011, 157, 158).

### Intermediate Area or the Soul and the Body United

This is not a material mirror, which was in the Middle Ages usually labeled as Narcissistic. The material mirror shows only the external appearance or the outer man (whereas the essence or the inner man remains invisible to the bodily eye), and cannot provide true self-knowledge or even leads away from it since the outer man is disconnected from the inner man. The division between the material and the other world is emphasized or revealed in the mirror of mortality, with the decomposing mirror double that literally vanishes. On the other side, in the *Visio Philiberti* the dividing line between visible and invisible world is unclasped into an intermediate area where the self-observation is located. Because the vision discussed is a dream vision, this area is dream,<sup>27</sup> in the Middle Ages known for its middle character (Kruger, 1994, 118-122), meaning that it is linked to earth and heaven simultaneously, so it can encompass the dual nature of man (and actually often staged the revelation of a real identity).<sup>28</sup> For, according to the Augustine's dream theory,<sup>29</sup> influential throughout the Middle Ages, the dream is an object of *visio spiritualis*, spiritual vision, the intermediate sort of seeing, which (already with Augustine) surpasses binary, the outer-inner opposition, or bridges the antithesis between falsehood and truth, that is, it abolishes the borderline between visible and invisible. Let us remind ourselves again of Janus in the doorway, with one of his faces looking outward, and the other inward, and thus joining exterior and interior vision. Hence, the soul and the body are united on the same visual field.

### *Visio spiritualis* or Blending of the Soul and the Body

The dream is a neutral field of mixed nature (Hahn, 2006, 45, 46). A characteristic of *visio spiritualis* is the absence of the body, therefore the corpse seen loses its substantial body to become immaterial dream image invisible to the bodily eye. This

---

26 Guibert de Nogent, *Quo ordine sermo fieri debeat*, Patrologia Latina 156, coll. 27 B, 28 C. On the self-knowledge in the Middle Ages see Morris, 1972, 64-95.

27 And not the purgatory. Besides, the supposed author of the text, Walter Map, was not acquainted with this concept; Le Goff, 2009, 325.

28 The medieval association between dreams and mirror as an instrument of self-examination was widespread. See Kruger, 1994, 130-140.

29 Aurelius Augustinus, *De Genesi ad litteram*, Patrologia Latina 34.

means the corpse is distinguished from the flesh or corrupted matter whose visibility refers to the sinfulness, considering the visual subtext of the original sin, namely Eve's desiring gaze or attractive look of the apple, exposed in the twelfth and thirteenth century (Biernoff, 2002, 42-46). Another characteristic of *visio spiritualis* is the sensuousness of the idea because all dreams appear in corporeal similitudes, thus the soul (although in death it loses its body, and consequently its only image) gains a body to be visible to the inner eye. Furthermore, this body is somatomorphic, and as such obscures theological separation of the spirit and the matter (Zaleski, 1991, 67, 68). Hence, in the *Visio Philiberti*, the dualistic line or difference between the invisible soul and the bodily appearance is blurred.

### Confluence of the Soul and the Body or the Homogeneous Self

An explanation for blurriness can be found within Aristotle's definition of *mixtum*, mixture. Being different from an aggregate where two substances are situated side by side without loss of separate identity, the mixture is "a true blending of the ingredients into a homogeneous compound in which the original natures disappear" and "are replaced by a new nature that permeates the compound down to its smallest parts" (Lindberg, 2007, 288, 289). Hence, the blurriness points to the common entity of different elements, wherein the body and the soul from the *Visio Philiberti* correspond to this definition in two regards. Firstly, the attributes of the contrasting components are neglected (in favor of the characteristics of the individual). Namely, the body loses its carnality (which would turn it into no-body, that is, into the opposite of somebody, a person), and the soul loses its simplicity (in a sense of Platonistic Oneness which is formless) or takes a concrete (individual) form. And secondly, the body is distinguished from the flesh instead from the soul, to be related to the soul, since the corpse is not rotting, but animated. Moreover, the soul's aerial body resembles its material body, which is in accordance with the biblical tradition (Luke 16, 19), as well as with the visions of the other world, where the identity of a person preserves in spite of the (temporary) separation of the soul from the body. To elaborate on this, the soul is not depicted in the usual manner, as child or an antithesis, because it has the same height or figure as the body, therefore the soul is the heavenly double. Nevertheless, such interpretation of the soul is not to be confused with the Platonic concept of the self-sufficient soul that alone, without the body, is the person. For, all the souls are three-dimensionally shaped, even athletic, so their bodiliness is tangible, which means they have or need bodies. The Budapest illustrations (OSK, Cod. lat. 242) most clearly show that the soul's aerial body reflects the earthly body as the features of the soul and the body match entirely, or in the words of Golob, the soul looks like the twin brother (2011, 157). The exception are the Munich illustrations (BSB, Cgm. 3974) where the soul is not a double of the body – it is smaller (see Figure 3). However, the soul is not represented as a child either, but its



Figure 3: Dialogue between the Soul and the Body, 1460-1466,  
Bayerische Staatsbibliothek, München, Cgm. 3974, 62ra).

appearance is differentiated. It has the same round face with full cheeks and short curly hair like the body, meaning the soul is the miniature of the body or Aristotelian form of a body (Camille, 1994, 70) (and the body its repetition in a sense of realization in larger format). Because the soul as the heavenly double encompasses the body, and because the soul as the miniature of the body is encompassed in the body, *similitudo* or likeness implies their inseparable connection. Most of the medieval thinkers understand the soul in agreement with Aristotle as the form of the body (Lagerlund, 2007, 4, 5), therefore the body is defined as the soul's expression (in sense of the outer appearance that shows the inner spirit) (Walker Bynum, 1995, 255-257), which means that, unlike with the symbol which signifies something else, there is no gap between the signifier and the signified. As Zaleski estimates, differently than the bird or the spark, etc. that were metaphors for the soul, the homunculus was understood literally (Zaleski, 1991, 68). According to the contemporary classification of signs by Roger Bacon,<sup>30</sup> due to their similitude, the body is the natural sign of the soul.<sup>31</sup>

Since the soul and the body become each other, as expressed by Walker Bynum (1995, 333), they are two sides of one coin, therefore each of them stands for their fusion which meets the Aristotelian notion of person as a psychosomatic entity (also, at that time, Aristotelian technical definition of man substituted the Platonic one (1995, 135)). In other words, emphasizing connection or continuity between the two worlds is concern with preservation of the earthly form (which would ensure recognisability in all spheres), then the interest in the identity that appeared in the thirteenth century. For, considering the soul is the form of the body and the body is the expression of this form, their common denominator is the form which was in conformity with what Aristotle understood as the identity. This is the theory of formal identity, represented by (above mentioned) Aquinas, Albert the Great, and Giles of Rome (Walker Bynum, 1995, 256-271). To sum up, *similitudo* or inseparable connection further means the identity (in sense of close similarity).

Furthermore, as stated by Aquinas (who was one of the first thinkers that started to distinguish individuality from numerical difference (Walker Bynum, 1995, 255)), this inseparable connection is a basis for the individuality which is mutual denotement, namely the soul is the single form that makes the body individual, and is differentiated from other souls in reverse (Sweeney, 1996, 182-186). Hence, *similitudo*, which also refers to the individual mirror image, ties the soul and the body into the mirror relationship: this is particularly evident in the Budapest (OSK, Cod. lat. 242) and Munich illustrations (BSB, Cgm. 3974). What we actually see are two similar bodies that each stands for the blending of the soul and the body into the self, which as

30 Bacon (c. 1214 – c. 1292-1294?) contributed one of the most important medieval treatise on signs.

31 Roger Bacon, *De signis*, Opus maius, 3, 2.

homogeneous cannot be fractured, it is rather doubled by the mirror for the purpose of the self-observation.

### *Similitudo*, the Individual Image

*Similitudo*, likeness that denotes the relationship between the soul and the body, is a contemporary term for the image, meaning the self which is the individual form demands the image that would express this form; such close connection between the individual and the image is also confirmed by Pliny who explains the origin of the painting with contouring a man's shadow (Stoichita, 1999, 11). Among the soul and the body, the image can be recognized in the latter, for the corpse is “the likeness *par excellence*”, and was a medieval site of self-inscription (Camille, 1996, 51-56). In accordance with the fact that the individuality is not superficial (Aquinas locates it in the middle ground between the soul and the body (Sweeney, 1996, 184)), the corpse discussed is intermediate spiritual image (because the *Visio Philiberti* is a dream vision). As such it is comparable to the ghost of Beaucaire who labels himself as “an image of a body that is not a body” (Schmitt, 1998, 198). In other words, the corpse as immaterial, although visible, is a suitable expression of the individual which is neither material body, nor invisible soul, but their common form. Hence, the corpse as the visible form represents the identity like the spirits in general that often carried distinctive features (Schmitt, 1998, 195, 196).

## Image and Dualism

The revaluation of the body, which is the visible component of man, implies the revaluation of the image or surpassing the dichotomy between the appearance and the essence. As a fact, the corpse is distinguished from the outer man not only because of the reply, but also because the spiritual image was emancipated from the material body. Therefore the corpse is not the appearance that misleads, but rather the incorporeal or mental image to think with, and as such it leads to the truth, concretely, to self-knowledge.

Augustine supports the dichotomy *scientia* (knowledge from the external world) – *sapientia* (wisdom from God), namely he acknowledges the inner truth, while sense data deteriorate the soul (Canuteson, 1975, 5-16). And *imago Dei*, likeness to God who is invisible, and whose shapeless gleam is put in man's soul (Ackerman, 1962, 550, 551) which is accordingly theomorphic, can be recovered only by turning away from the visible world, therefore Augustine strives for surpassing the image. On the other hand, he already differentiates the spiritual image from the corporeal, for it is used, not enjoyed (Hahn, 2006, 46). However, pseudo-Augustine's *De spiritu et anima* defines the apparitions

as only semblances of bodily things (Schmitt, 1998, 28), so the inner image cannot be distinguished from the external appearance or the outer man, thus the dichotomy is maintained – until the thirteenth century, when the cognitive function of the image was stressed (instead of its ontological relation to reality) (Lewis, 1995, 8). Differently, visions of the other world, importantly marked by folklore that does not comply with the theological distinction between material and spiritual, establish a continuity of earthly world beyond or project images of bodies to the invisible. And due to the Incarnation, God is anthropomorphic and justifies the image; the invisible God which could not be pictured had taken human form and became visible in Christ, and from this perspective He must be imaged (Soskice, 1996, 34). Moreover, from the thirteenth century onwards, images of Christ that emphasize His human nature to enable *imitatio Christi*, following the example of Jesus, were widely spread. The image became of central importance in the late medieval devotion, besides, the use of realism to represent Christ's bodily torment legalized likeness to oneself that was problematic; originality or idiosyncrasy were close to heresy (Gurevich, 1995, 199). The reason for acknowledgement of the functionality of the image lies in the change in attitudes towards corporeal imagery of that time; speculation or meditative promotion to the inwards and finally to God endeavours to bridge the gap between the outer and the inner world (which is the distance from God) with the very image (Hamburger, 1998, 146, 147). That is, the image, previously comprehended as a barrier to God, was afterwards privileged as mediating between the worlds or supposed to be leading from the sensual to the abstract (Melion, 2007, 2). An example is Dante: even though he abides the dualistic antithesis between the essence and the appearance when separating the shadow (or image) from its body, he does not restrict the appearance to the external world or to the outer man. Rather, the shadow, since liberated from its mortal body, passes into the beyond which is inhabited by living shadows or souls (Belting, 2004, 208-217), meaning the image of the body is transferred to the soul which is thus somatomorphic. Visuality was characteristic of the Late Middle Ages when the nature of human knowledge was labeled as somatic, for everything was thought in images, hence the dichotomy between the appearance and the essence was abolished (Camille, 2000, 197-212). Or in the words of Hamburger: “This turn towards the world implies a fundamental continuity between man, nature, and Creator altogether different from the ‘bifurcation or separation of man from nature’ characteristic of the Platonic tradition.” (2000, 374)

### *Similitudo* as Connection between the Visible Body and the Invisible Soul

In short, Augustine separates the inner and the outer man, therefore the visible body conceals the true identity – with God, whereas speculation conjoins the inner and the outer vision (Hamburger, 2000, 396), which means the external appearance

directs to the internal truth. In the *Visio Philiberti* too, the body does not represent the outer man that leads away from God, it is rather a creation which steers towards the Creator, because it is interpreted positively, namely the body is related to the soul as its image. For, *similitudo*, likeness is the thirteenth-century concept of the image that, in between the soul and the body, establishes spiritual similarity. Furthermore, the Neoplatonistic boundary between the essence and the appearance, implicit in this concept, is exceeded, since in the Late Middle Ages the meaning was drawn from the image (and no longer read into it) (see Smith, 1981, 568-589). That is, *similitudo* reveals deep connection between the soul and the body instead of their ontological difference. The speaking corpse is “live image” where the life or the soul as the principle of animation is implied (Freedberg, 1989, 285), thus the soul is not divided from the visible world, but incorporated in the body; for instance, Socrates claims that the invisible soul is expressed by the physiognomy, and can consequently be depicted by imitating the appearance (Nash, 2006, 193).

### To Extract or Abstract the Soul from the Body

However, in the Middle Ages, this is was not as self-evident as with Socrates. At first the deep connection between the signifier and the signified was in verbal domain. For example, according to Raoul de Houdenc<sup>32</sup> (or his *Roman des eles*, written around 1210), close resemblance is the relationship between the concept and its name. He denotes this relationship with the verb *portraire*, to portray, therefore the word *portret*, represents the thought. Nevertheless, when the image as decipherable was equated to the visible word (Lewis, 1995, 9), the essential resemblance got expanded to the more superficial visual level, and abstract concepts such as the soul were represented by human figures, also *portraiture*, portraits (Perkinson, 2004, 16-18). Hence, to portray meant to reveal the soul in the bodily appearance in a sense of the abstraction of the mental image of the body from the individual flesh, for the term *portraiture* derives from the Latin verb *protrahere*, to extract. Accordingly, Villard de Honnecourt<sup>33</sup> emphasizes that portraying is the opposite of *contrefaire*, imitation of the outward appearance which results only in the similarity on the surface, and therefore cannot capture the essence: “... (cest livre) si trouverés le force de le portraiture, les traits, ensi come li ars de jometri le commande et ensaigne.”<sup>34</sup> This explains his generic figures that differ much from the ulterior practice of *portraiture* – the representation of physiognomic details.

---

32 A French poet (c. 1165 – c. 1230), then comparable to Chrétien de Troyes.

33 A thirteenth century artist (c. 1225 – c. 1250), known through his portfolio that dates from about 1220-1240.

34 Villard de Honnecourt, Bibliothèque nationale de France, Paris, MS Fr 19093, 1v. See also Hahnloser, 1972.

## To Imitate the Body as the Expression of the Soul

However, the corpse in the illustrations is not only similar to the soul but also different from it. In comparison with the more idealistic or general soul (which always appears as a youth with muscular body and bright curly hair), the body is represented in a realistic manner, with specific features. Schmitt ordered variants of depicting ghosts in six distinct modes and in this range the corpse corresponds to “the living dead” that does not differ from the living person (1998, 206). Anyway, the corpse does not represent the outer man, because the social status of the deceased is not definite (except maybe in the Munich illustrations (BSB, Cgm. 3974) where the body is clothed), which means the corpse is defined only with the physiognomy. Nonetheless, the illustrations do not depart from the concept of image given by the text, for grasping the soul actually justifies the focus on the bodily appearance, since all, the nominalists, as well as the mystics, start from observation of the visible world (Belting, 1991, 38-40). Moreover, already Villard's pictures were *contrefais al vif*, counterfeited from life, that is, he observed the living models or the looks of the particulars (Perkinson, 2004, 15-23), so the only difference between Villard's final products and the corpse from the illustrations of the *Visio Philiberti* is that the latter is not refined from particularities. The reason for the difference between the concept of the image as laid into the text discussed (contemporary and therefore comparable to Villard's work), and its actualization in the illustrations which all date later than the text itself – after the thirteenth century, is thus time discrepancy only. In the Late Middle Ages the connection between the appearance and the essence was developed fully, in other words, the surface displayed (and no longer just led to) the depth, because the hierarchy of vision<sup>35</sup> was evened out, meaning the soul got visible to the bodily eye. For example, according to Georges Chastellain,<sup>36</sup> the inwardly is identical with the outwardly or *semblant*, outward appearance is the mirror of the soul,<sup>37</sup> and from this point of view, there is no need for its reduction. The particularities were no longer disregarded, on the contrary, they became important (Braunstein, 1987, 556-593), furthermore, and this is crucial, through the tendency to unveil the soul, the self, which can be found in the details of the body, was expressed.

---

35 The classification of *visio corporalis*, *visio spiritualis*, and *visio intellectualis*.

36 The official court chronicler of Philip the Good and also a poet (c. 1405-1415 – 1475).

37 Georges Chastellain, *Oeuvres*, 1-8 (ed. de Lettenhove, K.), Bruxelles 1863-1868. See also Belting, 1994, 44-45.



## To Portray the Individual

Hence, the body from the *Visio Philiberti* does not represent the soul alone, because bodiliness is integrated,<sup>38</sup> and because the physicality is the expression of the individual (Walker Bynum, 1995, 291-305); the corpse is thus “locus of self-expression” (1995, 333). In the Budapest illustrations (OSK, Cod. lat. 242), the face, that has always been the seat of personal identity (Vermeule, 1981, 43-45), is framed with the shroud, which means that instead of the attributes of a particular social function which make the medieval individual a type, the physiognomy gets centered.<sup>39</sup> Moreover, in the Munich illustrations (BSB, Cgm. 3974), the physiognomy is already defined: we see round cheeks, small round eyes, heart-shaped lips, and fine curly hair. In the London illustrations (Wellcome Library, MS. 49), the prominent nose reminds of the early portraits in profile. And in the Erlangen illustrations (UB, Cod. 542) especially, features are depicted in realistic detail: dark lively eyes, sunken cheeks, distinctive beard and hairdo, and complexion, which is important for medieval perception of personal identity (Braunstein, 1987, 582-586), is specified (see Figure 4).

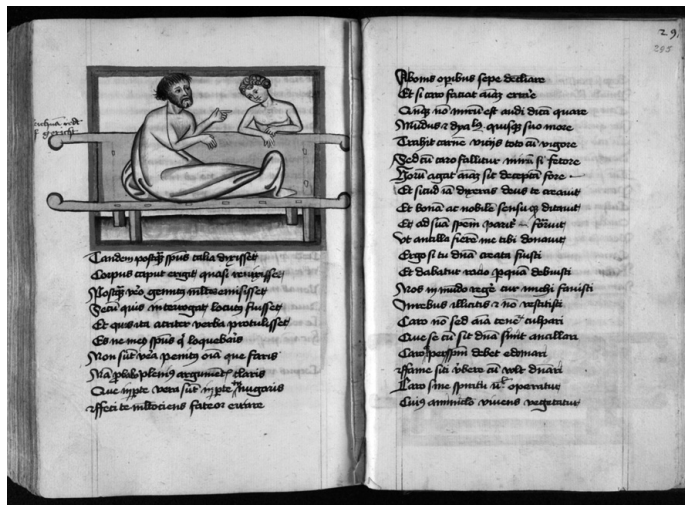


Figure 4: Dialogue between the Soul and the Body, c.1440,  
Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Cod. 542, 294v).

- 38 For example, popular comparison of the body to the garment that make the body no more than the garment of the soul which has to be dropped, got infrequent in time.
- 39 And this fact is contrary to Gurevich's findings on the medieval individual that “cannot be reduced to a psychological entity, merely to a soul-body combination: it includes the individual's social function”. (Gurevich, 1995, 171) In my opinion, the individual is, on the contrary, an universal phenomenon which cannot be reduced to social construction.

In short, the corpse that is both, similar and at the same time different from the soul, represents neither the outer man nor the soul, but their combination which is unique.<sup>40</sup>

Language Editing: Ana Dobaja Vilić

## Literature

### Primary sources

Aegidius Romanus, *Quaestiones de resurrectione mortuorum* (ed. Nolan, K.), Roma 1967.

Aurelius Augustinus, *Confessiones*, Patrologia Latina 32. *Izpovedi*, prevod Anton Sovre, priredil Kajetan Gantar, Celje 1978.

Aurelius Augustinus, *De Genesi ad litteram*, Patrologia Latina 34.

Roger Bacon, *De signis*, Opus maius, 3, 2.

Bonaventura, *Breviloquium*, S. Bonaventurae Opera omnia, 5, Florenze 1891.

Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, S. Bonaventurae Opera omnia, 4, Florenze 1889.

Georges Chastellain, *Oeuvres*, 1-8 (ed. de Lettenhove, K.), Bruxelles 1863-1868.

Guibert de Nogent, *Quo ordine sermo fieri debeat*, Patrologia Latina 156.

Guillaume de Saint Thierry, *De natura corporis et animae*, II, Patrologia Latina 180.

Pseudo-Augustinus, *De spiritu et anima*, Patrologia Latina 40.

Villard de Honnecourt, Bibliothèque nationale de France, Paris, MS Fr 19093.

Walter Map?, *Visio Philiberti*, in: *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes* (ed. Wright, T.), London 1841, pp. 95-106.

### Secondary sources

Ackerman, R., *The Debate of the Body and the Soul and Parochial Christianity*, *Speculum*, 37/4, 1962, pp. 541-565.

Ariès, P., *The Hour of Our Death*, New York 1981.

Ariès, P., *Western Attitudes Toward Death*, New York, London 2009.

---

40 For the detailed analysis of this text and many remarks that enriched it, as well as for the key suggestions on the literature, I am most grateful to my mentor, ddr. Nataša Golob. Also, I wish to thank Zora Žbontar, who shared interests, doubts and literature on the subject of the medieval individual with me.

