

ARS & HUMANITAS

Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

VIII/2

Manu propria

2014

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 VIII/2 uredila / Issue VIII/2 was edited by
Nataša Golob

Uredniški odbor / Editorial Board
Milica Antič Gaber, Matjaž Barbo, Aleksandra Derganc, Tine Germ, Nataša Golob, Lev Kreft, Katja Mahnič,
Marko Krevs, Marko Marinčič, Jasmina Markič, Vanesa Matajč, Janez Mlinar, Rajko Muršič, Tone Smolej,
Brane Senegačnik, Peter Simonič, Špela Virant, Jože Vogrinc

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

Urednica recenzij / Reviews Editor
Irena Selišnik

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

Lektoriranje / Language Editing
Rok Janežič, Jason Blake, 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
<http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta 2014 / © University of Ljubljana, Faculty of Arts 2014
Vse pravice pridržane. / All the rights are reserved.

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

Vsebina

<i>Nataša Golob</i>	
Manu propria: misli in pomisli	5
Manu propria: Thoughts and By-thoughts	14
<i>Študije</i>	
<i>Marko Marinčič</i>	
Avtorski »pečat« in umetnostni ekskluzivizem v antični poeziji.	25
<i>Martin Wagendorfer</i>	
Ambrosius von Heiligenkreuz als Leser der Vita Severini – ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Eugippius.	42
<i>Miha Zor</i>	
Border Structures in Arthurian Manuscript BNF, fr. 95 as an Expression of Artist's mente propria	59
<i>Zdeňka Hledíková</i>	
Lastnoročne opombe in korekture Jana z Jenštejna v njegovem epistolariju.	72
<i>Nataša Golob</i>	
The Hand with the Pen: Martin of Loka, Matjaž Jurčič of Kapela and Herman Talner of Trebnje and their Colophons.	87
<i>Outi Merisalo</i>	
Scripsi manu mea. Hartmann Schedel in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, clm 490	119
<i>Sonja Svoljšak</i>	
Gašper Žitnik in njegove knjige	131
<i>Miklavž Komelj</i>	
»Man che trema«.	149
<i>Božidar Premrl</i>	
Od metuljaste pike do podpisa s srcem	178

Varia

Lidija Tavčar

Razglednice Melite Rojic v arhivu Narodne galerije 199

Nadja Bartol

Poslednja sodba v špitalski cerkvi sv. Duha v Slovenj Gradcu kot
likovni medij sovpadanja stvarnega in metafizičnega 228

Petra Dekleva

Pristnost izkustva kot osnovno vodilo (tudi) na religioznem polju
modernih družb 241

Recenzije

Ignac Fock

Branka Kalenić Ramšak, Jasmina Markič, Barbara Pihler, Maja Šabec:
Hispanistična razpotja: Rojas, Cervantes, Machado, García Márquez. . . 255

Biografske informacije o avtorjih. 261

Navodila za avtorje 267

Nataša Golob

Manu propria: misli in pomisli

Pred nedavnim me je razveselila reprodukcija Fragonardove slike z naslovom *Le Chiffre d'amour* iz londonske Wallace Collection: ljubek, napol v senco potopljen deklič, ki v drevesno deblo z vso resnobo vrezuje enigmo svojega srca. Glej, tudi to je *manu propria*, sem si rekla. Še ena Fragonardova alegorija ljubezni. In Fragonard je bil velik mojster takih alegorij, njegove slike so polne skušnjav, zmotijo in zamotijo gledalca, zato je sledilo vprašanje: Ali se ta ljubezenska enigma vsebinsko povezuje s slikarjem