- Baker, D. P., Cartlidge, N., Manuscripts of the Medieval Latin Debate Between Body and Soul (*Visio Philiberti*), *Notes and Queries*, 61/2, 2014, pp. 196-201, <http://nq.oxfordjournals.org/content/61/2/196> [12. 7. 2014].
- Bedos-Rezak, B. M., Replica: Images of Identity in the Identity of Images in Presholastic France, in: *The Mind's Eye* (ed. Hamburger, J. F. et al.), Princeton 2006, pp. 46-64.
- Belting, H., *Slika in njeno občinstvo v srednjem veku*, Ljubljana 1991.
- Belting, H. et al., *Die Erfindung des Gemäldes*, München 1994.
- Belting, H., *Antropologija podobe*, Ljubljana 2004.
- Biernoff, S., *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, Basingstoke 2002.
- Binski, P., *Medieval Death*, London 1996.
- Bossy, M.-A., Medieval Debates of Body and Soul, *Comparative Literature*, 28, 1976, pp. 144-163.
- Braunstein, P., Toward Intimacy, in: *A History of Private Life* (ed. Ariès, P. et al.), 2, Cambridge 1987, pp. 535-630.
- Brenon, A., sub voce: Dualism, *Encyclopedia of the Middle Ages* (ed. Vauchez, A.), I, Cambridge 2000, p. 451.
- Brent, J. J., From Address to Debate: Generic Considerations in the *Debate Between Soul and Body*, *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 32/1, 2001, pp. 1-18, <http://escholarship.org/uc/item/1wd987bj> [5. 7. 2014].
- Brumble, D. H., *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance*, Greenwood 1998, <http://books.google.si/books?id=H5g08PMrkjgC&pg=PT188&lpg=PT188&dq=janus+middle+ages&source=bl&ots=phFSDRDDqA&sig=n0d034FowxcylEFuEaQ5PNPrTO4&hl=sl&sa=X&ei=jCriU9z3D4P4yQPS14LIDA&ved=0CEEQ6AEwBA#v=onepage&q=janus%20middle%20ages&f=false> [6. 8. 2014].
- Camille, M., The image and the self: unwriting late medieval bodies, in: *Framing Medieval Bodies* (ed. Kay, S. et al.), Manchester 1994, pp. 62-99.
- Camille, M., *Master of Death*, New Haven, London 1996.
- Camille, M., Before the Gaze, in: *Visuality Before and Beyond the Renaissance* (ed. Nelson, R. S.), Cambridge 2000, pp. 197-223.
- Canuteson, J. A., *The Conflict Between the Body and the Soul as a Metaphor of the Moral Struggle in the Middle Ages, with Special Reference to Middle English Literature*, Florida 1975, <http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/00/09/88/73/00001/conflictbetweenb00canu.pdf> [5. 7. 2014].
- Cartlidge, N., In the Silence of a Midwinter Night: A Re-Evaluation of the *Visio Philiberti*, *Medium Aevum*, 75/1, 2006, pp. 24-46.

- Destro, A., Pesce, M., Self, Identity and Body in Paul and John, in: *Self, soul, and body in religious experience* (ed. Baumgarten, A. et al.), Leiden, Boston 1998, pp. 184-197.
- Dinzelbacher, P., Über die Körperlichkeit in der mittelalterlichen Frömmigkeit, in: *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter* (ed. Vavra, E.), Klagenfurt 1999, pp. 49-87.
- Duby, G., *Trije redi ali imaginarij fevdalizma*, Ljubljana 1985.
- Freedberg, D., *The Power of Images*, Chicago, London 1989.
- Golob, N., *Dvanajstero mesecev*, Ljubljana 1985.
- Golob, N., Charterhouse Readings: Dialogue between the Soul and the Body, *IKON*, 4, 2011, pp. 151-162.
- Greer Fein, S., Life and Death, Reader and Page: Mirrors of Mortality in English Manuscripts, *Mosaic*, 35/1, 2002, pp. 69-94.
- Gurevich, A. J., *The Origins of European Individualism*, Oxford, Cambridge, Massachusetts 1995.
- Hahn, C., Vision, in: *A Companion to Medieval Art* (ed. Rudolph, C.), Malden 2006, pp. 44-64.
- Hahnloser, H. R., *Villard de Honnecourt*, Graz 1972.
- Hamburger, J., *The Visual and the Visionary*, New York 1998.
- Hamburger, J., Speculations on Speculation, in: *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang* (ed. Haug, W. et al.), Tübingen 2000, pp. 368-399.
- Huizinga, J., *Jesen srednjega veka*, Ljubljana 2011.
- King, P., Why isn't the Mind-Body Problem Medieval?, in: *Forming the Mind* (ed. Lagerlund, H.), Canada 2007, pp. 187-205, <http://www.thedivineconspiracy.org/Z5272P.pdf> [5. 7. 2014].
- Kruger, S. F., *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge 1994.
- Lagerlund, H., Introduction: The Mind/Body Problem and Late Medieval Conceptions of the Soul, in: *Forming the Mind* (ed. Lagerlund, H.), Canada 2007, pp. 1-16, <http://www.thedivineconspiracy.org/Z5272P.pdf> [5. 7. 2014].
- Le Goff, J., *Srednjovekovna civilizacija zapadne Evrope*, Beograd 1974.
- Le Goff, J., Introduction: Medieval Man, in: *The Medieval World* (ed. Le Goff, J.), London 1990, pp. 1-35.
- Le Goff, J., *Nastanek vic*, Ljubljana 2009.
- Lewis, S., *Reading Images*, Cambridge, New York 1995.
- Lindberg, D. C., *The Beginnings of Western Science*, Chicago, London 2007.

- Melion, W. S., Introduction, in: *Image and Imagination of Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe* (ed. Falkenburg, R. L. et al.), 1, Turnhout 2007, pp. 1-36.
- Morris, C., *The Discovery of the Individual*, Toronto 1991.
- Nash, J., The representation of 'soul' by Rembrandt, in: *Presence* (ed. Maniura, R. et al.), Aldershot 2006, pp. 191-204.
- Osmond, R., *Mutual Accusation*, Toronto 1990.
- Palmer, N. F., sub voce: Visio Philiberti, *Die deutsche Literatur des Mittelalters* (ed. Illing, K. et al.), X, Berlin, New York 1999, pp. 412-418.
- Perkinson, S., Portraits and Counterfeits: Villard de Honnecourt and Thirteenth-Century Theories of Representation, in: *Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences* (ed. Areford, D. S. et al.), Aldershot 2004, pp. 13-23.
- Philipowski, K., Bild und Begriff: *sêle* und *herz* in geistlichen und höfischen Dialoggedichten des Mittelalters, in: *anima und sêle* (ed. Philipowski, K.), Berlin 2006, pp. 299-319.
- Pouchelle, M.-C., *Corps et chirurgie a l'apogee du Moyen Age*, Paris 1983.
- Raby, F. J. E., *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2, Oxford 1957.
- Raskolnikov, M., *Body Against Soul*, Ohio 2009, pp. 63-66, <https://ohiostatepress.org/Books/Book%20PDFs/Raskolnikov%20Body.pdf> [4. 7. 2014].
- Reed, T. L., *Middle English Debate Poetry and the Aesthetics of Irresolution*, Columbia 1990.
- Schmitt, J.-C., *Ghosts in the Middle Ages*, Chicago, London 1998.
- Smith, M., Getting the Big Picture in Perspectivist Optics, *Isis*, 72/4, 1981, pp. 568-589.
- Soskice, J., Sight and Vision in Medieval Christian Thought, in: *Vision in Cotext* (ed. Brennan, T. et al.), New York, London 1996, pp. 31-43.
- Stoichita, V. I., *A Short History of the Shadow*, London 1999.
- Sweeney, E. C., Individuation and the Body in Aquinas, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter* (ed. Aertsen, J. et al.), Berlin, New York 1996, pp. 178-196.
- Vermeule, E., *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkley, Los Angeles, London 1981.
- Walker Bynum, C., *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York 1995.
- Wéber, É.-H., sub voce: Soul, Animation, *Encyclopedia of the Middle Ages* (ed. Vauchez, A.), II, Cambridge 2000, p. 1369.
- Zaleski, C., *Onstranska potovanja*, Ljubljana 1991.

Barbara Peklar

## Obravnavava srednjeveškega dialoga med dušo in telesom ter vprašanje dualizma<sup>41</sup>

**Ključne besede:** telo, duša, odnos med dušo in telesom, konflikt, kontrast, dualizem, podobnost, identiteta, individuuum, podoba

Prispevek temelji na negaciji srednjeveškega dualizma oziroma na razlikovanju telesa od mesa, kot predlaga Suzannah Biernoff (2002). Ta razlika ustreza interpretaciji telesa, pravzaprav trupla, v nekaterih dialogih duše in telesa, med katerimi je tudi priljubljena *Visio Philiberti*. Telo namreč ni grešno meso, temveč je predstavljeno moralno nevtralnno oziroma realistično (ne groteskno), saj je tematizirana osebnost in ne ideologija. To pomeni, da obravnavani dialog telesnost loči od problematične šibkosti, oziroma da je telesnost izraz individuuma. V nasprotju s *transi*, kjer je individuuum minljiv in izginja z razkrajajočim se mesom (ter nazadnje postane anonimen skelet), individualnost v *Visio Philiberti* ni fiksirana na nestalno snov ali meso. Nosilec individualnosti je nesovno telo ali duhovna podoba, ki je avtonomna, ker se je odcepila od materialne podlage, torej individualnost ni površinska. Razliko med telesom in mesom upoštevajo tudi ilustracije obravnavanega dialoga, čeprav je ilustracija sama po sebi fizična podoba; pergament kaže podobo individuuma, kakor jo kaže koža. Pergament se namreč od kože hkrati bistveno razlikuje, in sicer koža postane pergament, ko meso postrgajo z nje. Ali, kot se slikovito izrazi Aegidius Romanus, »tekočina se zliva v kožo in izliwa iz nje, a koža ostane«<sup>42</sup>, kar pomeni, da je v skladu s Pavlom (1 Kor 15, 49) individualnost pojmovana kot individualna oblika, neodvisna od materiala – je vrednota, ki se mora ohraniti. Če povzamem, *Visio Philiberti* dokazuje, da je individualnost v srednjem veku pomembna in izražena s podobo.

---

41 Članek je zasnovan na prispevku z naslovom *Dialogue between the Soul and the Body: Dualism?*, ki je bil predstavljen na konferenci »Iconology Old and New. Transregional Conference on the Move. Croatia and Hungary, 2013. Part Three: European Iconology East & West 5: Cultural Imageries of Body and Soul & Intermedial Representations of the Corporeal, the Psychic and the Spiritual« na Univerzi v Szegedu leta 2013.

42 Aegidius Romanus, *Quaestiones de resurrectione mortuorum* (ur. Nolan, K.), Roma 1967, q. 3, str. 110, vrstice 184–197. Izraz »koža« se nanaša na kozjo kožo, ki so jo uporabljali kot zbiralnik za vodo.

Barbara Peklar

## Discussing Medieval Dialogue between the Soul and the Body and Question of Dualism<sup>43</sup>

**Keywords:** body, soul, relationship of, conflict, contrast, dualism, likeness, identity, individual, image

This contribution is based on the rejection of medieval dualism or on distinguishing the body from the flesh, as suggested by Suzannah Biernoff (2002). This differentiation corresponds to an interpretation of the body, actually corpse, within some of the body and soul debates including the popular *Visio Philiberti*. Here the body is not sinful flesh, but is presented neutrally or realistically (not grotesquely), because the personality is thematized instead of the ideology. Thus in this debate, physicality is distinct from problematic weakness, and expresses the individual. This means that, unlike in the *transi* where the individual is transient or perishes with the decaying flesh (and finally becomes an anonymous skeleton), individuality is not fixed to the flesh or inconstant matter. Rather, it is carried by the incorporeal body or spiritual image which is autonomous or distinct from its material grounding, and so individuality is not superficial. The difference between the body and the flesh is also maintained in illustrations, although they are corporeal images, since the parchment displays the image of the individual just as skin does, however, in the preparation of parchment, the flesh was removed from the skin. Or, in the picturesque words of Giles of Rome, “liquid is taken into and poured out of a waterskin but the skin remains”,<sup>44</sup> meaning, in accordance with Paul (1 Corinthians 15, 49), individuality is the individual form, independent of material, and therefore worth preserving. In short, not only the individuality is important, but it also has to be expressed by the image.

---

43 This contribution is based on the presentation, titled *Dialogue between the Soul and the body: Dualism?*, discussed at the conference “Iconology Old and New. Transregional Conference on the Move. Croatia and Hungary, 2013. Part Three: European Iconology East & West 5: Cultural Imageries of Body and Soul – Intermedial Representations of the Corporeal, the Psychic and the Spiritual” at the University of Szeged in 2013.

44 Aegidius Romanus, *Quaestiones de resurrectione mortuorum* (ed. Nolan, K.), Roma 1967, q. 3, p. 110, lines 184-197. For the translation see Walker Bynum, 1995, 238, 239.

Iva Brusić

## Venetian Political Iconography and Architectural Decoration in Cres in the 15<sup>th</sup> Century

**Keywords:** Cres, Art of Upper Adriatic, political iconography of Venice, 15<sup>th</sup> century architecture, architectural decoration

DOI: 10.4312/ars.9.2.200-214

Art has always been used to influence the beliefs and behaviour of others, through pointing to different issues, educating, moulding opinions, reaffirming the national feelings or persuading of existence of the gods. As such, art is in “the service of social and political change” (Moore, 2010, 7). This definition does not include only the official state iconography, but also “the ways in which visual motifs acquire an aura of association and allusion dependent upon a network of shared values and habits of interpretation” (Rosand, 2001, 1).

The Venetians used the facades as “the principal vehicles for the expression of the wealth, status and taste of their owners,” (Howard, 1987, 98) which was no different in their colonies. All regions that once belonged to the Most Serene Republic of Venice reveal some similarities in the appearance of the towns as well as in their urban patterns. Although the Venetian style, developed under the influence of the Orient (Howard, 2000, 142), became “the fashion of the times” in the colonies throughout the Mediterranean, the elements were not only used for their decorative value, but also to promote the belonging to a certain group and fawning upon the ruling powers. From the perspective of private commissions, independent of the local or state government, the choice of elements communicated catering to the wishes and tastes of the ruling power and the attempt to raise one's status. Similar was with the religious architecture, where the role of the private commissioner was taken by the bishop or the local priest, also wishing to progress in the hierarchy.

On the other hand, the style and typical solutions were also imposed by the Venetians. Venetian presence as a colonial power modified the appearance of the landscape. Some architectural changes that occurred with the new rule were only indirectly political as they were constructed for utilitarian purposes (boundaries, bridges, fortifications etc.), but they were often adorned with the most recognizable symbol of the Venetian Republic – the lion of Saint Mark. The creation and spreading of traditions were not just acts of cultural imposition. They also served the purpose





of creating the sense of unity with the mother city. Not every symbol and decorative architectural element could have been mounted on practical grounds, but the reason of their instalment had different, intellectual motivations (Warnke, 1995, 16-17), such as political propaganda. The topic of this article falls into what Barbara Fuchs called imperium studies – “a way to address the links between metropolitan sovereignty and expansion abroad and the cultural productions that sustain them both” (Fuchs, 2003, 71). The term, as she explains, underscores “the connection between internal sovereignty and external expansion” (Fuchs, 2003, 73).

This article tackles the problem of political iconography of Venice on the example of the town of Cres. Cres has been the biggest settlement and administrative centre of the island bearing the same name, located in the Upper Adriatic region of modern Croatia. The town boasts architectural decorative elements of representative qualities and recognizably Venetian character, but modified by different factors, such as contemporary economic situation, trade relationships with other regions, current social structure, geographical features (isolation of the island), available materials (stone as a major construction material), change in wealth (in the 15<sup>th</sup> century), and so on (Burchard, 1963, 6). Gothic features in the Upper Adriatic region stretch well into the 16<sup>th</sup> century, the time when the Renaissance style completely replaced the Gothic in Venice as the art centre (Howard, 1987, 102). This fact contributes to the theory of political marking of the territory through the recognizable Venetian Gothic elements, but also presents a big problem of dating of those elements with certainty, where no other material evidence exists.

The acquisition of the Adriatic coast by the Venetians started with the expedition led by the doge Pietro Orseolo II in the year 1000 AD. Towns of the Upper Adriatic welcomed the Venetian authority and accepted the protection from the State. They were mainly interested in protection at sea, which the great Venetian fleet could provide with no additional effort (Fisoli, 1937, 8). The first official domination of the Venetians over the island of Cres started in 1126 (Borić, 2002, 10). In 1190, Osor, the cultural and maritime power since the ancient times (Gorlato, 1958, 57), situated on a narrow channel dividing the islands of Cres and Lošinj, decided to pledge fidelity to King Bella III of Hungary (Mariko Miller, 2007, 71). That did not last for long since Venice was trying to regain the rule over the Upper Adriatic islands. Soon, the Venetians recaptured the lost possessions and introduced big changes to the archipelago, resulting in Osor losing its autonomy. Cres, today the biggest settlement on the island, becomes the most important administrative unit, as well as the centre of both civic and religious rule. This would eventually lead to the complete decline of Osor, abandoned from the Venetian representatives in 1450, as well as to the building boom in Cres in the 15<sup>th</sup> century (Konzervatorska podloga, 2004, 3-4; Bradanović,

2012, 452). In 1358, by the Treaty of Zadar (Zara), Venice had to give the possessions in the Adriatic to the Croatian-Hungarian Empire (Bolonić-Žic Rokov, 2002, 45). Their rule would end in 1409, when, as the result of the conflicts between Ladislaus of Naples and Sigismund of Luxembourg, Venice bought the whole Dalmatia for only 100,000 ducats (Domijan, 2001, 27). From this year, the Venetians will start the four-century long rule over the island (Konzervatorska podloga, 2004, 4), which would be visible in the appearance of the town and its urban structures. In addition, Cres would be under the strong influence from the Venetian Istria, the peninsula with which it would maintain commercial relationships (Ivetić, 2009, 256, 287). The island would keep relations with the other islands in the Upper Adriatic (Krk and Rab), the exchange that would also have an impact on the artistic expression of the region.

Just like Venetian merchants introduced the ogee arch to allude to the Orient, so did the locals employ Venetian Gothic or *gotico fiorito* to hint towards the Venetian. Nevertheless, new forms were not “invented” to serve the political purpose, but they were created as an amalgam of different impulses – the Gothic style, which was already popular throughout Europe, combined with the Oriental modes appropriated in their artistic expression (Howard, 2000, 167). Only once the forms were accepted in Venice, were they spread around the Dominion.

We can notice two phases of the interpolation of Gothic elements into the constructions. The first phase assumes pure assimilation of the new and interesting solutions coming from Venice, without the adaptation of space to the new demands. Doors and windows of Gothic characteristics were applied to the wall surfaces, without the necessary modifications and adjustments to the buildings. The second phase took place in the second half of the 15<sup>th</sup> century and implied significant architectural adaptations of houses (Perossa, 1998, 174). The latter group is significantly smaller in number and one can say that the pure renovations with addition of the Gothic elements dominate (Prelog, 1957, 65). The Renaissance influxes came to the Upper Adriatic region through connections with Senj (maintained by Rab) and through the construction of the Osor cathedral (Bradanović, 2011, 56-57).

Architectural decoration of Cres shows a plethora of typical and repeated forms shared with the entire Adriatic coast and particularly noticeable in the window decoration. They replicate the same model: window sill supported by consoles and decorated with the nail-head motif, emphasized capital zone with the same moulding and a trefoil bordered by a band of Venetian dentil motif. This typical window, built into the older structures, can be seen on three houses in Cres. The more elaborate variety, seen in other towns of the Upper Adriatic, with the

trefoil shape inscribed within an ogee arch, apparently did not find its place in the 15<sup>th</sup>-century architectural decoration of Cres. The problem of repetition of the same forms and identical windows was not an issue in the medieval times, but it served to “reaffirm the power, prestige or legitimacy of the patron by drawing visual, historical and/or political connections between the original and the copy” (Olson, 2004, 169).

In one of the narrow streets of Cres, we find a *spolia* of only a fragment of a late-15<sup>th</sup>- century Gothic window (Figure 1) with Venetian characteristics. It was built into the balcony during the Baroque renovation and probably originates from the demolished house Petris-Bochina. The fragment seems to have belonged to the elaborate tracery between two arches of a bifora window. It is bordered with Venetian dentil motif and forms a flower shape in the middle. Apart from some vague similarities with the tracery of the palace Arsan, also in Cres, it has been unparalleled in the region (Bradanović, 2002, 178-180).



Figure 1: Fragment of a Gothic bifora window, Osorska ulica, Cres,  
(foto: Iva Brusic).

The above-mentioned late-15<sup>th</sup> or early-16<sup>th</sup> century palace Arsan or Marcello-Petris (Figure 2), as it is also known in the literature, is among the most representative palaces not only on the island of Cres, but in the entire Upper Adriatic region. The commissioner of the palace Arsan in Cres was the local bishop and the member of the richest patrician family of Cres, Marcello-Petris. He was widely travelled and held important functions, such as the head of the Franciscan province of Veneto. He was constantly present in Cres from 1499 and 1510. The house Arsan, now housing the local museum, was commissioned for his sister, twice married into rich patrician families of Cres: Antoniazio de Bochina and Carvin (Gudelj-Borić, 2002, 102). Due to the significant differences in style between the west and south façades, it had been believed that the house was constructed in stages, but that was proven wrong by Gudelj and Borić (Gudelj, Borić, 2002, 98). The floors are divided by simple stringcourses. The west façade boasts two big Gothic biforas (Figure 3). The Venetian dentil motif borders both the bifora windows and the portal, which reveals early Renaissance features and bears the coat of arms of the Bochina family, belonging to the first husband of the bishop's sister, who died prior to 1498 (Gudelj, Borić, 2002, 102). The ogee arches with inscribed trefoils are found on both superposed biforas, and the space between them is filled with elaborate tracery, consisting of a quatrefoil within a circle. Similar tracery was found only in Venice and on the islands of Hvar and Korčula in South Dalmatia, but the ones from Hvar, besides stylistic, also reveal similar execution (e.g. house Jakša dated to 1475; Gudelj, Borić, 2002, 99-100). Since we know that the workshops from Dalmatia were exporting the window frames and traceries (Prelog, 2007, 145), it could be possible that even these were imported from one of them, particularly based on the similarities of motives. Jasminka Gudelj and Laris Borić proved that all of the decoration of both façades was chiselled by the same workshop, based on the material used, identical profiling and the dentils (Gudelj, Borić, 2002, 99). Furthermore, they claim that the workshop was local and that it was in charge of the 16<sup>th</sup> century decoration in Cres (Gudelj, Borić, 2002, 100). The south façade, showing Renaissance features, is more similar to the 15<sup>th</sup>-century artistic expression of the island of Rab. The characteristic columns, common for the region, are found on the corners, but in the case of palace Arsan their foliate capitals were executed with much more attention to detail than seen in other cases. Before the 15<sup>th</sup> century, the columns were created to round the sharp edges of the buildings in the narrow streets, but in the 15<sup>th</sup> century, their function became purely decorative (Prelog, 2007, 144). Having in mind the aforementioned *spolia* of the tracery, we can tell this was not a unique example in Cres and the wealthy families did use this elaborate and ostentatious forms to decorate their private residences and with them fawn upon the authorities, creating a recognizable Venetian appearance of the town.



Figure 2: Palace Arsan (Marcello-Petris), (foto: Iva Brusic).



Figure 3: Bifora window of palace Arsan (foto: Iva Brusic).

Religious motives and practices were not, as it is the case with political and administrative ones, imposed forcefully to the “colonized” region, but they still “marked the territory” and with their recognizably Venetian forms had an impact on the spectators, creating the complete image of the Venetian appearance of the towns. By incorporating the tradition of the Christian past and values into the new architecture, an attempt was made to sustain and maintain the power relations.

The chapel of Saint James (Filini, Tomaz, 1988) situated in the narrow streets in the old town of Cres, in the vicinity of the later parish church, dates to the late 14<sup>th</sup> or early 15<sup>th</sup> century. The Venetian dentil motif, one of the most commonly used decorative motives, borders the simple pointed arch portal. Apart from the portal and a lancet window above it, no other embellishment was preserved. The same motif adorns the portal of Saint Isidore, added in the 15<sup>th</sup> century on a 13<sup>th</sup> century Romanesque church, during the rebuilding of the entire west façade (Konzervatorska podloga, 2004, 126). At the same time, two small thin columns were attached to the corners of the church, the decorative element found on some private houses in Cres and in the region, such as the above-described palace Arsan.

The neighbouring town of Osor boasts one of the most important churches of the late 15<sup>th</sup> century showing Venetian Renaissance style outside of Venice (Figure 4). Its construction took place during the service of three bishops – Antun Palčić (1463-1470), Marco Nigris (1474-1485) and Giovanni Giusti (1486-1509) (Štefanac, 1986-1987, 266; Gudelj, 2008, 157). The sculptural decoration of the former cathedral has been ascribed to a notable Venetian artist Giovanni Buora (Štefanac, 1986-1987, 275-285). The influence certainly came from Venice, where trefoil façades were already seen in works of Mauro Codussi, the “first true architect of Venetian Renaissance” – on his church of San Michele in Isola (Goy, 2006, 157). It was also noticed on his and Pietro Lombardo's Scuola Grande di San Marco, on which Giovanni da Bergamo (Buora) was one of the collaborators (Goy, 2006, 191-200; Gudelj, 2008, 159). The same influence is also observable on the portal as well as in the disposition of roof sculptures (Štefanac, 1986-1987, 272-273). The church survived heavy bombing in World War II and the sculptural decoration was significantly damaged (Štefanac, 1986-1987, 263).



Figure 4: Portal of Osor cathedral (foto: Iva Brusic).

The parish church of Saint Mary in Cres, although finished a few years before, used the cathedral in Osor as a model (Gudelj, 2008, 155), which is particularly visible on the portal (Figure 5; only parts of the apses and lower part of the west façade have been preserved from the original building) (Gudelj, 2008, 153). Its construction most likely started in 1473 (Borić, 2002, 61), after the Osor church foundations and sanctuary had been laid (Štefanac, 1986-1987, 266). Two of the bishops that were involved in the construction of the Osor cathedral, Marco Negri and Giovanni Giusti (Borić, 2002, 55, 74), both of Venetian origin, were in charge of the Cres church as well. The involvement of one more Venetian, count Giovanni Longo, is confirmed by the presence of his coat of arms on the sanctuary. Right next to it is a coat of arms of the contemporary doge Agostino Barbarigo (Gudelj, 2008, 152, 162). Gudelj sees the Venetian patrician Marco Negri as a person that connects the two churches and considers him to be the ideological initiator as well as the one who chose the artists (Gudelj, 2008, 157-158). Gianna Marinelli Duda attributed the portal of the parish church to the Venetian sculptor Francesco (Marangone or Marangonić) (Duda Marinelli, 1986, 81),<sup>1</sup> who was less skilled than the sculptor of the Osor cathedral, Giovanni Buora (Gudelj, 2008, 159). Like the one in Osor, it also has two fluted pilasters with capitals on each side of the door, superposed by the lunette with Madonna with Child. The second lunette with a ribbed shell ornament is found above it. The decorative moulding of the architrave right above the first lunette is broken in the middle to make room for an angel figure. The two figures on top representing Annunciation, repeating the Osor example, were probably modelled after the group on the triumphal arch of the church of San Giobbe in Venice (Matejčić, 1992, 5-19). The motif of Annunciation was politically important for the *Serenissima*, since the legendary birth of Venice happened on the Annunciation day 421 AD, the same day God announced the coming of the saviour (Zorzi, 1980, 11; Ferraro, 2012, 127). By the 13<sup>th</sup> century, the motif of Annunciation was omnipresent, not only on the façade of Saint Mark's, but also around the city of Venice (Ferraro, 2012, 128). The relief of the Madonna with Child underneath it was modelled after the painting by Giovanni Bellini *Madonna degli alberetti* (Duda Marinelli, 1986, 54; Matejčić, 2004, 189-190; Gudelj, 2008, 159-160), bringing the connections with the contemporary Venetian artistic expression even closer. Jasenka Gudelj proposes that Giovanni Longo chose the Venetian details to "prove himself" before the proveditor Marco Loredan, who came for a visit in 1488 and reported on it to the doge Agostino Barbarigo. The incorporation of Bellini's work would imply fawning upon the doge, an admirer of Bellini's opus. Political intentions are even more obvious with the Barbarigo's coat of arms being incorporated on the sanctuary façade (Gudelj, 2008, 162).

---

1 Marijan Bradanović attributed some other sculptural work on the neighbouring island of Krk to the same author (Bradanović, 2008, 167-182). Borić attributes 38 windows and 5 portals built at the end of the 15<sup>th</sup> and beginning of the 16<sup>th</sup> century to the workshop of family Marangonić (Borić, 2002, 81).





Figure 5: Portal of Cres parish church of St. Mary of the Snows (foto: Iva Brusic).

Venice developed a set of practices used throughout the Dominion to achieve the unifying and recognizable mood, encompassing not only the decorative style, but also the urban topography, all with the goal of sustaining and maintaining the authority and functioning of the affluent Dominion. The intentions and strategies regarding the urban planning of the neighbouring island of Krk were documented in the manuscripts of the proveditor Antonio Vinciguerra, writing from the point of view of the Venetian “colonizer”, in which he indicates what should have been done to achieve the “Venetian appearance” of the town, immediately after it had been acquired in 1480 (Vinciguerra, manuscript; Brusić, 2012, 345-350; Jurišić Majer, 2012, 7-22). The proof of these intentions cannot be traced in the town of Cres in the 15<sup>th</sup> century, since the major state constructions and renovations, particularly of the fortification system, took place in the 16<sup>th</sup> century (Borić, 2011, 133-148). There are also no remains of lions of Saint Mark dating prior to 1500, as they were barbarically destroyed by certain “leontonoclasts”, who were deliberately destroying lions as symbols of the Venetian hegemony in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries (Mitis, 1911, 137), predominantly during the emergence of the Yugoslav Illirism (Rizzi, 2001, 97). The “leontoclastia” was also a response to the Irredentist movement, directed toward the incorporation of Italian-speaking territories under the Austro-Hungarian control, into a newly formed

Italy, with the underlying idea of the identification of cultural circle with political boundaries (Ambrosio, 2001, 2). The phenomenon is very indicative of the power and importance these emblems had, even long after the fall of the Venetian Republic.

Furthermore, the imitation of the Venetian models had its deal in the establishment of power. “Power functions through imitation. [...] it is the ability to produce intended effects. Power, then, is always mimetic, since the effect is the repetition of the intention. Power works through installing effects and making them endure. Thus the monumental architectures of power, from feudal castles to modern government buildings...” (Boon, 2010, 182) “Sameness in the form of appropriation can act to reaffirm the power, prestige or legitimacy of the patron by drawing visual, historical and/or political connections between the original and the copy.” (Brilliant, 2011, 169) Therefore, it is not surprising that the locals employed already existing models (such as the afore-mentioned windows, present throughout the region) when they wanted to be seen as a part of the ruling group and/or demonstrate their position in the society. Since the rulers were Venetians, Venice as a source of inspiration was the only logical choice.

In the 15<sup>th</sup> century the *Serenissima* was already well established on the island of Cres and the economic situation enabled the bigger construction projects to start emerging. This led not only to the inclusion of Venetian elements into the older structures, but also to the erection of new houses and the parish church showing Venetian features. The above examples prove that the appearance of the architecture played an important role in the medieval mind-sets. Architecture transmitted a political message to the beholders, whether they were locals or foreigners. It was used to both reinforce their position within the ruling class and to promote the personages in the eyes of the Doge. The chapel of Saint James and the windows included in the older structure show the slow introduction of the Venetian Gothic into the local building practice. Architecture was the cultural invention used to sustain the affluent Dominion. These political intentions can be particularly seen on the private house of the bishop Marcello-Petris, but even more on the parish church of Saint Mary of the Snows, where the bishop Giovanni Longo was obviously fawning upon the doge, using his favourite motives and style.

## References

- Ambrosio, T., *Irredentism. Ethnic Conflict and International Politics*, Westport, London 2001.
- Bolonić, M., Žic-Rokov, I., *Otok Krk kroz vjekove*, Zagreb 2002 [second edition].
- Boon, M., *In Praise of Copying*, London 2010.

- Borić, L., *Arhitektura i urbanizam grada Cresa od 1450. do 1610.*, Master thesis, Zagreb 2002.
- Borić, L., Fortificiranje grada Cresa u 16. stoljeću, in: *Ars adriatica*, vol. 1/2011, p. 133-148.
- Bradanović, M., Prvi krčki renesansni klesari, in: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, Zagreb 2008, pp. 167-182.
- Bradanović, M., Rab i recepcija renesanse u arhitekturi i skulpturi na sjevernom Jadranu, in: *Rapski zbornik*, vol. 2, Rab 2012, pp. 451-459.
- Bradanović, M., Palača Dominis u Rabu, in: *Rijeka*, XVI, vol. 1, Rijeka, 2011, pp. 53-58.
- Brilliant, R., Kinney, D. (eds.), *Reuse, value, erasure. Critical views on spolia and appropriation in art and architecture*, Farnham 2011.
- Brusić, I., Antonio Vinciguerra. The Ideological Initiator of the Venetian Appearance of the City of Krk, in: *IKON*, vol. 5, 2012, pp. 345-350.
- Blegen, Carl W. (ed.), *Studies in the Arts and Architecture*, Philadelphia 1941.
- Domijan, M., *Rab grad umjetnosti*, Barbat 2001.
- Duda Marinelli, G., Il quattrocento al Cherso: considerazioni sul Duomo, in: *Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria*, vol. LXXXVI, Trieste 1986, pp. 49-75.
- Ferraro, J. M., *Venice. History of the Floating City*, New York 2012.
- Filini, M., Tomaz, L., Le chiese minori di Cherso, Conselve 1988, [www.comunitachersina.com/chiese\\_minori\\_di\\_cherso.html](http://www.comunitachersina.com/chiese_minori_di_cherso.html), [29. 3. 2015].
- Fisoli, G., *La serenissima*, Firenze 1937.
- Fuchs, B., Imperium studies. Theorizing Early Modern Expansion, in: Ingham, P. C., Warren, M. R. (eds.): *Postcolonial moves. Medieval Through Modern*, New York 2003, pp. 71-90.
- Gorlato, A., Il leone di San Marco e l'Istria, in: *Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria*, vol. LVIII, 1958, pp. 5-60.
- Goy, R. J., *Building Renaissance Venice: Patrons, architects and builders, c. 1430-1500*, New Haven 2006.
- Gudelj, J., Borić, L., Gotičko-renesansna kuća Marcello-Petris u Cresu, in: *Peristil*, vol. 45, 2002, pp. 97-106.
- Gudelj, J., Zborna crkva Sv. Marije Snježne u Cresu, in: Marković, P., Gudelj, J. (eds.): *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*. Zbornik radova sa znanstvenih skupova "Dani Cvita Fiskovića" održanih 2003. i 2004. godine. Dani Cvita Fiskovića, Zagreb 2008, pp. 149-166.

- Howard, D., *The Architectural History of Venice*, London 1987.
- Howard, D., *Venice & the East. The impact of the Islamic world on Venetian architecture*, New Haven 2000.
- Ivetić, E. (ed.), *Istra kroz vrijeme. Pregled povijesti Istre sa osvrtom na grad Rijeku*, Rovinj, Rijeka, Trieste 2009.
- Jurišić Majer, K., Izgradnja i održavanje upravnih građevina u Krku od Vinciguerrine obnove iz godine 1489. do kraja 18. stoljeća, in: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, vol. 35 (2012), pp. 7-22.
- Konzervatorska podloga za Urbanistički plan uređenja naselja Cres*, Rijeka 2004.
- Mariko Miller, S., *Venice in the East Adriatic. Experiences and experiments in colonial rule in Dalmatia and Istria (c. 1150-1358)*, Stanford 2007.
- Matejčić, I., Prilozi za katalog renesansne skulpture u Hrvatskoj, in: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, vol. 33, 1992, pp. 5-19.
- Matejčić, I., Venecijanska drvena skulptura u našim krajevima, kratka rekapitulacija i prinosi katalogu, in: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, vol. 40, 2004, pp. 171-214.
- Mitis, I., Avanzi di scultura veneziana a Cherso, in: *Pagine Istriane*, Vol. IX, 1911, pp. 135-145.
- Moore, C., *Propaganda prints*, London 2010.
- Olson, V., The Significance of Sameness: An Overview of Standardization and Imitation in Medieval Art, in: *Visual Resources*, vol. XX, 2004, pp. 161-178.
- Perossa, M., *Kontinuiteta v stanovanjski arhitekturi Istre*, Koper 1998.
- Prelog, M., *Poreč, grad i spomenici*, Zagreb 2007.
- Rizzi, A., *I leoni di San Marco*, vol. 1, Venice 2001.
- Rosand, D., *Myths of Venice. The figuration of a state*, Chapel Hill 2001.
- Štefanac, S., O arhitekturi i kiparskim ukrasima osorske katedrale, in: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 26, 1986-1987, pp. 263-286.
- Vinciguerra, A., *Cronica di Veglia*, MS Cod. It. XI 67 (7351), Biblioteca Marciana, Venice.
- Warnke, M., *Political landscape: the art history of nature*, Cambridge 1995.
- Zorzi, A., *Una città, una repubblica, un impero. Venezia 697-1797*, Milan 1980.

Iva Brusić

## **Beneška politična ikonografija in arhitekturna dekoracija 15. stoletja v Cresu**

**Ključne besede:** Cres, umetnost severnega Jadrana, beneška politična ikonografija, arhitektura 15. stoletja, arhitekturna dekoracija

Beneška republika je bila v Vzhodnem Sredozemlju in zlasti na Jadranu stoletja prisotna kot prevladujoča trgovska sila in pomemben umetnostni dejavnik. Njen vpliv je viden na različnih področjih umetniške ustvarjalnosti, najbolj neposredno v arhitekturi in urbanizmu. Članek se ukvarja z beneškim vplivom na arhitekturno dekoracijo stavb v mestu Cres v 15. stoletju, v času, ko Cres postane upravno središče otoka Cresa. Raziskava je osredotočena na politično sporočilo dekorativnih elementov, v katerih je mogoče razbrati namere naročnikov, da na ta način izrazijo svoj družbeni položaj oziroma opozorijo na napredovanje na hierarhični lestvici v okviru mestne uprave. Kot ključna spomenika, na primeru katerih je mogoče dokazati tezo o sporočilni vrednosti arhitekturnih dekorativnih prvin, sta izbrana palača Arsan in župnijska cerkev Svete Marije Snežne v mestu Cres.

Iva Brusić

## **Venetian Political Iconography and Architectural Decoration in Cres in the 15<sup>th</sup> Century**

**Keywords:** Cres, Art of Upper Adriatic, political iconography of Venice, 15<sup>th</sup> century architecture, architectural decoration

The Most Serene Republic of Venice was for centuries as the dominant power of the Mediterranean and its legacy can be seen, in the architecture of the towns within its sphere of influence. This article deals with the Venetian influence on the architectural decoration of the Upper Adriatic town of Cres in the 15<sup>th</sup> century. The particular problem addressed is the political message of the decorative elements, found in the intentions of the commissioners and patrons, with the aim of both reinforcement of their position as well as their progression up the hierarchical ladder of the ruling class. The examples used to prove this hypothesis are the Arsan palace and the parish church of Saint Mary of the Snows, as well as a few other elements of the architectural decoration of Cres.

Nataša Lah

## How Style Became Famous and Irrelevant at the Same Time

**Keywords:** historical style, stylistic codification, objectual style in Modernism, stylistic classification, stylistic appearance, stylistic expressivity, erasing the style borders

DOI: 10.4312/ars.9.2.215-230

What is style? What are the recognizable characteristics of style in the history of visual arts? These questions instigated many theoretical debates which, until this day, failed to yield the unified and generally accepted definition of style. Such an unstable position of style in visuality can become intelligible if we consider the significance of historical turns that caused the irreversible demarcations between the theoretical status and the social role of style within art history, in a period after 1764. That was the year when Johann Joachim Winckelmann detached stylistics from rhetoric. Consequently, he expanded the sphere of style's jurisdiction into the history of art, anchoring style within a temporal dimension in order to enable the stylistic analysis of historical periods in art.

In this respect, it is entirely neglected that style acquired its disciplinary autonomy almost simultaneously with the start of schism within that very autonomy. Specifically, this was the start of a huge historical theoretical debate concerning a definition of what we consider to be “the recognizable characteristics” of artwork and therefore of style as well.

On one side, this conflict was led by “classicists”, undoubtedly including Winckelmann as well. On the other side there were romanticists, amongst whom we find encyclopaedist (what an irony) Denis Diderot. While writing his *Salons* from 1759 to 1781, Diderot subordinated a previous paradigm of “the norm of form” – that was attuned with the paradigm of epoch – to the idea of individual artist's norm.

Hitherto, form mirrored the given systems, whether notional (*èidos*) as in Middle Ages, or visible and obvious (*morfé*) as in Antiquity and Renaissance. Intellectuals belonging to the then new tendency advocated the form that evaded a centuries-old task of description, all to the advantage of individual unrepeatableness. From this point on, the idea of individual expression as prevailing against the creation's extrinsic value became irrevocably rooted, announcing the Modernism.



In other words, if over the centuries visual form could be caught in the net of something which we rightfully designated as the style of epoch (regardless the variations of spatial-temporal differences within it), then the actual visual form could be grasped, surprisingly late, in regard to the status of activity which was differentiated from the other skills as “fine” or “visual” art.<sup>1</sup> Such activity, which rather late came to be named or acknowledged as something different and irreducible to anything else, previously followed the spirit of epoch as the status “skill”. Further on, this epochal spirit was mirrored in the realizations of more or less skilful masters, always as a formal feedback in regard to the content.

Communicating, due its own preciousness, the (mainly) elitist messages of commissioners, art – just like any other language – created its own and diverse sorts of grammar and semiotics, the ranges of synonymous differences, stylistically polished. The specific differences between artworks which have stylistically marked the epoch have been regarded to be more or less acceptable departures from the norm. However, by affirming the idea of individual expression, art – like a disobedient child – deflected from a world of “parental” protection exerted by church, state, king or emperor into a world of free creation. At that point, the stylistic departure acquired the status of norm.

## From the disciplinary autonomy to the autonomy of stylistic departure

As late as the 1930s, Julius von Schlosser observed the importance of opposition which has risen in the second half of the 18<sup>th</sup> century between individual form and the common language of epoch. Hence, the stylistic analysis acquired the disciplinary autonomy during the 1770s, as the art of previous epochs was normed by a respective

1 Though art started becoming independent from a group of other manual skills as late as the 16<sup>th</sup> century, concretely through the endeavours of British philosopher Francis Bacon – who classified skills into the activities of reason (science), memory (history) and imagination (poetry) – music and painting remained in a subgroup of skills which are pleasant, in comparison to the practical ones. Somewhat later, Portuguese architect, sculptor and painter Francisco de Holanda used the expression *boas artes* for the first time. Soon enough, the baroque conflict between traditional objectivism and the subjectivist idea of “taste”, which selects and defines, lit the first spark of idea which will be developed to its utter limits by Modernism, as an entirely new stylistic paradigm of pure formalism, independent of any objectivity pertaining to the epochal views. The credible document of the mentioned baroque conflict are the works by French architects François Blondel (*Le Cours d'architecture* dating from 1675) and Claude Perrault (*L'Ordonnance des cinq espèces de colonnes est l'expression la plus achevée de la théorie* dating from 1683). Perrault's conception of subjectivism became a generally accepted aesthetic conception. The birth of aesthetics (Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, 1750) was a birth of the criticism of taste, since “after all, a philosopher is a man among other men”. Not earlier than the objectivistic swing of enlightenment, theory returned to the sources of the historical development of style, partly through the works of art historian J. J. Winckelmann and partly through aesthetics such as those of Kant and Hegel. Besides, Hegel's encyclopaedic “cathedral” of spirit created a prototype of stable relations between form and content, the prototype that will meet its first, real and very serious alternative only with the arrival of Modernism.



dominating epochal paradigm and thus by the habits and expectations of audience regarding the classification, in accord with the contexts of usage, genera and genres. The antique style, speaking most broadly, was a conventional, visible system of form possessing the physioplastic characteristics. The style of medieval art was again a conventional, yet symbolic system with ideoplastic characteristics. The illusion reached its ideoplastic pinnacle in the Renaissance by manifesting its own peculiar “mimetism”, imposed by the depths of spatial infiniteness.

In this context, we should mention that Giorgio Vasari acted as a kind of predecessor to Winckelmann. Justly enough, Vasari arouses interest to the present day, as he focused at a detail as the indicator of writing, despite using a modestly scoped comparative material, namely the example of the “development” of Florentine painting from the medieval times to the time of Vasari's contemporaries, which remained the subject of many studies to the present day. It's even more interesting to notice how Ernst H. Gombrich warned Vasari's critics of a fact that Vasari wasn't (and couldn't have been) aware of a function which culture ascribed to the painting and plastic art belonging to the time he wrote about. In part, a metatheoretical insight of such a kind was unnecessary, because it was in no way provoked. The normative and norming epochs of the pre-modern development of history, culture and therefore art as well, were necessarily codifying. The old view of style, as the developmental system of codified norms, understood by and of itself, announced the modern epoch significantly later, in the period of early Romanticism, when codification was rejected to the advantage of interpretation and classification.

With its ideas of free creation, early Romanticism initiated – and the schism of Paris Salon definitely stabilized – another and alternative, until this day confusingly non-differentiated role of style in the development of both modern and postmodern epochs. Whether we admit it or not, two mutually cancelling paradigms begun interfering as the irreducible theoretical focal points within the understanding of the history of art.<sup>2</sup> On one hand there was Paris Salon, which originated in 1725 under the patronage of Academy of Fine Arts (*Académie des Beaux-Arts*) in Paris. Until the Second World War, Paris Salon supported the tradition of conservative, academically oriented “official” art, which processed the historical and religious themes, descriptive landscapes, conventional portraits and narrative genres in general. On the other hand, *Salon des Refusés* was held for the first time in 1863 for the reasons connoted

---

2 Interference can be observed in stylistic terms such as “the style of French academism”, referring to a hybrid style that equates neoclassicism and romanticism. From a modernist perspective this destroys the credibility of Bouguereau – who was very famous in his own time. On the other hand Cézanne, his authentic style departing from the original Impressionism and announcing the arrival of Cubism, is being codified as a post-impressionist. In both cases, the codification is based on sustaining the parameters of stylistic development.

in its very title. In 1884 *Salon des Refusés* gave rise to French Society of Visual Artists (*Société Nationale des Beaux-Arts*), thus forming *Salon des indépendants* which, with no jury and no awards, paved the way for the events which presented new trends, heterogeneous conceptions and avant-gardes. The critics who advocated this new art stemmed mainly from the literary milieu and wrote negatively about the official Salon's activity, with the aim of popularizing the art of Realism and Impressionism amongst the wider audience. This was reported in detail by Venturi in his now already forgotten *History of Art Criticism*. By negating the laws of existent stylistic languages, these critics built hypotheses and interpretations regarding the new styles, generated the reasons for their survival and sometimes for their incomparable self-sufficiency. It was a sort of "art-historical hermeneutics", a phrase that was much later on applied by Oskar Bätschmann in reference to the nature of similar procedures in his "instructions for the interpretation of art".

On the other hand, art historians remained favourably disposed towards Paris Salon which was lead by Academy of Fine Arts. They wrote texts for the catalogues of Salon's exhibitions, participated in juries which selected artworks, awarded prizes and altogether supported the official and institutionally acknowledged course of academism.

In this way, which was substantially backed by the profession, style remained disciplinary anchored in a temporal dimension, which enabled the further and unobstructed application of stylistic analysis, based on differences between the historical periods and epochs, in continuity.<sup>3</sup> Besides, such codifying stylistic analysis of historical periods can be applied only when researching the production which preceded the 1770s or, alternatively, the production rising parallel and past to avant-gardes in subsequent historical periods. It cannot be employed in regard to the time when the traditional givens were eluded, that is to Modernism.

## The stylistic imperative of the nondisturbance of obviousness

The functions and meanings of the historical paradigms, their contexts, genera and genres, have been replaced by an artist, with his self-sufficient awareness regarding what an artwork is, how it should look and which (changeable) styles it should conjecture. Inasmuch, more than all the previous epochs, Modernism affirmed the

3 Until this day, most of university courses on art history carry titles based on the ideas concerning the developmental paradigms of "the stylistic unity of chronological whole". This is especially difficult to operationalize when teaching and comprehending the periods of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Moreover, the schism within the stylistic unity, which occurred during the second half of the 18<sup>th</sup> century, usually remains submerged and unnoticed at the margins of Modern History.

obviousness of visibility, eluding all of the semantic, functional, utilitarian, narrative and symbolic burdens of the earlier periods. Following some strange inertia and, partially, due to the task's weight, the old model of stylistic analysis was also applied when analysing the artworks of high Modernism and avant-gardes. Timely, very wisely and justifiably, formalists (in a word, the staunchest mainstays of Modernism) announced the intrinsic significance of form or – in other words – affirmed the status of the unhindered obviousness of visual form.<sup>4</sup> However, in that case, what has remained of style? Actually, the most essential part: the emphasised expressivity of the characteristics of artwork, at a level of its obviousness. The artwork's style, that is the objectual style, has replaced the paradigm of historical style. (Figure 1)

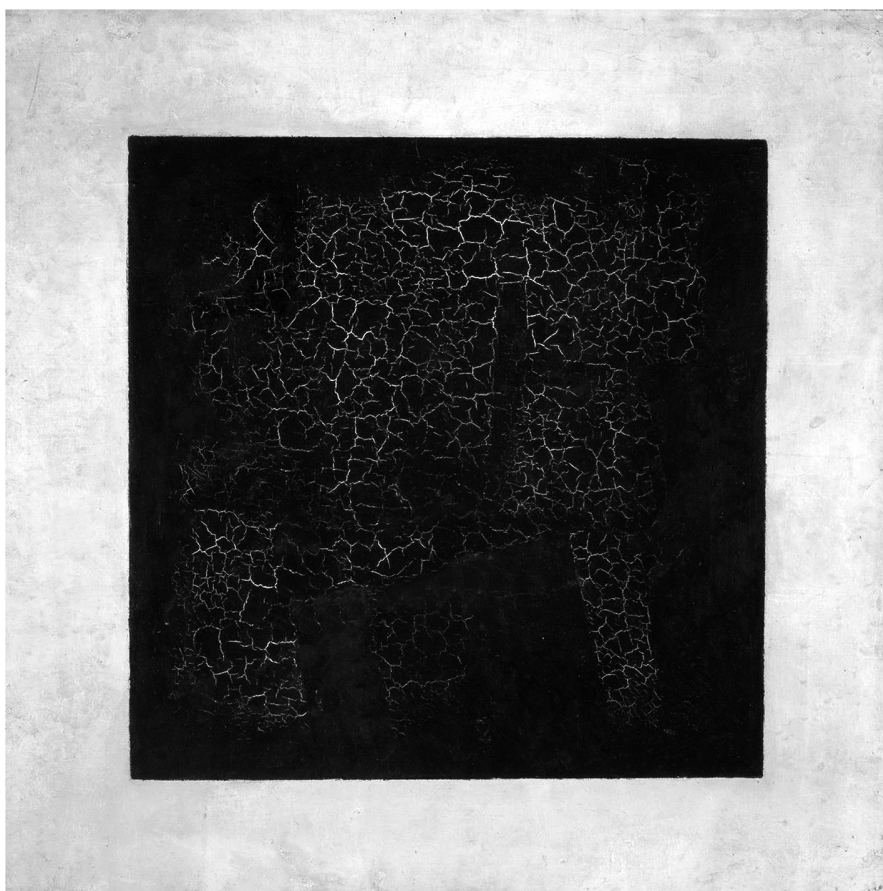


Figure 1: Kazimir Malevich, Black Square, 1915, oil on canvas, Tretyakov Gallery, Moscow.

4 In this context “l’art pour l’art” movement is but an earlier, programmatically limited equivalent of the reduction of artwork’s meaning and content to the advantage of self-sufficiency of the represented.

In this regard, only the traditionalists know how confusing can be the approach according to which the most important characteristic of Malevich's Black Square (Figure 1) is actually a black square on a white ground. Only the theorists of formalism and the true lovers of aesthetics and the idea of Modernism know how fascinating is that the most prominent characteristic of Malevich's Black Square is actually this monochromatic scene of a black geometrical figure on a white ground, which is nothing more than that which it represents. The matter in hand is that we have to understand how a depiction, rather than the widely conceived "reality", has been reduced to a supremacy of figure and not to the subsequently added and unreliably interpreted Malevich's "sensibility". Because, the style of this artwork (and its dominant characteristics of emphasised expressivity) is the pure supremacy of geometric figure, nothing more and nothing less. Here, style is discernible and therefore based on the visual expression of the self-sufficient, individual obviousness of what is being represented.

As already indicated, codification – as one of the qualifications of stylistic characteristics – begun losing its credibility in the period of early Romanticism. By separating the views on art during the historical conflict between "the profession" and "the critics" of Paris Salon, it finally lost its foothold, at least in that part of production which ranked high at the top-lists valuing the art production of the second half of the 19<sup>th</sup> and the first half of the 20<sup>th</sup> century, all the way down to postmodernism, when the situation completely changed. During the period of Modernism, style was looking for another approach, differing from everything that preceded it. Therefore, the comparative tracking of stressed expressive characteristics became based on the psychological factors and the factors concerning observer's education, observer's inclination to *mainstream* conformism or else to the subversive politics of modernist elitism in art.

In other words, this is a matter of a complex system of perception, reception and selection of the point of view (contextualization). Briefly, the listed factors can be referred to as the characteristics of the selection of that which will be deemed as the obviously recognizable. After the selection comes the classification, that is, a possibility of comparability and extractability, based on discerning the style's expressive characteristics. This procedure is founded on a comparison of artwork's emphasised expressive visual aspects in relation to a congenial group of phenomena.

In the period of Modernism, the individual theoretical effort – conditioned by the observer's psychological and educational, as well as by the social, cultural and political attitudes – replaced the professional patterns of comparative-developmental codification, opening doors to interdisciplinarity and intertextuality,

along with all their advantages and risks. Introduced by modern art, based exclusively on the visual obviousness of artwork and supported by the theories, thus understood conception was composed of the visually expressivity, that is to say of the facture and the authorial “writing”, along with the visual appearance or, in other words, the total material stageability. Inasmuch, the only relatively stable stylistic codification of artwork in modern art is possible as a result of the extractability of artwork from a congenial group of phenomena, based on visual expressivity and appearance.

Art theorist Amy Dempsey proposed a rather concrete argument for grouping the artworks belonging to modern art (within the analysis relating to a period from 1860 to 1990), clearly separating style trends from other and different phenomena in the art of the mentioned period. Dempsey argues that all the art productions whose basic intention was “to create a total living environment for the modern world” – whether manifested as top design achievements (for instance: Arts and Crafts or Bauhaus), architecture (for instance: Chicago School or Vienna Secession) or political / cultural ideologies (for instance: Hungarian activism, socialist Realism, Situationist International or Fluxus) – are the art schools. The schools aspired to change the environment or the way of life, they were public and directed at the general public. The art productions aspiring to “utter” the emphasised semantic values or the individually conceptual features are classified by Dempsey as a group of art movements (for instance: Dada, Surrealism, Existentialist art, happening, performance, Conceptualism, Neo-Avantgarde ...). However, the group of artistic productions including a number of visual trends which, through the formal language of obviousness, that is to say, through the exclusively phenomenal artwork's characteristics have “demonstrated” the forms, always anew changing their statement and the rules of appearance – leaning solely against the artwork's obvious aspects – are classified by Dempsey as the style trends. We believe Dempsey is justified in apostrophising a link connecting the notion of “style” with the artwork's visual characteristics. More precisely, her arguments support the argument proposed in this article, which claims that we can speak of style only in cases when the artwork's stressed expressive characteristics are obvious.

In order to exemplify the meaning of stylistically enhanced expressivity which is based on obviousness, we shall take a look at four paradigmatic modernist works by various authors, created in a period between 1909 and 1945, all linked by their respective usage of the minimal stylistic units of form.

These are: *Shimmering Substance* by Jackson Pollock (1946), *Airplane Flying* by Kazimir Malevich (1915), *Horta de Ebro* by Pablo Picasso (1909) and *The Treachery*

of *Images* by René Magritte (1928-1929). Their stylistic codification respectively manifest at the level of appearance as: dots, lines and stains (Pollock), lines and figures (Malevich), figures and forms (Picasso), form and text (Magritte). At the level of expressivity, with Pollock we discern painterly automatism. With Malevich it is geometrism and with Picasso it is polyperspectivism, while in Magritte's work the appearance is based on combining form and text, whereby expressivity is displaced from the realm of obviousness to the field of semantics. Further, concerning the semantic expressivity, Magritte's artwork moves out from the stylistic discourse into the art movements (concretely: Surrealism). Pollock, Malevich and Picasso remain in the field of obviousness, both at the level of expressivity and the level of appearance, on which basis their artworks belong respectively to the following styles: *dripping* painting within the framework of American Expressionism or the so called Second Avantgarde (*Shimmering Substance*), Suprematism (*Airplane Flying*) and Proto-Cubism (*Horta de Ebro*).

### Objectual-stylistic and historical-stylistic (re)contextualization

Modernism introduced another stylistic novelty which can be conditionally termed as the objectual-stylistic recontextualization. Duchamp's *objet trouvé* – “*Belle Haleine*” (Figure 2), originated from a bottle of perfume and an author's portrait/ photograph. This Duchamp's work possesses a complex history and the stratified interpretative levels. According to Arturo Schwarz, one of the most controversial aspects of this Duchamp's work is a fact that it is being mirrored in the multiple recontextualizations of two “found objects”, of which one is endowed with a utilitarian function and a popular social status and is publicly accessible (a bottle of perfume can be bought by anybody). The other has a representational function and is entirely private, following the origin of its accessibility (the portrait photograph of the actual author, possessed and used by himself). Through their integration, a newly created object enters the sphere of the objectual domain of visual art, acquiring an elite status. Its accessibility is articulated institutionally, while its function is articulated within the aesthetical self-sufficiency. Therefore, obvious re-contextualization becomes the artwork's recognizable expressive characteristic. The author starts with assembling the samples of objectual obviousness, whose integration perpetuates them into a new “item” or “object”, which is again objectual. (Figure 2)



Figure 2: Marcel Duchamp, “*Belle Haleine (Beautiful Breath)*” Perfume Bottle, with a photograph of *Rose Sélavy* (alias Marcel Duchamp) by Man Ray pasted on, 1921. <sup>5</sup>

The objectual-stylistic recontextualization is followed by the historical-stylistic recontextualization which, rather generally, could be referred to as a quotation or more precisely an ekphrasis within a frame of the same medium. This is a comprehensive phenomenon of the interpretative strategy of historical sources in Modernism, which was the subject of extensive studies by Oto Bihalji Merin and Vera Horvat Pintarić. The historical-stylistic recontextualization which took hold in the works of many modern artists, including Brancusi (Cycladic plastic art), Picasso (Africa), Beaudin (Easter Island), Moore (Egypt), Klee (Peru) ... is interpreted by Merin as the new art forms which consciously tie up the modern artist's strength of intellect with archaic

5 Vir: [http://www.gazette-drouot.com/static/magazine\\_ventes\\_aux\\_encheres/enchere\\_collection\\_saintlaurent\\_berge.html?lang=0](http://www.gazette-drouot.com/static/magazine_ventes_aux_encheres/enchere_collection_saintlaurent_berge.html?lang=0)

imagination, all with the aim of achieving the contemporary mythical wholeness (Bihalji Merin, 1962, 49).

In a subtitle to a chapter titled *Svjedok u slici* (transl. note: Witness in Image) of the homonymous book, Horvat Pintarić borrows a William Rubin's syntagma – *elective affinity* (Horvat Pintarić, 2001, 35) – in order to define the historical-stylistic recontextualization in modern art, by answering a question: “Of all the influences in our century, why has the one exerted by tribal art been the strongest?”

Naturally, the answer cannot be unequivocal. Still, following the line of our argument which claims that the persistence of the idea of style is connected to the material characteristics of the visible and is based on obviousness – where the artwork's objectual-stylistic (re)contextualization is manifested as *readymade*, while the historical-stylistic one is demonstrated as a quotation – we believe that the newly risen languages of Modernism aimed at restoring the mythical-narrative aspects of historical resources, as much as they aspired to deepen the visual-constitutional possibilities of representation, taking into consideration the historical experience (of objects, subjects, intersubjectivity...) In both cases, the artwork's recognizable expressive characteristic yields a newly created value, by (re)contextualizing the already-seen as the already-existent, which is but an equivalent of mimetic art and a sort of nostalgia for pre-modern times. This is a way to revive the already existent within the new readings, which makes these artworks modern, simultaneously announcing Postmodernism (especially the idea of “the death of the author”) and the time in which reading of the represented will become imposed to obviousness, throwing the idea of style into a dustbin (or a museum) of history.

## Conclusion

The effects of the subversive language of Modernism in relation to the previously dominant epochal styles have subjected the untouchable status of Modern History man's erudition, previously defined by “the norm of form”, to the temptations of the untouchable creative subject. A modernist does not renounce the form, but becomes the norm himself. In this way modernist elevates “authorship” to the elite level of stylistic language, which reached its pinnacle during the 1960s, while its descending trajectory was announced with the rise of anti-painting, regardless of the latter disappearing within the metaphysical (see *Meanders* by Julije Knifer) or the physical extensions (see *Spatialis* by Lucio Fontana) of its given spatial frames.

Nevertheless, this created a new elitism of the modernist style, which Niklas Luhmann interpreted as a new regulator of perception, irrespective of a fact that the



modernist style opposed the cannon, norm and conventions of the previous epoch's language. This is simply the matter of audience becoming divided. On one hand there are the "professional" observers of artwork, capable of perceiving the artwork's relation to the congenial epoch's artworks, that is to say, observers capable of "recognizing" style (which, according to Luhmann is the observing of the second order). On the other hand there are those other, "amateur observers" (captivated within the observing of the first order), who are incapable of accepting the subversiveness of individual style in relation to the dominant style.

The style of modernists has announced the "death" of the author in the very moment of author's complete affirmation. Moreover, by shifting the focus from the artwork towards the author, it opened a space for the institutional theory of art, the idea of the art world and the comprehensive problem of receptive practices. The characteristics of style in Modernism became the characteristics of authors, eventually dispersing into the intertextual and interdisciplinary space of the countless readings of the same. In the last stage, this led to the development of the reductionist and auto-reflexive aesthetics of Modernism, by announcing the theoretical object which confronted the concept with the idea of obviousness, and therefore also with any sort of stylistic norming (or normativity).

In short, conceptual art is a successor of a phenomenon which we recognized as the physical transformation of image. It is also the vanguard of Process and Anti-form art. In this cycle, the artwork got transformed from an objectual and object phenomenon into a spatial-temporal situation, process or event. By popularizing – that is by attacking – the elitist aspects of modernist art, artwork, in association with "art institutions", became an interactive part of a context of both world and culture. Further on, by its definition, activism presumes the reinterpretation of art in relation to the cultural stereotypes of sex, gender, race, ethnicity... while Neo-expressionism subversively questions the social reaction to the obviousness of loneliness, deformity, perversion and the culture of accident, including the artwork's function in the analysis of visual text (the semantics of image). The hybrid art theory is concerned with video art as the theory of simulationism. It treats the art of re-representation as the theory of appropriation and considers the art of the so called "historical re-enactment" as the theory of post-appropriation art. These are followed by the rise of performative event, most closely connected to the idea/forms of experiential (re) constructions. Again, an artist is not concerned with performing or representing, but with context and atmosphere wherein the act of performing is played out.

Even under such circumstances we do not speak of obviousness, but of the theory of the semantic non-falsifiability of statement. These were the circumstances around

forming the definition of relational aesthetics and postproduction, where the artist is positioned as a “catalyst” of relational rapports between art and society, instead of being at the centre. Is this *The End of the History of Art* <sup>6</sup> (as we know it)? Our answer to this question is negative. This is simply a crisis of the faltered normative certainty on which the tradition of art history mainly rested. Seemingly innocent questions *What was style and what is style?* should point at the possible crisis of disciplinary borders, at the actual place of dissent between the normative standards of stylistic obviousness and the theoretical footholds of other and different approaches to the “reading” of visuality.

By erasing the proportions of stylistic obviousness, the borders of visual space change as well. How will the borders restructure in future times? Are we entering an unlimited sphere? These questions are certainly not the matter of style, as much as they are the matter of artistic, critical, theoretical and scientific attitude.

## References

- Altieri, C., Style as the Man: What Wittgenstein Offers for Speculating on Expressive Activity. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 1987, pp. 177-192.
- Barthes, R., La mort de l'Auteur, *Le bruissement de la langue*, Paris 1984, pp. 61-67.
- Bätschmann, O., *Uvod u povijesnoumjetničku hermenutiku : Interpretacija slika*, Zagreb 2004.
- Belting, H., The End of the History of Art?, *History and Theory*, 27 (2), 1988, pp. 188-199.
- Bihalji Merin, O., *Prodori moderne umjetnosti. Utopija nove stvarnosti*, Beograd 1962.
- Bourriaud, N., *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.
- Burioni, M., *Die Renaissance der Architekten: Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgi Vasaris Viten*, Berlin 2007.
- Butler, J., *Excitable Speech : A Politics of the Performative*, New York, London 1997.
- Carney, J. D., Individual Style, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49 (1), 1991, pp. 15-22.
- Carroll, N., Danto, Style, and Intention, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 1995, 53 (3). pp. 251-257.
- Danto, A., The Artworld, *The Journal of Philosophy, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual meeting (Oct. 15, 1964)* 61(19), 1964, pp. 571-584.

---

6 A syntagma according to the title of book by H. Belting: *The End of the History of Art?* (1988).

- Dempsey, A., *Styles, Schools and Movements. The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*, London 2002.
- Dickie, G., *Aesthetics, An Introduction*, Cambridge 1971.
- Diderot, D., *Essais sur la peinture : Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris 1984.
- Diderot, D., *Héros et martyrs : Salons de 1769, 1771, 1781*, Paris 1995.
- Diderot, D., *Ruines et paysages : Salons de 1767*, Paris 1995.
- Diderot, D., *Salon de 1765*, Paris 1984.
- Elsner, J., *Style, Critical Terms for Art History*, (eds. Nelson, R.S., Shiff, R.), Chicago 2003.
- Gombrich, E. H., *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences, Norm and Form. Studies in the art of Renaissance*, London, 1966, pp. 1-10, 137-40.
- Gombrich, E. H., *Vasari's "Lives" and Cicero's "Brutus"*, *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, 23 (3/4), 1960, pp. 309-311.
- Goodman, N., *The Status of Style in: Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978. pp. 23-41.
- Hadjinicolaou, N., *Style as visual ideology, Modern art and modernism : a critical anthology* (eds. Frascina F, Harrison, C.), London 1982, pp. 244-246.
- Horvat Pintarić, V., *Svjedok u slici. Nove figure za nove stvarnosti u eri moderne*. Zagreb 2001.
- Lang, B. (ed.), *The Concept of Style*, Philadelphia 1979.
- Luhmann, N., "Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst" in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, (eds. Gumbrecht, H. U., Pfeiffer, K. L.) Frankfurt am Mein. 1986, pp. 623-626.
- Rubin, W., *Primitivism in the 20<sup>th</sup> Century Art : The Museum of Modern Art*, New York 1984, pp. 10-11, 24-25.
- Schapiro, M., *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York 1994.
- Schwarz, A., *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 1970.
- Struken, M., Cartwright, L., *Practices of Looking*, New York 2001.
- Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550.
- Venturi, L., *History of art criticism*, New York 1936.
- Von Schlosser, J., "Stilgeschichte" und "Sprachgeschichte" der bildenden Kunst : ein Rückblick, München 1935.

Wartofsky, M. W., The Livelines of Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (spec. Issue, Analytic Aesthetics), 1987, pp. 211-218.

Winckelmann, J. J., *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Leipzig 1764.

Nataša Lah

## Kako je slog postal slaven in hkrati nepomemben

**Ključne besede:** zgodovinski slog, stilna kodifikacija, predmetni slog v modernizmu, slogovna klasifikacija, slogovna izraznost, brisanje slogovnih zamejitev

Članek se ukvarja s teoretskim vprašanjem statusa stila in stilnih opredelitev v likovni umetnosti. Izpostavlja, da je na področju umetnostne zgodovine stilistika dobila avtonomno vrednost v poznem 18. stoletju, ko jo je J. J. Winckelmann oddvojil od retorike in razširil tudi na področje zgodovine umetnosti ter izoblikoval koncept zgodovinskih slogov. V istem času so se pod vplivom zgodnje romantike v Evropi pojavile nasprotna težnje, ki so poudarjale individualni značaj umetnosti. Tako so vzporedno s teoretskim konceptom zgodovinskih slogov romantiki tlakovali pot modernizmu in spodbujali apliciranje nove stilistične metodologije, ki si je prizadevala za kodifikacijo stila. Napetosti med »romantiki« in »klasicisti«, so vrhunec dosegle v shizmi pariškega Salona in pojavu različnih novih trendov, heterogenih konceptov in avantgard. Koncept zgodovinskega sloga pa so v temeljih zamajali izzivi 20. stoletja, saj ga ni bilo mogoče aplicirati na raznoliko umetniško ustvarjalnost v obdobju modernizma, ko sta v ospredje stopili poudarjena izraznost kot ključna lastnost umetniškega dela in njegova avtentičnost na ravni likovnega. V tem kontekstu poskuša članek pokazati, kako lahko po obdobju modernizma o stilu v likovni umetnosti razpravljamo izključno na ravni očitno izraženih likovnih lastnosti umetniškega dela in kako je kodifikacija, ki sledi načelu časovnega »sidranja« znotraj kulturnega konteksta, za obdobje modernizma sporna in nezadostna stilistična strategija.

Nataša Lah

## How Style Became Famous and Irrelevant at the Same Time

**Keywords:** historical style, stylistic codification, objectual style in Modernism, stylistic classification, stylistic appearance, stylistic expressivity, erasing the style borders

The article is concerned with the theoretical issue of the status of style in visual arts, aiming to demonstrate that – within art history – stylistics acquired its disciplinary autonomy in the late 18<sup>th</sup> century when, J. J. Winckelmann was the first to detach stylistics from rhetoric, thus expanding the field of stylistic competence to the history of art. It was also the time when, under the influence of early Romanticism, the entirely opposite tendencies originated, those of the emphasized individuation of art. Therefore, parallel to the birth of theoretical notion of “the styles of the eras”, romanticists not only paved the way for Modernism, but also thwarted the application of a newly risen stylistic methodology concerned with the cultural codification of style. The disagreement between the “classicists”, and “romanticists”, eventually culminated in the schism of the Paris Salon and the emergence of a wide range of new trends, heterogeneous conceptions and avant-garde movement, all in a very short space of time. The concept of “the style of epoch” has been staggered by the challenges of the 20<sup>th</sup> century. The function of culture within the stylistic characteristics of the 19<sup>th</sup> century art production was appropriated by artists, whose artwork acquired total objectual autonomy. The cultural and stylistic codification of historical periods conceived in the 18<sup>th</sup> century could no longer be applied to the heterogeneous art produced during the Modernist era. By affirming the obviousness of the visual, Modernism eluded all the semantic, functional, utilitarian, narrative and symbolic burdens of earlier periods. This article endeavours to show how, subsequent to the epoch of Modernism, style can be discussed exclusively at a level of the apparent expressed features of an artwork. Codification which follows the principle of temporal “anchoring” in the cultural context of the Modernist era of Modernism remains both risky and ineffective stylistic strategy.

Vjekoslav Jukić

## The Sculpture of Rudina Abbey in a European Context

**Keywords:** Rudina, medieval figural sculpture, Pannonian basin, Medieval Europe, Croatia, Romanesque art

DOI: 10.4312/ars.9.2.231-246

Rudina is a site not far from Požega, in the heart of a compact micro-region, the Požega Valley – *Vallis Aurea*. The well-protected and fertile valley has been inhabited since pre-historic times. But the first truly “palpable” period is the Romanesque, its prime monument being the Benedictine monastery of Rudina was under the jurisdiction of Pécs Bishopric (Goss, 2010A, 7).<sup>1</sup> The ruins of the monastery are still quite visible, set on a high plateau on the eastern slope of the Psunj, an excellent strategic position. The archaeological site consists of two basic units: the monastery with an aisled church, a cloister with the accompanying monastery buildings, and a small aisleless church some fifty metres to the West. The most important archaeological discovery at Rudina is a group of fragments of architectural sculpture bearing geometric and floral motifs. Some, however, are decorated with human and animal heads, representing the largest group of figural sculpture in Southern Pannonia. (Figure 1) The abbey complex is rectangular – 30×40 metres with the cloister, surrounded by the church and other monastery buildings. The church is relatively small (14×8 metres) aisled building with three apses of which the central one is wider. At the western end there was an atrium, while the facade was most likely flanked by two towers at the corners. It occupies the southern side of the abbey. To the east of the cloister there were, apparently, other key monastic premises, including one with a semi-circular apse to the north of the church, possibly the chapter house. Between that building and the church there was a sacristy. The other part of the site, the smaller church with a rounded apse (8.5×5 metres including the apse), is located outside the main monastic complex.

The “main” church was built of finely polished ashlar, and, judging from the fragments of architectural ornament, its exterior was richly decorated. The lateral facades terminated in a frieze of small hanging arches, the brackets of which featured palm leaf and sow teeth, and also figured representations.

1 The history of monastery ends probably with the arrival of the Turks. On the 18<sup>th</sup> ct. maps Rudina is marked as “Rudina-grad”, without any mention of a religious function. A century later it will turn into a quarry for the new immigrants who built their homes not far from the monastery site.





Figure 1: Rudina, benedictine abbey of St. Michael (Gradski muzej Požega).

These sculptures, although known for about one hundred years, still have not been studied as completely as they deserve; analysis has been mostly superficial. The sculpture of Rudina has been qualified as “outside the mainstream” or “totally rustic pieces” (Belamarić, 1997, 70). In spite of all this, the Rudina sculptures are an important cultural phenomenon as the largest group of Romanesque sculptures in Continental Croatia on record, in fact one third of all that has come down to us from that area. There are a total of twenty heads, of which nineteen are brackets.<sup>2</sup>

It is evident that the sculpture is the product of one workshop and several masters or “hands” showing similarities but also differences. The details most of the brackets have in common are the eyes, nose, mouth and chin.<sup>3</sup> Although there is no particular symmetry or perfect finish, the sculptures of Rudina are a bit more sophisticated than they seem at the first glance. For example, some brackets are rich in detail while some other brackets feature only some basic elements (such as mouth, eyes and nose) and

2 On 13 brackets and one base we have individual human faces. One bracket shows two faces, one three, one an animal face, and three brackets bear representations of complete human figures. In total, 19 show human figures, and only one an animal.

3 The eyes display the greatest level of similarity (fifteen brackets bear figures with almond shaped eyes, the rest show figures with circular eyes). One should also pay attention to similarities in representing the mouth, although there are, strictly speaking, no two brackets with exactly the same mouth. Other detail is shown in such a way as to underline the emotion already conveyed by the eyes and mouths. This may be further emphasized by the position and treatment of the impost block, and the nose, as they often merge or are linked closely together.



lots of empty surface. One is inclined to believe that the variations individualize each face, giving it “portrait” characteristics.<sup>4</sup> Still, there is no doubt that the brackets are product of one workshop. This internal unity is probably the most attractive aspect of the workshop and its artists who were able to achieve this unity while producing a series of apparently very similar, yet individualized sculptures. The differences in shape and technique were noticed by previous researchers, which has led to attempts to define individual masters.

Bogdan Mesinger was the first to handle the problem in a systematic manner and he has proposed six main groups, with a possibility that one group may represent several authors (Mesinger, 2002, 11-17).<sup>5</sup> Mesinger’s attempt is a step in the right direction although some of his points may be criticized.<sup>6</sup> Still, it is a good basis for more comprehensive attempts.

Another investigator, who went one step further is Vladimir Peter Goss. He has dealt with the issue of the Rudina workshop several times.<sup>7</sup> He has finally identified six “hands” of Rudina workshop or rather “dominant characteristics” Those “hands” are *the Head Master, the Master of Sharp Edges, the Master of Rounded Forms, the Master of Parallel Planes, the Master of the Capital Zone* and *the Master of Rounded Cheeks*. This latest division of hands seems to be the most acceptable and will be adopted in this paper.

Describing, analysing and grouping the Rudina faces is, undeniably, a frustrating task. It is also obvious that there are numerous unifying traits for the brackets but also discrepancies which confuse the investigator. There are many points in common between the brackets attributed to certain artists or groups, and then, also, there are a good number of differences.<sup>8</sup> Differences can be seen even when studying the detail of a single face, as has already been noted by previous researchers, who in such cases agreed that it is quite possible that more than one hand participated in the making of a single bracket (Goss, 2010A, 25). Still, comparisons indicate similarities

---

4 In spite of stylization and abstraction the entire group consists of individualized faces.

5 The six main groups identified by Mesinger are: the Master of Robust Portraits, Master of the Twins, the Master (Masters?) of Shriveled Faces, the Master of Ecclectic Portraits, the Master of Grotesque Portrait and the Master of the Youthful Faces.

6 For example, Mesinger did not specify masters for six brackets.

7 In the Catalogue of the exhibition *Stotinu kamenčica izgubljenog raja* (Goss ed., 2007, 26-30) he suggested four main masters: the Head Master, the Master of Sharp Edges, the Master of Rounded Forms and the Master of Parallel Planes. In his later works *Rudina – sva lica* (Goss, 2010A, 19-25) Goss has suggested that instead of counting hands one should apply the criteria based on the „basic qualities of line, volume and planes.“ Following this, he widened the number of hands, i.e., dominant characteristics, to six.

8 As a good example one would like to stress once more the eyes of the majority of the brackets.

in the execution of details, and in the quality and purity of execution. The faces show a good deal of emotion, the feeling being conveyed mostly by the eyes and mouth. One notes a broad spectrum of negative emotions, from fear to shock to confusion. Indeed, this differentiations of emotions are probably also one of the most attractive aspects of the Rudina sculptures. The conclusion should be that we are dealing with one large workshop following a joint set of models under the leadership of one dominant personality. This is nothing new, and yet, something still seems to be missing.



Figure 2: Figure of a saint, bracket from Rudina (Arheološki muzej Zagreb).

Figure 3: "Little Girl", bracket from Rudina (Arheološki muzej Zagreb).

So, a deeper analysis of the Rudina sculptures is necessary before any definitive conclusion can be reached. In that sense, aside from identifying specific "hands", the use of motifs is to be studied, and an iconographic and aesthetical evaluation of the material should be performed. The fact that only one out of all Rudina figures features a halo above the head argues against the assumption that the brackets were intended to depict religious scenes. Even if we accept the hypothesis of Željko Tomičić (Tomičić, 2013, 53) that bracket in literature known as a "Little girl" (Goss, 2010A, 14-15) depicts St. Michael, patron of the Benedictine Abbey, and if we assume that the animal head represents the lamb (*Agnus Dei?*), sacred figures (and subjects) still remain vastly outnumbered. However, the "sacred" quality of the aforementioned brackets could be redefined, albeit without firm arguments. The animal head being well endowed with

horns might belong to an ox.<sup>9</sup> Out of the two other possible “sacred” heads, bracket called “Little girl” seems too frightened to be depicting the archangel and commander-in-chief of the celestial army. We are more inclined to believe that the figure of St. Michael might be displayed in the adamant stance of bracket with a halo. Firm gaze and a calm posture depict courage while the schematic attire seems to evoke the appearance of a Roman legionary. Although in a kneeling position, the figure radiates firmness. (Figure 2 and Figure 3)

Taking into account the function of these figures that were most probably set under the roof, they should be understood as anthropomorphic masks that by their strong expression protect in a simple but very efficient manner the church and the monks from, whereas also warning against, worldly perils. This function is not uncommon in the rest of the Romanesque Europe. In this context superficial rusticity of Rudina brackets (often emphasized in existing literature) based on facial details that evoke a deep expression that reach out to the observer, underlines the quality of the iconographic concept of the Rudina material.

However the performance does not entirely follow the quality of the concept and the subject. Errors and roughness in execution, and irregularities that cannot be accounted for as “nonchalant Romanesque disorder” can be observed. These irregularities are not dramatically repulsive, since the craftsmen compensates this lack skilfully by a genuine expressiveness giving an almost portrait-like character to the brackets. This *mélange* of skill and clumsiness is another argument for the claim that the craftsmen were knowledgeable in sculpting, but not in stone (Tomičić, 2013, 50). We must remember that the sculpted pieces from Rudina that have come down to us are only a part of a rather large sculptural complex, skilfully tied to the architecture. Rudina is not a particularly large complex as the Benedictine abbeys go. Its overall coherence could argue that it was built in a rather short period of time. So, one can imagine that a local workshop was involved in creating the Rudina sculpture. It counted no proven stone carvers, but artists who knew how to carve wood, and, of course paint it.<sup>10</sup> Although this is only a hypothesis not yet sufficiently supported by arguments, it cannot simply be rejected. But, in order to come to clearer conclusions, or at least pose questions in a clearer manner, it is essential to take a look at the comparative material, including other media beside stone sculpture.

Although in the existing literature there are some interesting theories about the origins of the Rudina sculptures,<sup>11</sup> no firm and convincing conclusions could

---

9 Or at least a ram, but in no case a lamb.

10 There may have be available some lesser decorators from neighboring sites, e.g., the Cathedral of Pécs.

11 For example, there is a theory that considers Oriental and Coptic sources, primarily through painting

be reached. The Rudina heads are characterized by somewhat hard, cubic forms crisscrossed by innumerable engraved wavy lines (“Romaničko kiparstvo”, Belamarić, 1997, 70). But, the fact is that Rudina, as a key sculptural phenomenon in Continental Croatia in the 12<sup>th</sup> century has remained without an obvious model or progeny.<sup>12</sup> Therefore, it is important to identify sources and origin of Rudina sculpture and some indications may be found among existing comparative material.

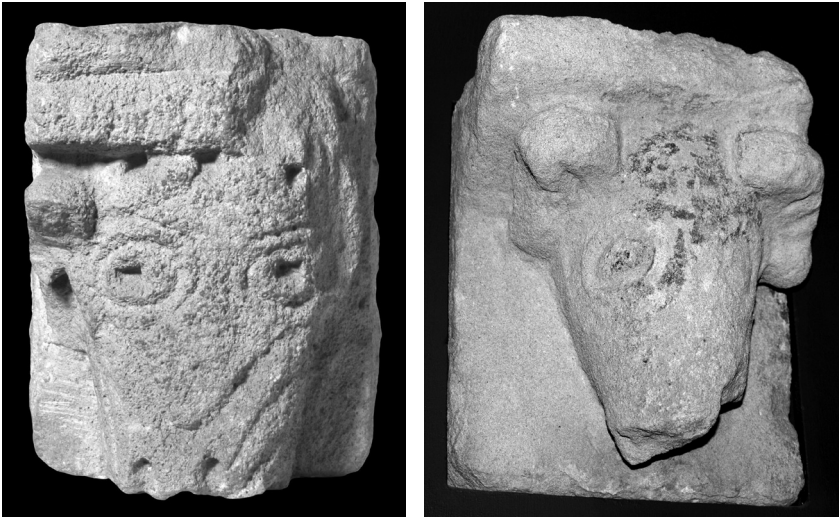


Figure 4: Ram, bracket from Rudina (Arheološki muzej Zagreb).

Figure 5: Bracket from Pécs chatedral (Vjekoslav Jukić).

Rudina probably received some influences from the Cathedral at Pécs, a very active workshop throughout the 12<sup>th</sup> century.<sup>13</sup> Some of the brackets could be compared to those at Rudina. The Rudina bracket with the animal face indeed recalls some of the Pécs pieces which may illustrate links but no firm ties.<sup>14</sup> (Figure 4 and Figure 5) Yet, the brackets at Pécs are in higher relief and the influence of Pécs has not been judged as dominant (Goss, 2010A, 26-27). Rudina and Pécs also share the diamond beads blocks. Strangely enough those at Rudina appear to have been cut with more care and precision. Finally, one should note that at Pécs the sculptural output of the Cathedral workshop

---

or small utilitarian and decorative objects (Goss, Rudina-sva lica, 26). In support of such an idea one may quote Rakovac (Dombó) on the Danube where a hoard of metal icons of Eastern provenance with Greek inscriptions has been found.

12 Other famous example of Croatian Romanesque sculpture without an obvious model or progeny is in Adriatic coast – the Portal of Master Radovan at Trogir Cathedral.

13 Pécs is a more than 100 kilometers away from Rudina and it is the seat of the bishopric Rudina belonged to.

14 For example the ram's head nowadays in the Cathedral Museum.

roughly between ca. 1100 and 1200 was huge, that the styles range from late interlace to the appearance of Cistercian elements, and that a lot of this is figured, often in very competent, even excellent style. But the Rudina hands, if they had been present at Pécs did not care for the fine Old Testament scenes along the staircase to the crypt in a style which seems to combine Wiligelmo's tradition with the art of Niccoló, or any other specifically figured segment of the rich decor of the Cathedral. So, some connections between Rudina and Pécs could be found but they are not as firm as they should be.

Some examples could also be found among Benedictine foundations in Pannonian basin such as Somogyvár, Madocsa, Jásd and Rakovac. A fairly close but not completely satisfying analogy is the monastery church of the Benedictine abbey at Somogyvár. This church is much larger than the one at Rudina, but the plan is the same (Goss, 2010A, 26; Sekulić-Gvozdanović, 2007, 39-45).<sup>15</sup> (Figure 6 and Figure 7) Also, analogies in sculpture have already been noticed but they are rather general (Goss, 2010A, 26).<sup>16</sup> It is not unlikely that the architect of Rudina knew Somogyvár which itself was tied to French Benedictines, in particular to St. Gilles-du-Gard in Languedoc, and that it housed exclusively French Benedictine monks (Jurković, 1995, 13-17, Takács, 2001, 681).

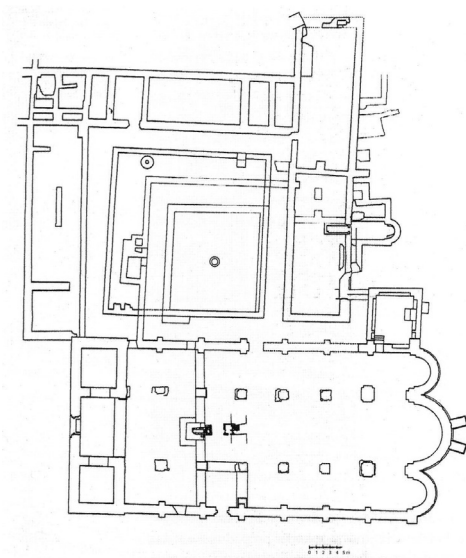


Figure 6: Somogyvár, plan of benedictine abbey (Sena Sekulić-Gvozdanović).

- 
- 15 An aisled basilica with a triple sanctuary, and a two-tower facade; the cloister is to the North and the monastic buildings are grouped around it
- 16 The faces on the well-known panel "lunette" are rather different from those at Rudina but there are analogies in details of the eyes (almond shaped, double framed), and the arches above them continue down from the forehead forming the noses).

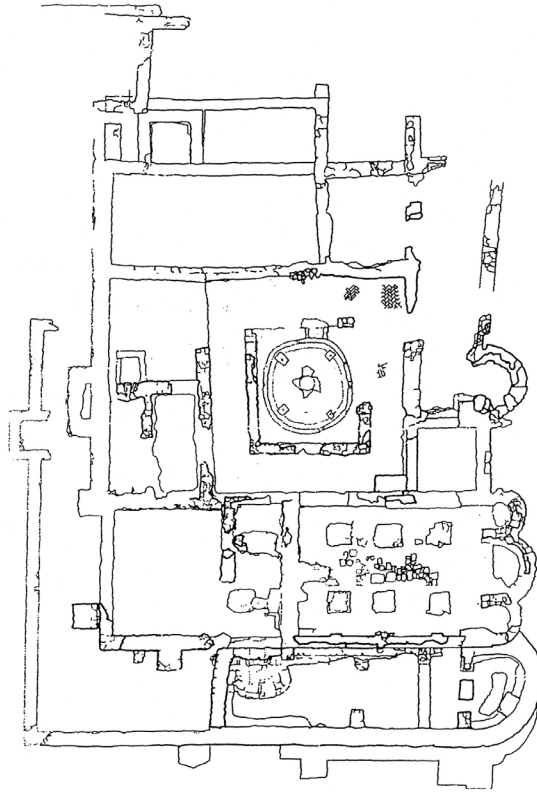


Figure 7: Rudina, plan of benedictine abbey (Sena Sekulić-Gvozdanović).

The architecture of the Benedictine abbey of Madocsa has not been preserved, but it was described in the 18<sup>th</sup> century visitations (Takács, 2001, 695).<sup>17</sup> One of preserved medieval remains, a fragment of a decorated arch, reminds one, on a more sophisticated level, of the palm fragments from Rudina.

Some analogies to Rudina's sculpture could be found at the Benedictine abbey at Jásd (Tomičić, 2013, 27, 53). One should single out two brackets with animal heads and front paws, supports of an arcade. In both cases there are parallel wavy lines stemming from the nose and spreading toward the edge of the face, and large, bulging eyes with narrow lids and drilled pupil holes. This repertoire of essentially graphic devices is generally applied to formation of the faces, particularly fantastic ones at Jásd and Rudina, but also elsewhere in the Romanesque Europe.<sup>18</sup>

17 The church was built of carved stone in "Italian style" and had a sanctuary with "side chapels" and two towers on west façade.

18 Such as Kilpeck, Cumnor, Caen etc.

Finally, another important Benedictine foundation is the ruined but somewhat explored abbey of Rakovac,<sup>19</sup> on the Danube a few kilometres into Serbia. In the Museum of Vojvodina in Novi Sad there are three heads on two capital zones, the faces of which recall some of the Rudina detail – in particular the nose continuing into the forehead (Nagy, 1985, 18-23 and Tables XXVIII and XXIX). A female figure with a helmet (or a strange hairstyle?) shown on a pilaster-strip is somewhat alike the analogous bracket from Rudina, but as in the case of Pécs, the analogies are not all too close.<sup>20</sup>

To conclude, try as one might, one cannot find convincing analogies in the immediate neighbourhood. Those we have noted fall within the category of general characteristics of the Romanesque in rural and provincial areas. So much concerning the form, whereas the eerie expressionism of the Rudina heads is indeed quite unique in Southern Pannonia, and in the Pannonian basin in general. We shall now try to seek for clarifications in a broader European context where such brackets are no exception within the Romanesque architecture. There is a large body of buildings in Spain, France or Great Britain featuring cornices supported by brackets decorated by human, animal and fantastic figures.<sup>21</sup> All this is quite typical of Romanesque art, and so also of the Rudina faces, as noticed by Bogdan Mesinger, who in those terms points out the sculpture of Serrabone in the French Pyrenees (Mesinger, 2002, 6). There is an obvious identity of function as well as an analogous expressive charge; even some formal elements – the parallel planes and parallel lines – that recall Rudina. There are the square foreheads/impost-blocks, almond-shaped eyes and cubic heads, recalling, in fact, many similar works in Western Europe.

Still, could there be any connections between Rudina and those faraway lands? The Hungarian Court maintained close relations with the European West (Kontler, 2007, 81). In spite of those ties recorded in historical documents the brackets from Rudina cannot be easily connected to those materials. Yet, some similarities need to be stressed. Therefore potential stimuli should be sought among the monuments which recall Rudina either by the placement of their brackets or by the themes represented.

In the first group one would primarily consider buildings with brackets underneath the roof, what was probably the position of the Rudina brackets. In this context one should consider SS. Mary and David in Kilpeck in Herefordshire (England). The cornice is decorated by numerous brackets, many well-preserved,

19 Also known as Dombó or Dumbovo.

20 A series of heads from the Benedictine abbey of St. George in Rakovac shows, on the other hand, a strong influence of Roman/Late Antique sculpture, no wonder as the medieval Benedictine abbey at Rakovac stands on the ruins of a Roman site.

21 Including obscene ones showing their genitals to the viewer.

which predominantly show animal figures, e.g., dog and hare, but also human and fantastic figures (mostly heads, but also full size figures as for example a woman showing her genitals) and typical Christian motifs such as the Agnus Dei. Such diversity is also typical of Rudina. Thus, this group and also the examples that follow show thematic analogies with Rudina and share the same world of violence and terror. Another such example is the Benedictine abbey at Reading (Reading Abbey), founded by Henry I as a Cluniac house in 1121 (Pevsner, 1966, 197-199). At the peak of its power, which coincides with the early period, it counted ca. 100 monks, had a hospice dedicated to St. John the Baptist, and numerous other quarters. None of this has survived but there are some pieces of sculpture, though, such as several capitals in the Museum at Reading, most of them with figural representations, including heads with bulging eyes and snake-like scrollwork appearing from their mouths and spreading over the rest of the capital. Two sculptural fragments are also built into a wall in the Caversham Court Park about two miles north of the abbey. They are brackets showing fantastic humanoids with bulging rounded eyes, and stylized linear whiskers in a technique recalling Rudina.

In France one could quote the church of the Notre-Dame of the Benedictine monastery at Jumièges decorated with human heads, however less grotesque than those at Rudina. Analogous groups could be seen at several churches of the Avranches region in the West of Normandy (Basse-Normandie), e.g., the brackets at Saint-Loup-sous-Avranches (first third of the 12<sup>th</sup> ct., a bit cruder than Jumièges), at Breville, St. Benoit, Yquelon, Saint-Léonard-de-Vains (all from the first half of the 12<sup>th</sup> ct., and linked to the Benedictines), the last one directly linked to the Abbey of Sainte-Trinité (Abbaye aux Dames) in Caen.

Second group of the monuments are those which use similar visual language as Rudina. Among those the Benedictine abbey in Jásd has already been mentioned,<sup>22</sup> but another possible example is Kilpeck (SS. Mary and David), which seems comparable to Jásd, and via Jásd to Rudina.<sup>23</sup> In Kilpeck there is a series of brackets underneath the eaves, but one can also find visual analogies on the well-preserved southern portal richly decorated with human figures and floral motifs.<sup>24</sup> The lunette also bearing floral ornaments is surrounded by *voussoir* arches giving the entire entryway arch a

---

22 Although only two brackets with animal heads have been preserved, the wavy lines on their face and the big, almond shaped eyes strongly recall some brackets from Rudina. Unfortunately this is all that we have from Jásd, so our attempt at comparison need necessarily remain tentative.

23 Kilpeck was mentioned in the 7<sup>th</sup> century, and the church itself is dated to the first half of the 12<sup>th</sup> ct. A small Benedictine abbey stood there in 1134, which is close to presumed date of Rudina as we will try to establish in a moment (Pevsner, 1963, 75-77).

24 Pictures of church st. Mary in Kilpeck can be found at <http://www.crsbi.ac.uk/site/810/>, and especially <http://www.crsbi.ac.uk/site/810/image/feature/9346/>.



mushroom form. Those arches are richly decorated by fantastic creatures. Some of them show almond shaped eyes, and faces crisscrossed by wavy lines, and widely open mouths. Snakes emerge from some of the mouth openings. The head of a figure at the right heel of the *voussoir* arch recalls some examples from Rudina.

Another place that needs to be mentioned is Cumnor (church of St. Michael) in England (Oxfordshire).<sup>25</sup> The oldest section of the much rebuilt structure includes a frieze of heads at the top of the facade, a number of which recall Rudina (for example an elongated male head with large almond shaped eyes, a short nose and a face with sharp parallel incisions, or a bracket in the sanctuary).<sup>26</sup>

Throughout France (Brittany, Normandy, and the central parts of France), Spain and Great Britain numerous small edifices stemming from the Middle Ages and featuring similar representations on brackets indicate that brackets were decorative as well as informative element conveying a message to the public. This is indeed what links Rudina with the rest of the European Romanesque art. Connections between French Benedictine abbeys and those situated within the domains of the Crown of St. Stephen (i.e. between Somogyvár and St. Gilles-du-Gard in Languedoc) make this link even more plausible.

Although import seems improbable due to Rudina's distance from the major centres of contemporary art, it is not quite unusual that stone sculptures have been found far from their places of origin. Nevertheless, in our case import of finished products is highly unlikely; after all, local stone was used. Furthermore, although the heads may somewhat resemble the Western examples mentioned above, their features even more so support the thesis of a local workshop. So, where is the possible link between the West European sites and Rudina?

Could such a link be a new abbot coming from abroad? Via Somogyvár and Pécs, a man well-versed in the ins and outs of the Romanesque art? A monk, young in spirit, well-educated and of firm character, coming into this frontier area with a load of books and aiming to transpose part of the Western spirit to Europe's southeast?<sup>27</sup> Such a man would know what a respectable abbey should look like, and all that he needed was a local workshop to translate his wishes into matter. He also knew that a proper

25 The church dates from the 12<sup>th</sup> ct., and was an important possession of the Benedictine abbey at Abingdon.

26 Picture can be found at <http://www.crsbi.ac.uk/site/555/image/feature/16496/> and <http://www.crsbi.ac.uk/site/555/>.

27 Manuscripts are very important as possible source of inspirations. Especially as it is known that manuscripts were not just indispensable to such communities, but often they were brought by the abbot from far away. Books were much lighter to transport than stone, so it is not hard to imagine these manuscripts as a source of ideas not just for the execution of the stone sculpture, but also of the iconological concept.

building of his times should be adorned by sculpture and painting, briefly by images as sculpture was painted, too (Ratkovčić, 2010, 345).

Architecturally Rudina was a modern building for the first half of the 12<sup>th</sup> century. As any reasonable Romanesque architecture, Rudina had to bear sculpture, primarily on the outside, as the appearance of monumental facade sculpture is one of the hallmarks of the Mature Romanesque and of the Renaissance of the 12<sup>th</sup> century (Goss, 2010B, 193-194).

The problem our presumed founder of Rudina encountered was the lack of trained sculptors working in stone, and for him it would have been logical to look at Pécs for artists and models. Along with *imagiers* there were at Pécs certainly numerous quality *décorateurs*. Also, by format and graphic detail some of the Pécs brackets (such as the “Frog-face”) may have served as inspiration for Rudina, possibly for the “Master of the Puffed Up Cheeks.” So, our founder now had quite a clear idea of the iconographic program as well as some stone cutters from a local major workshop. As an intelligent man he realizes that there will be no major figural sculpture display (e.g., using the Cross made of not too accomplished interlace, a symbolic rather than figured composition). He however judged that his team is capable of doing at least brackets, and so he designed a program. Cracking this program would greatly help in placing Rudina in terms of its European context. But his team remains first of all a group of carvers experienced in wood rather than in stone.<sup>28</sup>

There is no doubt that in Continental Croatia wooden sculpture had had a long tradition, from the time of introduction of Christianity, and that construction of churches, predominantly wooden, was strongly encouraged (Engel, 2001, 46). This is also applicable to Rudina. The team collected at Rudina was primarily of woodcutters, local artists of decent quality. They were the offspring of generations of artists we know practically nothing about, from the early Slavic image makers on, who made images of the early Slavic, often three-headed Gods, the memories of which we can catch sight of through place names, and some extremely rare pieces that have survived in Eastern and Central Eastern Europe (Goss, 2009, 35-54).<sup>29</sup>

Although we have demonstrated possible connections of with the European Northwest, one may feel a breath of the old, pre-Christian times within the Rudina

28 The wooden beams discovered at St. Donat in Zadar and usually dated around 750, stylistically very close to what in Zadar (and elsewhere in Dalmatia) was produced in stone, are a typical non-classical early medieval work – in the political center of the Roman Dalmatia! The traces of the early 9<sup>th</sup> century wooden church excavated at Lobor belong to the sphere of the Carolingian expansion into Pannonia, and repeat the forms of similar buildings both in wood and permanent materials in the Alps and Central Europe. Like Zadar, Lobor, was a seat of non-Slavic authorities in a Slavic area.

29 Some of examples are Treglava, Trojeglava (possibly relating to three-headed early Slavic gods); or Kip, Stari Kip (related to old image, image, possibly sculpted) etc.

workshop whose woodcutters could be imagined as successors to those old pagan carvers now carving Christian, rather than pagan figures. But their *iconographic style* thanks to the knowledgeable patron, just like the architecture, was modern! Thus it is legitimate to look for far away analogies on the basis of function and imagery of the Rudina sculpture, most notably the British Isles, Bretagne, Normandy, and Scandinavia, where we also encounter another component that has been of interests to us – the carving in wood. And the influence of wood, particularly Viking, has been noted in the Romanesque sculpture of the above mentioned areas. This material is even visually somewhat similar to the sculpture of Rudina.

Rudina has often been called crude and awkward, and also brilliantly expressive and dramatic. Both is true. The Rudina sculptors were mostly rather crude hands. But they were certainly also artists who could convey deep and dramatic emotions. Like many expressionist artist of the 20<sup>th</sup> century, their pictures may not have been pretty, but they were impressive and engaged. They had and still have an eerie power to shake the viewer, to scare him, to threaten him, to ward him off lest he should harm the holy place and its inhabitants. And that is also true of the other already mentioned faraway places where main function of bracket was the same – to shake, scare and threat the viewer.

Ultimately, one returns to the fact that Rudina is “the key monument of the Romanesque in Slavonia.” Its riddles and inconsistencies are truly compatible with a land of huge forests and equally huge marches, of wild, steep slopes and bottomless ravines. Also, albeit the comparisons are not all too satisfactory, Rudina appears closest to the output of central Pannonia of the first half of the 12<sup>th</sup> century, of Pécs sculpture predating the main figured projects at the Cathedral (e.g., the crypt *additus*) of around 1125-1135. That this dating coincides with the date of 1129 suggested by the Glagolitic inscription found at Rudina may be a happy (?) coincidence (Putanec, 1977, 69-73).<sup>30</sup> It could have been reached without it.

**Note of Thanks:** I would like to thank for big help in preparation of this paper to Professor Martin Germ, and Professor Nataša Golob from Faculty of Arts in Ljubljana.

## Literature

- Belamarić, J., Romaničko kiparstvo in: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva* (ed. Fisković, I.), Zagreb 1997, 41-94.
- Engel, P., *Realm of St. Stephen: a History of Medieval Hungary*, London, New York 2001.
- Goss, V. P. (ed.), *Stotinu kamenčića izgubljenog raja*, Zagreb 2007.

---

30 A panel in glagolitic script was found at Rudina and, according to Valentin Putanec, it bears the year of 1129, which he interprets as the foundation date.

- Goss, V. P., The Three – Header from Vaćani, *Starohrvatska prosvjeta* III/36, 2009, 35-54.
- Goss, V. P., *Rudina-ova lica*, Split 2010a.
- Goss, V. P., *Četiri stoljeća europske umjetnosti 800. – 1200., pogled s jugoistoka*, Zagreb 2010b.
- Jurković, M., Jedan primjer hrvatsko-ugarskih veza u 12. stoljeću – PROPRIOSVMPTV HANC TURRIM SANCTAE MARIAE UNGARIAE DALMATIAE CHROATIAE CONSTRVI ET ERIGI IVSSIT REX COLOMANVS in: *Hrvatska/Mađarska. Stoljetne književne i likovno-umjetničke veze [Horvátország/Magyarország. Évszázados irodalmi és képzőművészeti kapcsolatok]*, (ed. Damjanov, J.), Zagreb 1995, 13-17.
- Kontler, L., *Povijest Mađarske*, Zagreb 2007.
- Mesinger, B., *Ružić & Rudina*, Slavonski Brod 2002.
- Nagy, S., *Dombo: srednjovekovna opatija i tvrđava*, Novi Sad 1985.
- Pevsner, N., *The Buildings of England – Herefordshire*, London 1963, 75-77.
- Pevsner, N., *The Buildings of England – Berkshire*, London 1966, 197-199.
- Putanec, V., Prva pojava natpisne glagoljice iz 11.-12. stoljeća na području sjeverne Hrvatske, *Vjesnik Muzeja Požeške kotline* 1, 1977, 69-73.
- Ratkovčić, R., *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj (PhD Thesis, 5.11. 2010)*, Zagreb 2010, 345.
- Sekulić-Gvozdanović, S., *Utvrdeni samostani na tlu Hrvatske*. Zagreb 2007, 39-45.
- Takács, I. (ed.), *Paradisum plantavit: Bencés monostorok a középkori Magyarországon/ Benedictine monasteries in medieval Hungary/*, Pannonhalma 2001.
- Tomičić, Ž., Novije arheološke spoznaje o Rudini, *Radovi zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Požegi* 2, 2013, 27-59.

Vjekoslav Jukić

## Skulptura iz opatije Rudina v evropskem kontekstu

**Ključne besede:** Rudina, srednjeveško figuralno kiparstvo, Panonska nižina, srednjeveška Evropa, Hrvaška, romanska umetnost

Benediktinska opatija sv. Mihaela v Rudini nedaleč od Požege je arheološka lokacija, ki je znana že več kot sto let. Arheološke raziskave so potekale v več etapah, v katerih so bili poleg arhitekturnih ostankov odkriti tudi pomembni ostanki arhitekturne plastike in figuralne skulpture, ki predstavljajo daleč najpomembnejši sklop romanskega figuralnega kiparstva na področju celinske Hrvaške. Gre za kamnite konzole z izrazito ekspresivno oblikovanimi človeškimi glavami oziroma celopostavnimi figurami. Skupina konzol iz Rudine je bila v starejši strokovni literaturi sicer večkrat obravnavana, vendar ni bila ustrezno umeščena v umetnostni kontekst, hkrati pa so bili spomeniki neupravičeno označeni kot rustikalni primeri brez večje umetniške vrednosti. Izhajajoč iz najnovejših raziskav se avtor prispevka osredotoča na vprašanje evropskih vplivov na figuralno plastiko benediktinskega samostana v Rudini, predvsem z možnimi povezavami z umetnostnimi središči na ozemlju tedanjih dežel krone sv. Štefana. Posebna pozornost je posvečena slogovni in ikonografski analizi rudinske plastike ter primerjavam s sorodnimi spomeniki na Madžarskem in v Zahodni Evropi. Pri tem avtor poskuša odgovoriti tudi na vprašanje, na kakšen način in po katerih poteh so lahko spomeniki iz relevantnih umetnostnih središč panonskega bazena in Zahodne Evrope vplivali na kamnite konzole v Rudini. Pri raziskovanju potencialnih vplivov se avtor ne omejuje izključno na kiparstvo, temveč dolžno pozornost posveti tudi drugim medijem, zlasti knjižni iluminaciji. Pri tem vključi ikonografske in ikonološke vidike, ki v starejši literaturi niso bili upoštevani. Prispevek hkrati osvetli specifične morfološke značilnosti rudinske skupine ter s pomočjo natančne formalne in slogovne analize kamnitih konzol razkriva, da gre za lokalno delavnico, v kateri je najverjetneje delalo šest mojstrov.

Vjekoslav Jukić

## **The Sculpture of Rudina Abbey in a European Context**

**Keywords:** Rudina, medieval figural sculpture, Pannonian basin, Medieval Europe, Croatia, Romanesque art

The Benedictine Abbey of St. Michael in Rudine near Požega is an archaeological site known for more than a hundred years. The first explorations were done in 1906 and 1907 and ever since then Rudina has been explored in a stop and start manner. The archaeological site consists of two basic units: the monastery with a three-aisle, three-apse church, a cloister with the accompanying monastic buildings, and a small aisleless church with a rounded apse some fifty metres to the West. A considerable body of architectural sculpture has been found at the site, but the most important finding is a series of twenty heads, of which nineteen are brackets. This figural sculpture is mainly described in the literature as rustic work without a solid link to sculpture in the immediate area. In spite of all this, the Rudina sculptures are an extremely important cultural phenomenon as the largest group of Romanesque sculptures in Continental Croatia on record. Still, this sculpture has not been studied as completely as it deserves to be. This paper mentions the possibility that the figural stone sculpture of the Benedictine monastery in Rudina was made by a local workshop, it also raises the question of possible influence on that sculpture within the Lands of the Crown of St. Stephen, but indirectly also in Western Europe. Special emphasis is placed on the possible ways (or media) that these influences could have been adopted and on the potential connection to Western Europe and the Pannonian basin.

## **Recenzije**





Lev Kreft

## **Aleš Erjavec (ur.): *Aesthetic Revolutions and Twentieth Century Avant-Garde Movements***

Durham, NC: Duke University Press, 2015, xvi + 322 strani, 71 ilustracij

Knjiga *Estetske revolucije in avantgardna gibanja dvajsetega stoletja* je nastala pod uredniškim vodstvom Aleša Erjavca kot skupni projekt skupine specialistov, od katerih se je vsak posvetil enemu od izbranih avantgardnih gibanj – Sascha Bru (italijanski futurizem), John E. Bowlt (ruski konstruktivizem), Raymond Spiteri (nadrealizem; situacionizem), David Craven (mehiški muralizem), Tyrus Miller (neoavantgarda v Združenih državah Amerike) in Miško Šuvaković (NSK). Vsaka od teh študij ima lastno interpretativno vrednost, obenem pa se vključuje v nov poskus uokvirjenja avantgardnih gibanj v pristop, ki ima sodobno teoretsko moč. Ta pristop in skupni okvir je razvil Aleš Erjavec v »Uvodu« in »Zaključku: Avantgarde, revolucije in estetika«. Potreba po novem pogledu na splošno izhaja iz empiričnega dejstva, da so avantgarde dvajsetega stoletja zdaj že zaključena zgodba ter da se s sodobnostjo in sodobno umetnostjo enaindvajsetega stoletja že kaže potreba po celovitejši in smiselni analizi celote tega za dvajseto stoletje značilnega pojava – tudi zaradi vprašanja, ali so avantgardna gibanja mogoča še naprej. Vendar je v izzivu, ki je potreboval tako ekipno raziskovanje, tudi povsem teoretski element. Če navedemo le tri najvidnejše teoretike avantgarde – Poggiolija, Bürgerja in Flakerja –, je Renato Poggioli sicer ponudil teorijo avantgarde, ki bi bila trajni pojav, vendar se je dejansko posvetil tistim iz prvega vala (1909–1930); Peter Bürger je temu istemu valu dal ime »historična avantgarda«, ker je bil prepričan, da je pripadala preteklosti in je neoavantgarda ne more nadaljevati; in le Aleksandar Flaker se je ukvarjal z vsemi tremi valovi avantgardnih gibanj (historična avantgarda, neoavantgarda, retrogarda – postsocialistična avantgarda) in prispeval tudi pomembno razlikovanje med optimalno projekcijo (razvito iz pobude Jurija Lotmana), ki je značilna za umetniške avantgarde, za razliko od političnih, ki gojijo utopijo, vendar je vztrajal pri umetniškosti avantgardnih gibanj, medtem ko njihove političnosti ni vključeval v analizo, ki se je posvečala le (proti-) umetniški vrednosti avantgard. Med te klasične teoretike in sodobnost se je vstavil postmodernizem, ki naj bi tako kot z modernizmom pospravil tudi z avantgardizmom, kar je med drugim onemogočalo širše prepoznanje postsocialističnih avantgardnih gibanj osemdesetih let prejšnjega stoletja.

Skupne (hipo)teze so predstavljene v Erjavčevem »Uvodu«. *Prvič*, avantgardna gibanja sestavljajo *spekter*, ki ima na enem koncu umetniške avantgarde, na drugem



pa estetske avantgarde. Umetniške avantgarde uvajajo v umetnost nove sloge in tehnike, s tem pa nove reprezentacije življenjskega sveta, s katerimi včasih povzročajo umetniško revolucijo. Druge pa sežejo onkraj umetnosti v življenje samo s ciljem, da bi ga preoblikovale in revolucionirale. Te so tudi poglavitni predmet študij v tej knjigi. Prve so predvsem avtonomne, druge heteronomne, vendar tudi pri estetskih, heteronomnih avantgardah sčasoma prihaja do postopnega preoblikovanja v razširjene forme umetnosti. Erjavec ne potrjuje trditve, da to pomeni njihov poraz (torej trditve, pri kateri je zlasti vztrajal Bürger). *Drugič*, estetske avantgarde učinkujejo kot estetske revolucije, torej s tem, da temeljito preoblikujejo načine čutnega in izkustvenega doživljanja sveta ter iz temeljev *spreminjajo zaznavanje in izkušnjo realnosti*. Njihov cilj je »redistribucija čutnega«, tako kot o njej govori Rancière. *Tretjič*, s »postsocialističnimi avantgardami« kot avantgardami tretje generacije (če prvo generacijo predstavljajo historične avantgarde z začetka dvajsetega stoletja, drugo pa neoavantgarde šestdesetih let) so označena gibanja v zdajšnjih ali nekdanjih socialističnih deželah, ki imajo avantgardne značilnosti, nekatere od njih (na primer NSK) pa sodijo k estetskim avantgardam. Zaradi nekaterih skupnih potez s postmodernizmom jih včasih označujemo tudi kot vzhodne oziroma postsocialistične postmodernizme. S temi tezami so presežene nekatere težave s predhodnimi teorijami avantgard, tako da lahko govorimo o avantgardah celotnega dvajsetega stoletja kot treh generacijah – valovih; da razlikovanje med umetniškimi in estetskimi avantgardami hkrati omogoča tudi vključitev nekaterih gibanj, ki so bila prej izločena ali mejna (na primer kubizem) med avantgardna, pa tudi nekaterih »neumetniških«, predvsem političnih načinov delovanja med avantgardne prakse – vključno z manifesti; da je zagotovljeno posebno mesto za postsocialistične avantgarde, ki jih je prav Aleš Erjavec že v svojih prejšnjih objavah analiziral, predstavljal in uveljavljal ne le kot tretji, ampak tudi kot poseben in drugačen avantgardni pojav (v knjigi *Postmodernism, Postsocialism and Beyond*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008; in kot urednik knjige *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, Berkeley: University of California Press 2003). Že v knjigi *Postmodernizem, postsocializem in onkraj* je nakazal nov pristop k avantgardam dvajsetega stoletja, ki ga je celovito razvil v pričujoči knjigi: »V dvajsetem stoletju so obstajala klasična, radikalna, zgodnja ali historična avantgardna gibanja, ki so zavrnila delitev na umetnost in življenje, na umetniško prakso in politični *praxis*; hkrati pa sta obstajali dve vrsti avantgardnih gibanj, ena, ki so šla po poti radikalno umetniškega in druga po poti radikalno političnega projekta. Točka, kjer sta se srečali, je bilo življenje oz. družba« (22).

V »Zaključku: Avantgarde, revolucije in estetika« so na ozadju opravljenih študij osnovne teze potrjene in predvsem podrobneje pojasnjene. Ob kritični navezavi na klasične teorije avantgard in naslonitvi na Rancièrovo intervencijo v razmerje med

estetskim in političnim pride kot temeljni avtor namesto Immanuela Kanta, ki je bil s svojo »estetiko« iz *Kritike razsodne moči* v ospredju obdobja postmodernizma, v ospredje Friedrich Schiller, predvsem kot avtor *Pisem o estetski vzgoji*, kar hkrati sledi logiki, ki vzpostavlja estetske avantgarde kot politične avantgarde in njihovo političnost kot politiko v Rancièrovem pomenu distribucije čutnosti.

S to knjigo so razrešene številne težave sodobnega proučevanja avantgard, kar posledično omogoča tudi njihovo celovitejše hranjenje, razstavljanje in poznavanje v sodobnosti. Prav tako, če ne še bolj pomembno je, da tokratna zastavitev pušča odprta vrata vprašanju o prihodnosti avantgard: niti jih ne najavlja niti ne zanika možnosti njihovega ponovnega vznika, ki bi pomenil že četrto generacijo. Po tej plati je intervencija Erjavca in sodelavcev naravnost nasprotna intervenciji Fredrica Jamesona, ki (poleg tega, da vztraja pri postmodernizmu kot oznaki za sodobno umetnost enaindvajsetega stoletja ter ga na novo povezuje z globalizacijo in singularnostjo umetniških konceptov – idej) v članku »The Aesthetics of Singularity« (*New Left Review* 92, marec-april 2015, 101–132) oznanja tudi konec avantgard. Po analitičnem naštevanju vseh potez postmoderne sodobnosti zaključuje: »Vse to kaže, da je avantgardo v našem času nadomestil drugačne vrste lik« (109). Na mesto kolektivnih gibanj avantgarde stopa gibljiva praksa muzejev in galerij, ki jih pooseblja kustos oz. kustodinja. Avantgardne kolektivnosti, konceptualne povezanosti in solidarnosti z idejo in/ali skupino pa v sodobnosti po njegovem ni več. Soočenje med Jamesonom in Erjavcem bi bilo vsekakor zanimiva razprava – bi pa imel Erjavec po mojem številčnejšo navijaško skupino.

Kot vsaka teorija pa tudi ta, ki jo predstavlja Aleš Erjavec, povzroča nekatere nove in zanimive mejne teme, ki so lahko tudi izhodišče za ustvarjalna in poglobitvena razhajanja. Dve taki temi ponuja že knjiga sama: mehiški muralizem kot estetsko avantgardo in Dado, ki ne sodi med estetske avantgarde. Članek Davida Cravena ponuja dovolj razlogov, da raznoliki, a manifestno povezan opus Rivere, Siqueirosa, Orozca in drugih štejemo za *estetsko* avantgardo, pa tudi dovolj vprašanj, ali gre dejansko za estetsko *avantgardo*. Revolucionarni, zaznavo realnosti spreminjajoči namen je nedvomen, ostaja pa dilema, ali ima to gibanje tudi poteze umetniške avantgarde. To vprašanje bi bilo lahko povsem sholastično, ko ne bi zaradi določenih sorodnosti muralizma s socialističnim realizmom sprožalo tudi možnosti, da socialistični realizem sam uvrstimo med estetske avantgarde, kar bi do določene mere celo ustrezalo pogledom, ki jih je o ruskih avantgardnih gibanjih razvil Boris Groys.

Dada je dilema z druge strani. Njen avantgardni status ni bil nikdar in tudi v tem delu ni vprašljiv, vendar ni posebej predstavljena, ker naj ne bi bila estetska avantgarda, ampak predvsem umetniška – najbližje estetski avantgardi naj bi bila berlinska Dada,

a tudi ta le na mejni način. Toda Dada ni bila le antiumetniška v smislu nasprotovanja umetnosti kot instituciji, ampak tudi antipolitična na tak način, da bi ji lahko skladno z Rancièrovimi pogledi rekli, da je antipolicijska, in to tudi v razmerju do levičarskih revolucionarnih gibanj in sovjetskega komunizma. Dvom o (ne)umestitvi Dade med estetske avantgarde je potrjen tudi v sami knjigi, saj estetskoavantgardnih revolucionarnih praks nadrealizma in situacionizma avtorji, ki pišejo o njih, ne morejo pojasniti brez sklicevanja na vpliv in učinek Dade.

Pri knjigi te vrste, ki na prvi pogled deluje kot zbornik, je posebna kakovost prav v tem, da razprave, ki predstavljajo posamične estetske avantgarde, niso zanimivejše od celote, ki jih povezuje v knjigo s tezo. Narobe, Erjavčeve teze, ki povezujejo teh sedem študij, od katerih je vsaka zase vredna pozornosti, uokvirjajo knjigo v poročilo o pomembnem raziskovalnem projektu s predlogom nove teorije, ki zaobjema pojav(e) avantgarde bolje in temeljiteje od dosedanjih.

Skratka, gre za odlično in novo temeljno delo na področju teorije avantgard, ki poleg vsega drugega z močnimi argumenti odgovarja na težave, ki jih je Bürger povzročil s tezo o porazu historičnih avantgard, postmodernizem pa s tezo o koncu avantgard.

Cvetka Hedžet Tóth

## **Utopija 1515–2015 Thomas More: Utopija 1515 (prev. Bogdan Gradišnik). Stephen Duncombe: Odprta utopija 2015**

Ljubljana: Studia humanitatis, 2014, 191 strani

Ko danes, po petstotih letih, beremo *Utopijo* Thomasa Mora (7. 2. 1478 – 6. 7. 1535), vemo, da gre v sodobnem času spoznanje pred utopijo in ne več utopija pred spoznanjem. Kako torej brati Morovo *Utopijo 1515* zdaj, ko utopizem pri mnogih velja domala že za totalitarizem? Morda sveta sploh ne želimo več spreminjati, kajti potopljeni smo v čisto samozadostno kritiko, ki je sama sebi namen, v stvarnosti nočemo več videti možnosti za drugačnost, ki bi lahko svet in razmere v njem spreminjala. Kot da bi postutopična, tj. protiotopična naravnost pomenila razvojno usmeritev, ki vpije: Bolj kot se spreminja, bolj je isto. Večno vračanje enakega v podobi nič več načelo *solidarnosti*, ampak *toleranca* in povrh se vsi v politiki drenjajo okrog sredine.

Zdajšnja doba naj bi po mnenju mnogih končala čas revolucij, dvestoletno obdobje od leta 1789 do 1989. Toda s to dobo nikakor nismo dokončno opravili, kajti mišljenjska struktura, način dojemanja, razmišljanja in vrednotenja, povezan s preteklim dogajanjem, ni povsem za nami in še dolgo ne bo. Mnogi intelektualci so prestrašeni zaradi moči obćih idej in njihove volje do moći; pri tem se depolitizirajo in svarijo, da je na začetku morda res enakost in bratstvo, na koncu pa giljotina. Po sesutju socializma boljševiskega izvora smo sooćeni z nemajhno nalogo: aktualno namreć ostaja vprašanje, kako razmišljati o utopiji, upanju, pravićnosti, celo o zgodovini sami in o pojmu napredka, ki je povezan z njo. Tako še posebej po letu 1989 izstopa znana parola o t. i. koncu utopij in o koncu utopićne zavesti.

Dela, ki se ukvarjajo z omenjeno temo, razpravljajo o pluralizmu, ta pa poudarja duha razlik v primerjavi s komaj preteklo dobo, ki je izrecno vztrajala pri duhu totalitete in identitete. Vodilno načelo ni več solidarnost, ampak toleranca! Na podlagi »razmoralizirane kulture diferenc« razumljeno bistvo moderne demokracije ni več konsenz, ampak dispenz. Vsaj v prvem trenutku se zdi, kot da v pluralizmu ne bi bilo več mesta tudi za kaj utopićnega. Levićarstvo 21. stoletja kapitalizma ne ogroža in mu vsepovsod celo dopoveduje, naj obstane in vztraja v taki ali drugaćni, še tako posredni obliki, in kljub vsem retorićnim kritikam v bistvu kapitalistićne interese celo podpira.



Zdajšnje levičarstvo je s kapitalizmom solidarno, kot tako v obliki kritike pomeni kvečjemu salonsko in medijsko levičarstvo, skratka, malo ironično rečeno, na levo se da kritizirati, če ima človek za seboj desno publiko – ki si jo sproti ustvarja –, s trajno rezerviranimi tapeciranimi sedeži, siromaštvo delavcev pa je že dolgo amputirana kategorija leve tradicije, ki izraza proletariat noče več uporabljati.

Kar je bilo pri velikih mojstrih mišljenja intelektualne levice (Sartre, Marcuse) pred samo še nekaj desetletji razpoznavni znak za napredno intelektualčno držo, namreč *univerzalizacija*, učinkuje danes že kot nekakšna mora preteklosti. Prizadevanje za *univerzalizacijo* in iz tega izhajajoča nekdanja politizacija sta bila razčarana do te mere, da po letu 1989 govorimo celo o *razčaranem intelektualcu*. Za to razčaranost je značilna izrecna depolitizacija, ki je tako očitna, da se zahodni intelektualci zavestno odločajo za t. i. estetizacijo, kajti zdaj popularna kultura razlik, duh difference (toleranca) in ne več včerašnje totalitete, identitete (ideja organizirane solidarnosti), »raztaplja politiko v estetiko« (Richard Saage: *Das Ende der politischen Utopie?*, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1990, 10).

Estetizacija intelektualcev kot tipičen pojav časa pomeni tole: »Na mesto socialno angažiranega stopa estetsko dezangažirana subjektivnost. Vse postaja interpretacija, zapletena v zgodbe brez konca« (Hauke Brunkhorst: *Der entzauberte Intellektuelle. Über die neue Beliebtheit des Denkens*, Junius, Hamburg 1990, 82). Etična naravnost se pri tem povsem izgublja, ni je, pisanje je brez tendence. Meje med toleranco in netoleranco postajajo krhke celo tako zelo, da zaradi nebrzdanega gojenja individualnosti toleranca v marsičem pomeni nevarno bližino nihilizma, po Sloterdijku cinizma in še bolj panike.

Kaj je bistvo resnice pluralizma? Zanimiv odgovor je tale: »Diferenca je parola, s katero duh časa vse združuje.« Zavreči je treba totalitarni (solidarnostni) um, saj je bil vse preveč hierarhičen, šele »duh difference je duh čiste, nepotvorjene tolerance«, in naš čas potrebuje »transverzalni um« (prav tam). Vendar definicija tega uma ni ravno spodbudna, kajti za imenom transverzalni um se skriva nič drugega kot dobra stara moč razsojanja, moderno okrašen zdravi razum (*common sense*). Že Heglu je bilo jasno, da je stališče zdravega razuma – kdor se ne strinja z menoj, je proti meni – s humanostjo in solidarnostjo v medčloveških odnosih hudo sprto, in duhu, ki razmišlja na tej ravni, očita, da sploh še ni dojel tega, kaj je njegovo pravo bistvo.

Sodobni nemški filozof Peter Sloterdijk (roj. 1947), ki se samozavestno označuje za »špilferderberskega egomana«, in je kot tak izzval celo Jürgena Habermasa (roj. 1929), se ni ustrašil nobene posledice tega, kar je povedal, in nam še vedno pogosto govori po nemški televiziji 3 sat, med drugim tudi o tem, da je klavrno sesutje socializma v vzhodni Evropi celo sam zmagoviti kapitalizem spravilo v zadrego. Zaveda se tudi, da takrat, ko gre za grozljivo nastajanje težkih in neobvladljivih socialnih vprašanj ter za siromašenje

zelo velikega števila prebivalstva v deželah nekdanjega socializma, »leži na dlani, da povratek k napakam preteklosti ne bo prinesel njihove rešitve« (Peter Sloterdijk: *Srd in čas. Politično-psihološki poskus*, Claritas, Ljubljana 2009, 48). Pri tem skuša še na zanimiv način psihološko politično pojasniti, kakšno novo odzivanje se poraja v ljudeh. Po njegovem gre za krepitev posedovalnega nagona, za erotizacijo razmer, kar vse označuje za avanturo postkomunistične duše. Sistem dinamike pohlepa gre »v korist erotiziranja brez meja«: dobiti, prevzeti, imeti, uživati. Ljudi se je lotila denarna mrzlica, obsedeni z retoriko demokracije in neskončnih obljub tržnega gospodarstva začenjajo investirati, najemati posojila za naložbe, ki naj bi se bogato obrestovale.

Ali je možno govoriti o utopiji ekonomije, taki, ki ne bi porajala siromaštva in v sodobnem svetu armade brezposelnih? Kam naj se obrnemo pred zasvojenostjo s potrošništvom, ki ga določa tržna ekonomija? Peter Sloterdijk v delu *Srd in čas*, ki je prevedeno tudi v slovenščino, z Nietzschejevo pomočjo razmišlja v tej smeri. Bi lahko bila podlaga za njegovo prevrednotenje vrednot tudi kaj iz ekonomije? Georges Bataille je bil po Sloterdijku eden tistih avtorjev, ki so iz Nietzschejevih psiholoških intuicij začeli izvajati »ekonomske posledice. Dojel je, da je Nietzschejev moralni impulz v končni posledici meril na drugačno gospodarstvo« (prav tam, 47). Kakšno torej?

Po Sloterdijku iz človekove duše ne izhaja samo posedovalni nagon, tj. egoizem. Po Platonovi razčlembi je duša trodelna, in sicer najprej iz zgornjega, razumskega dela, ki je podlaga mišljenja, drugi del duše je volitivni, tj. hotenje, pogum in volja, tretji, najnižji, pa pomeni čutenje, nagon, instinkte in poželjivost. Hrabrostni, hotenjski del duše, človekova timotika, pomeni človekov ponos, pogum, srčnost, voljo po uveljavljanju, etiko in celo, kot poudarja Sloterdijk, »zahtevo po pravičnosti, njegov občutek za dostojanstvo in čas, njegovo nejevoljo in njegove bojno-maščevalne energije« (prav tam, 26). Pri tem zelo natančno razloži pomen izraza *thymós*; slovenimo ga kot srčnost, ki je vir naše potrebe po ponosu, pogumu in dostojanstvu in ki pri posamezniku pomeni tako vir omike kot tudi zelo ustvarjalno in etično dejavno življenjsko načelo.

Antika je lep primer take timotike, ki jo Sloterdijk prenaša na sodobno ekonomijo in je nikakor ne pušča samo v mejah morale. Sprašuje se takole: »A kako naj bi bilo predstavljivo gospodarsko življenje, ki ne bi gradilo na erotičnih impulzih, torej na poželenju, želji po posedovanju, nagonu po (p)osvojitvi, temveč na timotičnih impulzih, kot sta želji po priznanju in samospoštovanju? Kako bi si bilo mogoče predstavljati uvajanje ponosa v kapitalistično gospodarstvo, ki se v prvi vrsti javno vendarle izreka za primat stremljenja po dobičku, se pravi pohlepa, *summa summarum* neimenitnega motiva, ki ga tudi njegovi branilci opravičujejo z napotkom, da je podjetniški realist sam zaradi vulgarnosti realnega obsojen na neimenitnost?« (prav tam, 47).

Postkomunistične razmere so takšne, da pomenijo izrazit obrat in odvrnitev od timotike (ponos) v prid in korist erotiziranja (posedovalni nagon) brez meja. Gre za brutalno konverzijo »iz sistemov dinamike srda in ponosa v sisteme dinamike pohlepa«, in to je po Sloterdijku psihopolitična podoba sedanjega sveta v deželah včerajšnjega socializma. V svoji neposredni okolici lahko vsak dan vidimo, kako se je spremenila medčloveškost zaradi pohlepa, ki ga v ljudeh spodbuja kapitalizem. Ta pohlep je v svojem času spoznaval že Thomas More in glasno razmišljal o tem, kakšna naj bi bila utopično urejena družba, kjer nihče ne bi stradal in bi bili vsi zadovoljni, v svetu brez revežev in obrobnežev, ker ima po vseh zakonih narave vsak človek »vso pravico do hrane« (Thomas More: *Utopija 1515*, 73), poudarja More v drugi knjigi svoje *Utopije*. Ugotavlja tudi, da strah pred pomanjkanjem dela ljudi pogoltne in pohlepne, človek razvije celo napuh, ki ga usmerja zavest, da je zelo prijetno in ugledno vse druge prekašati v prisvajanju dobrin.

Država je skupnost, urejena po določenih načelih, zakonih, ki ljudi povezujejo. Sodobna, pravno urejena država kot skupnost ni več povezovanje na podlagi krvnosorodstvenih razmerij patriarhalne ureditve, ampak je skupnost, ki se povezuje na podlagi zakonov. Te zakone smo si ustvarili mi, ljudje, sami, nihče drug, in te od nas ustvarjene zakone tudi spoštujemo in uresničujemo. Torej: kakšni so ti zakoni, načela povezovanja, bolje: kakšni naj bi bili, da bi se vsi ljudje počutili varne in da bi srečno domovali v svojem kratkem življenju? Država naj ne bo organizirana zarota bogatih in hudobnih sprijencev, ki »dan za dnevni znižujejo plačo revežem, še zlasti, ker jih k temu ne spodbujajo le goljufivi nagibi, temveč celo podpora državnih zakonov« (prav tam, 131). Po Moru pa so »hudobni sprijenci« ti, ki »so si v nenasitnem pohlepu med seboj razdelili dobrine, ki bi sicer zadostovale za potrebe vseh« (prav tam, 132), in v sodobnem duhu zdajšnjosti rečeno odnesli pokradeno v finančne oaze, recimo na Kajmanske otoke in še kam.

Morova *Utopija* v prvi knjigi opisuje nenasitno bogatenje teh, ki se ukvarjajo z ovčerejo zaradi proizvodnje volne. »Skoraj vse ovce so se namreč znašle v lasti peščice lastnikov, ki so tako bogati, da jih nič ne sili prodati volne prej, kakor želijo, želijo pa šele takrat, ko jo lahko prodajo za ceno, ki jo želijo« (prav tam, 32). Nenasitni pohlep poraja siromaštvo, ki se mu posmehuje razuzdana potratnost, siromake sili v krajo in bogataši vpijejo, da jih je treba kaznovati. More se sprašuje, kakšna družba je to, ki dela tatove zato, da bi jih kaznovala. Spodbujanje k hudodelstvu vpliva tudi na razumevanje prava oziroma pravice. Tisti, ki je bil kaznovan, celo usmrčen zaradi kraje, je bil kaznovan zato, ker je »užalil pravico in prekršil zakon«. More si upa opozoriti na rek, da je skrajna pravica največja krivica (*Summum ius, summa iniuria*). More v prvi knjigi *Utopije* obsoja strogost zakonov, »po katerih je treba izvleči meč«, in opozarja: »Bog je prepovedal ubijati, mi pa mirno ubijamo zaradi tatvine kovanega drobiža« (prav tam,



34). Torej *ne ubijaj, spoštuj življenje*, kakor se glasi prva od štirih temeljnih smernic *svetovnega etosa* (1993), in sodobna demokracija odklanja smrtno kazen.

Pred petstotimi leti je More protestiral proti smrtni kazni za te, ki so kradli, da so preživeli, kajti kazen so jim izrekli ti, ki so jih pred tem sami oropali. In kakšna ironija, da je bil zaradi sporov s takratnim angleškim kraljem Henrikom VIII. sam obsojen na smrt in tudi usmrčen! Že od vsega začetka je kapitalizem ropal, izkoriščal: saj bogastvo nekaterih ne bi bilo vprašljivo, če ne bi zaradi njega nastajala revščina, in vračanje kapitalizma v naš svet to spet potrjuje.

Kopičenje bogastva peščice povzroča po drugi strani množico revežev. Skrivnost tega je v ekonomiji in Morova *Utopija* je en sam zelo glasen razmislek o tem, kako zgraditi ekonomijo na drugačnih temeljih kot na pohlepu in grabežljivosti. Ta utopična misel nas spremlja še danes, tudi takrat, ko odklanjamo privatizacijo, ker se bojimo izbruha pohlepa, grabežljivosti, izkoriščanja in siromaštva. More opozarja: »Torej je vladarjeva dolžnost, da bolj kakor za svoje užitke skrbi za blagor ljudstva, tako kakor je dolžnost ovčarja, ki želi biti dober pastir, da najprej napase ovce in šele potem nasiti sebe. Kdor misli, da je revščina ljudstva podlaga miru, ga postavlja na laž stvarnost sama« (prav tam, 47). Današnji razvratni tajkuni si kot protipol lumpenproletariatu zaslužijo vzdevek lumpenburžoazija in z njimi kapitalizem ni nič drugega kot kobiličarski kapitalizem, nenasiten kot kobilice, ki vse požrejo in opustošijo in potem odletijo uničevati naprej.

Državo bi morali voditi sposobni, najvišje funkcije bi bilo nujno »dodeljevati zmožnim« in nikakor ne premožnim, pravica in napredek po Morovi *Utopiji* nista možna tam, kjer »vsi vse merijo z denarjem«, in k splošni blaginji vodi ena sama pot – »vpeljava lastninske enakosti«. Na vprašanje, zakaj, More odgovarja s temle: »Kadar namreč vsak človek grabi zase, kolikor more, s to ali ono pravno zahtevo, postane nujno, da si vse razdeli med seboj le peščica ljudi, ne glede na obilico dobrin, medtem ko večini preostane revščina, in navadno je tako, da bi si prvi zaslužili usodo drugih, kajti bogati so pohlepni, nepošteni in nekoristni, revni pa so, nasprotno, skromni, preprosti in z vsakdanjo pridnostjo koristnejši za skupnost kakor zase. Od tod sem trdno prepričan, da ne bo mogoče doseči enakopravne in pravične delitve dobrin oziroma srečno upravljati zadev tega sveta, če se popolnoma ne odpravi zasebno lastništvo. Dokler bo obstajalo, bo večinski, najboljši del človeštva tlačilo mučno, neogibno breme skrbi in revščine« (prav tam, 52–53).

Morova *Utopija* razmišlja o marsičem, od tega, kako naj bi bila urejena skupnost ljudi tako, da bi bilo za vsakogar vsega zadosti, in podrobnih opisov vsakdanjosti, med drugim, kakšna naj bosta zakon in družina, vse tja do kulture, učenja tujih jezikov in še česa. Preseneča nas, kako utopičnost sega v vse pore življenja. Lahko bi

bilo drugače kot pa samo je, in nasmejnemo se, ko beremo, da imajo Utopijci prav malo zakonov, »sicer pa jih njihov družbeni red ne potrebuje veliko«, tudi odvetnikov nimajo, »ki bi spretno krmarili pravde in prebrisano razlagali zakone, ker mislijo, da je najprimernejše, če se med pravdo vsakdo zastopa sam« (prav tam, 105).

Utopična zavest ostaja znotraj sveta, čeprav se s svetom ne ujema. Vendar utopija ni isto kot metafizika, ki pomeni praviloma čezsvet, in utopično tudi ni izenačeno s čim onstranskim. Skratka, utopija pomeni protisvet, ki nikdar ne zapuša meja tega sveta. Nekoč, v Morovem času, je bila utopija razumljena bolj prostorsko, celo geografsko, pozneje se je njen pomen prenesel bolj na čas. S tem prejme dragocen pomen, da resnica pomeni ne samo bilost, to-kar-je bilo, ampak prej še-ne, kar sicer še-ni-stvarno, so pa možnosti za-drugo, drugačno od tega, kar-samo-je.

Po tej plati je utopična zavest anticipirajoča zavest, ki opozarja na možnosti, ki so že nakazane, čeprav še ne udejanjene, skratka, utopija ni to, kar-nikdar-ne-bo, tudi ni kraj, ki ga nikjer-ni, ampak je le še-ne-biti. Ni naključje, da je šele z razvito utopično zavestjo zacvetela evropska humanistika, in Morovi *Utopiji* smo za to njeno poslanstvo zelo hvaležni. Misлити pomeni tudi znati misлити presežno, imeti utopijo je zmožnost spreminjanja stvarnosti – znotraj sveta – po humanih zgledih, imeti utopijo je končno imeti pokončno hojo in iti z dvignjeno glavo skozi življenje. Utopija je zavest pokončne hoje, odprtost za boljše, bolj humano. Pomeni našo rastočo občutljivost in dovezetnost za prepoznavanje potreb ljudi vsega sveta in skrb za ohranjanje svetovne biti in življenja v njej.

Nekaj naj bo povsem jasno: zgodovine ne delajo ideje, nikakor, ampak ljudje s sredstvi, za katera se odločamo. Ravno z izbranimi sredstvi, ki so naša, povsem človeška odločitev, stopamo v zgodovino, ki jo ustvarjamo. Ne samo cilj, namen, ampak še toliko bolj sredstvo za doseg cilja je povsem naša odločitev in vsi se strinjamo, da tisto »dobro«, ki je dosegljivo s terorjem, silo, inkvizicijo, koncentracijskimi taborišči, skratka »dobro«, ki ga usmerjajo krvava sredstva, ne more veljati ne za dobro in ne za etično.

Utopična zavest mora biti strogo vpeta v zasnitek napredka kot etičnega napredka, ne kot dogma, samo kot usmerjevalec. Vprašanje, ali človek lahko živi brez utopije in upanja na srečo, ni samo sociološko, filozofsko, teološko in metafizično, ampak, in to celo najprej, izrazito antropološko vprašanje, povezano z najtemeljnejšimi človekovimi bivanjskimi razsežnostmi. Ne glede na tragično usodo socializma v 20. stoletju, predvsem glede na njegov trenutni iztek, bolje: konec, utopija nikakor ni samo prestiž nekdanjih ideologov in dežurnih marksistov – teh, ki so dežurali kot oblast pri (pre)polni mizi –, kot utopija tudi ni samo mora preteklosti.

Utopija in utopično mišljenje bosta vedno povezana s presežnostnim mišljenjem, ki ima pogled usmerjen naprej, zato nam sodobna utopistika (Ernst Bloch) v vrsti svojih del predlaga, da preteklo in staro razumemo iz novega in ne obratno. Skratka, gre za jemanje preteklega iz prihodnjega in nikakor ne za jemanje prihodnjega iz preteklega.

Tema in problematika konca utopije in upanja je navsezadnje mnogo bolj kot s kakšnim dobesednim koncem povezana z vprašanjem diskontinuitete zgodovinskega razvoja. To, da se misli z utopično vsebino trenutno ne obnavljajo oziroma ne premorejo obnovitvene moči, še ne pomeni izgube spomina na moč utopičnega mišljenja, ki je in ostaja eden od najmočnejših virov trajnega ohranjanja poguma za bivanje. Navsezadnje gre samo za to, da svetu in življenju v njem rečemo *da*.

Utopija ohranja solidarnostno povezovalno moč med ljudmi, je kot topel tok bivanja, ki posreduje smisel mnogim, sodobna demokracija brez utopične vsebine pa je kot svet iz štirih gumijastih sten, med katerimi lahko kričiš, se mečeš ob tla, delaš, kar hočeš, toda teh štirih sten (sistema) ne boš premaknil, so nepremakljive in nedovzetne za upor in trpljenje ljudi. In tako je pod pretvezo čaščene, samovšečne – čvek – demokracije kritika izpodrinila utopijo. Taka kritika – retorična akrobatika – spominja na celonočni lajež s praznim želodcem v luno, ne da bi od kod priletelo poleno, ki bi želelo utišati razjarjenega. Kako dolgo še, me sprašujejo študenti, ki jim je marsikaj tovrstno »demokratičnega« že presedlo in ki glasno želijo, celo zahtevajo, da kaj utopičnega spet stopi pred spoznanje, ob tem pa odklanjajo demokracijo kot všečno govorjenje.

Enakost je totalitarizem, celo komunajzarstvo, poslušamo pri nas. Tak apokaliptični pohod proti enakosti ni razumljiv, predvsem pa osupne to, da nekateri idejo bratstva znotraj krščanstva imenujejo kar boljševizem antike. Krščanstvu smo za idejo bratstva zelo hvaležni, kajti kakor koli že: zavedamo se, da je ideja enakosti – egalitarizem – prešla iz krščanstva v demokracijo in postala ena njenih najbolj konstitutivnih sestavin. In kako dragoceni prispevki so izšli iz našega krščanskega socializma! Ne gre jih zametovati, zato je še toliko bolj nerazumljivo, da krščansko usmerjeni krogi pišejo povsem neoliberalistične razvojne programe in do onemoglosti prisegajo na privatizacijo kot Velikega Mesijo in v njej vidijo že nekaj odrešenjskega, nekakšno Obljubljeno deželo. Sodobna krščanska misel (Jürgen Moltmann) pa zahteva poglobljeno utopično »vizijo prihodnosti«, ki temelji na izravnavi (*Ausgleich*) med svobodo in enakostjo, skratka, gre za razvito solidarnost.

Kako s čim utopičnim, s srčnostjo oporekati zdajšnji zagnanosti v privatizacijo? Vemo, da je bil utopični namen države blaginje, tj. socialna država, mišljen kot ureditev, ki naj bi »preprečevala današnji nagon privatizacije (okrajšava za pospeševanje v temelju protiskupnostnih, individualiziranih vzorcev delovanja potrošniškega trga, vzorcev, ki postavljajo posameznike v tekmovalne odnose z drugimi): nagon, ki se

izraža v slabitvi in razpadu mreže človeških odnosov ter spodkopavanju družbenih temeljev človeške solidarnosti« (Zygmunt Bauman: *Kolateralna škoda: družbena neenakost v globalni dobi*, ZZFF, Ljubljana 2011, 17). Takó privatizacija s polnimi usti demokracije »prelaga družbeno ustvarjene probleme na ramena posameznih moških in žensk, ki tej nalogi običajno niso niti približno kos, medtem ko socialna država stremi k povezovanju svojih članov, da bi obvarovala vse in vsakogar pred krutim in moralno pogubnim spopadom vseh proti vsem« (prav tam). Zato še vedno negujemo utopijo bivanja, tj. ideal domovanja, da v tem kratkem življenju, ki ga živimo med rojstvom in smrtjo, bivamo povsod v svetu, kot da smo doma. V svet in razmere v njem vnašamo mir, torej mirimo, ne pa po privatizacijski evforiji merimo vse v dobičku in profitu in tako po velikoevropsko v posojilih, ki samo naraščajo. Miru v svetu ne bo brez socialnega miru.

## ***Biografske informacije o avtorjih***



## Iva Brusić

Iva Brusić je doktorska kandidatka na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani z doktorsko disertacijo »Serenissima in urbano-politična ikonografija v mestih Severnega Jadrana od 13. do 16. stoletja. Kamnita skulptura kot element prepoznavnega slogovnega izraza in oznaka pripadnosti«. Gostovala je na Courtauld in Warburg Institutes v Londonu in delala kot asistentka na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze na Reki, Hrvaška. Je tudi pomočnica glavne urednice znanstvene revije IKON, ki jo izdaja Center za ikonografske študije Univerze na Reki.

Naslov: Drehbahn 5, 20354 Hamburg

E-naslov: iva.brusic@gmail.com

## Gašper Cerkovnik

Gašper Cerkovnik je zaposlen kot asistent raziskovalec na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je študiral umetnostno zgodovino in sociologijo kulture ter leta 2010 doktoriral iz umetnostne zgodovine. V svojem raziskovalnem delu se posveča poznosrednjeveški in zgodnjenovoveški umetnosti v Srednji Evropi, posebno v Slovenskih deželah, ter zgodovini umetnostne zgodovine na Slovenskem.

Naslov: Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta

Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana

E-naslov: gasper.cerkovnik@ff.uni-lj.si

## Anja Dular

Anja Dular je leta 1974 diplomirala iz arheologije. 1980 se je zaposlila v knjižnici Narodnega muzeja Slovenije, od leta 1994 do upokojitve 2015 je knjižnico vodila. Raziskuje problematiko starih tiskov in knjig. Leta 2000 je obranila disertacijo Knjigotrška ponudba na Kranjskem od 17. do začetka 19. stoletja na Oddelku za bibliotekarstvo in informacijske znanosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Kot docentka je predavala na Filozofski fakulteti v Ljubljani in na Oddelku za slovenistiko Univerze v Novi Gorici. Objavila je več razprav s področja arheologije, kasneje pa se posvetila raziskovanju starih tiskov, knjižnic in knjigotrštva ter o tem objavila več razprav v Sloveniji in tujini.

Naslov: Pod kostanji 34, 1000 Ljubljana

E-naslov: anja.dular@nms.si

## Mateja Clara Jelenčič

Mateja Clara Jelenčič je na Filozofski fakulteti v Ljubljani diplomirala iz nemškega jezika s književnostjo ter slovenskega jezika s književnostjo. Je doktorska študentka na Oddelku za germanistiko s skandinavistiko in nederlandistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Glavno področje njenega raziskovanja je Franz Kafka. Pripravlja doktorsko disertacijo z naslovom *Konstrukcija modela stvarnosti v literarnem diskurzu Franza Kafke*.

Naslov: Gradišče XI/21a, 1291 Škofljica

E-naslov: klara.jelencic@gmail.com

## Vjekoslav Jukić

Vjekoslav Jukić se je rodil v Osijeku. Doktoriral je iz umetnostne zgodovine, glavno področje njegovega raziskovanja je srednjeveška umetnost kontinentalne Hrvaške. Bil je asistent na Filozofski fakulteti Univerze na Reki. Objavil je več člankov o hrvaški srednjeveški umetnosti in monografijo *Otkrivena ravnica: srednjovjekovna umjetnost Istočne Slavonije*, sodeloval pa je tudi pri organizaciji več razstav (npr. *A Hundred Stones of a Lost Paradise or Templari i njihovo nasljeđe*).

Naslov: Zadarska 75, 10000 Zagreb

E-naslov: v.jukic@inet.hr

## Nataša Lah

Nataša Lah (Rijeka) je umetnostna kritičarka, pisateljica in univerzitetna profesorica. V osemdesetih in devetdesetih je kot svobodna umetnostna kritičarka, urednica in pisateljica sodelovala z več kulturnimi revijami. V istem obdobju je vodila številne razstavne projekte na Hrvaškem in v tujini. Zdaj je predstojnica katedre za umetnostno teorijo na Oddelku za Umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti Univerze na Reki. Je tudi profesorica na doktorskem študijskem programu »Sodobni transdisciplinarni humanistični in teoretski študiji« na Fakulteti za medije in komunikacije na Univerzi v Beogradu. Objavila je deset monografij o vizualnih umetnostih in tri knjige s področja zgodovine, teorije in kritike vizualnih umetnosti.

Naslov: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci,

Sveučilišna avenija 4/IV, Rijeka

E-naslov: nlah@ffri.hr



## Martina Malešič

Martina Malešič je raziskovalka na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Njeno raziskovalno delo se osredotoča na slovensko arhitekturo, urbanizem in oblikovanje 20. stoletja. Poleg raziskovanja dediščine moderne arhitekture se ukvarja tudi s posredovanjem znanja o njej, na publicističnem področju z objavami v strokovnih in znanstvenih glasilih ter s postavljanjem razstav in organiziranjem različnih projektov, namenjenih preučevanju in popularizaciji moderne arhitekture.

Naslov: Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta  
Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana  
E-naslov: [martina.malesic@ff.uni-lj.si](mailto:martina.malesic@ff.uni-lj.si)

## Barbara Pekar

Barbara Pekar je leta 2009 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani diplomirala iz umetnostne zgodovine in primerjalne književnosti. Sedaj je doktorandka Oddelka za umetnostno zgodovino in pripravlja disertacijo na temo subjektivne podobe v srednjeveški umetnosti. Nekaj vidikov raziskave je že objavila oziroma predstavila na mednarodnih konferencah: o individuumu v okviru teme smrti, o branju Mrtvaškega plesa kot subjektivnem izkustvu, o recepciji (pozno)srednjeveških vizij onstranstva, o vlogi domišljije v spoznavnem procesu ter o odnosu med dušo in telesom, kot ga predstavlja motiv dialoga duše in telesa.

Naslov: Finžgarjeva 15a, 8000 Novo mesto  
E-naslov: [barbara.peklar@yahoo.com](mailto:barbara.peklar@yahoo.com)

## Boštjan Marko Turk

Boštjan Marko Turk je izredni profesor za francosko in frankofonske književnosti na Univerzi v Ljubljani. Magistriral je leta 1995 iz dela francoskega nobelovca Henrija Bergsona ter njegovega vpliva na slovensko misel. Doktoriral je na Univerzi *Paris-IV Sorbonne* pri profesorici Dominique Millet-Gérard. Tam je tudi predaval. Eno akademsko leto je nadalje predaval na pariškem *Inalcu* (Inštitut za vzhodne študije), tudi na Univerzi *Toulon et du Var*. V slovenščino je prevedel *Predavanja iz splošnega jezikoslovja* Ferdinanda de Saussurja. Precejšnjo skrb posveča interpretacijam slovenske literarne in kulturne zgodovine.

Naslov: Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, Ljubljana  
E-mail: [bostjan-marko.turk@guest.arnes.si](mailto:bostjan-marko.turk@guest.arnes.si)

## Ines Unetič

Ines Unetič je raziskovalka na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani ter ima status samozaposlenega v kulturi. Njeno raziskovalno področje je osredotočeno na vrtno umetnost na Slovenskem (s poudarkom na Kranjskem v 18. in 19. stoletju), raziskovalno delo pa izvaja v Sloveniji, Avstriji, Nemčiji in drugih sosednjih državah. Dognanja svojih raziskav objavlja v različnih znanstvenih in strokovnih revijah, predstavlja na znanstvenih simpozijih in hkrati skrbi za popularizacijo zgodovine vrtno umetnosti.

Naslov: Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta  
Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana  
E-naslov: ines.unetic@ff.uni-lj.si; inesunetic@gmail.com

## Asta Vrečko

Asta Vrečko je raziskovalka na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se z umetnostjo 20. stoletja, njene glavne teme raziskovanja so: slovensko slikarstvo 20. stoletja, umetnost med obema vojnama in taboriščna umetnost.

Naslov: Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta  
Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana  
E-naslov: asta.vrecko@ff.uni-lj.si

## Miha Zor

Miha Zor je diplomiral iz primerjalne književnosti in literarne teorije ter slovenistike. Na Oddelku za umetnostno zgodovino pripravlja doktorsko disertacijo *Likovna upodobitev kot usmerjevalec razumevanja srednjeveške romance: Lancelot-Graalov primer*, v kateri slogovno in ikonografsko analizira enajst arturjanskih rokopisov s konca 13. in začetka 14. stoletja, posebno pozornost pa namenja primerjavi literarne in likovne naracije. Udeležil se je več mednarodnih znanstvenih srečanj. Že več let honorarno sodeluje z RTV Slovenija, kjer deluje kot napovedovalec, mentor za govor in avtor oddaj o šansonu.

Naslov: Radio Slovenija, Tavčarjeva 17, 1000 Ljubljana  
E-naslov: miha.zor@rtvslo.si

## ***Navodila za avtorje prispevkov***



## Navodila za avtorje prispevkov

### 1. Splošna navodila za avtorje prispevkov

- članek naj praviloma ne obsega več kot eno avtorsko polo (30.000 znakov s presledki), o objavi daljših prispevkov odloča uredniški odbor; članek mora biti napisan v knjižnem jeziku in v skladu s pravili strokovnega pisanja  
besedilo naj uvede **seznam ključnih besed**  
**citirani viri oz. literatura** ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju (glej navodila spodaj)  
**opombe** naj bodo sprotne, na dnu strani
- prispevki naj bodo oddani v elektronski in tiskani obliki, uporabljeni font naj bo *Times New Roman*, velikost 12, medvrstični razmik 1,5
- besedilo naj bo obojestransko poravnano; med posameznimi odstavki naj ne bo dodatnih praznih vrstic; prav tako naj v besedilu ne bo dvojnih presledkov in presledkov pred ločili (./;/)
- posameznih besed ali delov stavka ne podčrtujte, prav tako za poudarjanje ne uporabljajte velikih tiskanih črk
- v besedilo vključeni krajši citati naj bodo v običajni pisavi in v navednicah (obvezna je uporaba variante » oz. «; v primeru citata v citatu se uporabi oblika »' '«); daljši citati naj bodo v obliki posebnega, zamaknjenega odstavka; pri nobeni od oblik ne uporabljajte manjšega ali drugačnega tipa pisave
- v besedilu ne uporabljajte aktivnih hiperpovezav
- opombe pišite s pomočjo ustrezne funkcije v programu za urejanje besedila
- na koncu članka naj bosta **popolna seznama citiranih virov in literature**
- članku naj bo dodan **povzetek**, ki naj obsega približno 1500 znakov s presledki; povzetek naj bo praviloma v angleškem jeziku, dodana naj bosta tudi prevoda naslova in ključnih besed
- če članek vsebuje **slikovno gradivo**, naj bo to priloženo (fotokopije in CD) in opremljeno z ustreznimi podnapisi in morebitnimi sklici v besedilu; če avtor želi, da so slike v besedilu vstavljene na točno določeno mesto, naj besedilo odda z vstavljenimi slikami (kljub temu morajo biti članku priložene tudi posamezne slike v ustrezni resoluciji); vsaka slika mora biti obvezno opremljena tudi s podatkom o njenem viru; avtor prispevka mora za objavo vsake slike – razen če ni avtor slike sam – pridobiti tudi soglasje njenega avtorja oz. izdajatelja publikacije/medija, v katerem je bila slika prvotno objavljena, da se jo ponovno objavi
- članku naj bo priložena kratka **biografska informacija** o avtorju (največ 100 besed), ki naj vsebuje osnovne podatke o izobrazbi, poklicu, delovnem mestu ter področjih raziskovanja/delovanja avtorja; poleg tega mora biografska informacija nujno vsebovati tudi poštni in elektronski naslov

## 2. Navodila za citiranje

- **citirani viri oz. literatura** ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju:  
 Navedba citiranega dela v besedilu (prva in vse naslednje) naj bo omejena na najnujnejše podatke in je zapisana v tekstu znotraj polkrožnega oklepaja.  
 primera: (Simoniti, 1994, 49) oz. Simoniti (1994, 49)  
 (Iliada, X, 140–150) oz. Iliada (X, 140–150)
- **seznam citiranih virov** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
  - neobjavljen vir** (neobjavljeno predavanje ipd.)  
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, letnica, oznaka »neobj«,., stran.  
 primer: Krpač, B., *Zgodovina za mlade*, 2005, neobj., str. 23.
  - neobjavljeni starejši vir** (rokopis, kodeks)  
 Avtor (kadar je znan), ime vira, nahajališče, originalna oznaka vira, oznaka strani ali folia (pri foliu nujno označena stran recto oz. verso).  
 primer: *Psalterium*, NUK, Ljubljana, Ms 35, fol. 34v.
  - objavljen, vendar redek ali težko dostopen vir**  
 Avtor s polnim imenom (kadar je znan), naslov, urednik oz. izdajatelj v oklepaju, kraj in letnica izdaje, oznaka folia ali strani.  
 primer: Caius Iulius Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* (izd. Mommsen, Th.), Berlin 1895, str. 17.
  - objavljen vir v splošno znani zbirki, ki nima enega samega urednika**  
 Avtor, naslov, naslov zbirke, ustreznost oznaka strani, vrstice ali stolpca (kot jo uporablja zbirka).  
 primer: Tertullianus, *De idololatria*, III, *Patrologia Latina* 1, stolpec 664D–665A.
  - večkrat objavljen, široko dostopen in znan vir**  
 Avtor (samo ime ali priimek), naslov dela, standardna navedba po originalni (uveljavljeni) razdelitvi.  
 primer: Homer, *Iliada*, X, 140–150.
- **seznam citirane literature** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
  - samostojna monografska publikacija**  
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela v kurzivi, kraj in letnica izdaje, navedba strani.  
 primer: Nietzsche, F., *Onstran dobrega in zlega*, Ljubljana 1988, str. 33.  
 Kadar je avtorjev več, navedemo vodilnega (ali prvega) avtorja in dodamo zaznamek »in drugi«.  
 primer: Châtelet, A. in drugi, *Le monde gothique. Automne et Renouveau*, Pariz 1988, str. 50.

### zbornik

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, predlog »v« in dvopičje, naslov zbornika v kurzivi navedba urednika v oklepaju, kraj in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Simoniti, P., *Apes academiae*, v: *Academia operosorum. Zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve* (ur. Gantar, K.), Ljubljana 1994, str. 49.

### razstavni katalog

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, predlog »v« in dvopičje, naslov razstavnega kataloga v kurzivi, navedba urednika v oklepaju, čas in kraj odprtja razstave, kraj in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Lazar, I., *Srednjeveško steklo*, v: *Groffe Celjski* (ur. Fugger Germadnik, R.), Celje 1999, str. 81–85.

### znanstvena periodika

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, naslov revije v kurzivi, številka in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Cogliati Arano, L., *Fonti figurative del »Bestiario« di Leonardo*, *Arte Lombarda* 62, 1982, str. 151–160.<sup>1</sup>

### revije in časopisi (dnevnik, tednik, mesečnik)

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, naslov revije v kurzivi, številka, datum izida.

primer: Krivic, M., *Kako resneje do predsednika*, *Mladina*, 16. september 2002.

### leksikografski članek ali geslo v enciklopediji

Priimek avtorja, začetnica imena, oznaka »pod geslom« in dvopičje, naslov gesla, naslov leksikona oz. enciklopedije v kurzivi, rimska številka zvezka, kraj in leto izdaje, navedba strani.

primer: Šumi, N., pod geslom: ..., *Enciklopedija Slovenije*...

- **elektronski viri** naj bodo navedeni skladno s tipom zapisa (elektronska knjiga, revija, primarni vir...) z dodanim polnim nazivom spletne strani in datumom
- **slikovno gradivo** naj bo opremljeno z naslednjimi podatki:

Ime in priimek avtorja umetniškega dela (kadar je znan), naslov dela, letnica, nahajališče.

primer: Slika 1: Albrecht Dürer, *Kristomorfni avtoportret*, 1500, Alte Pinakothek, München.

Poleg tega mora biti ob vsaki sliki naveden tudi njen vir oz. navedba avtorskih pravic.

<sup>1</sup> Način zapisovanja številke revije in letnice naj se prilagodi originalnemu zapisu v reviji (rimske ali arabske številke, uporaba /, oznake vol. ipd).

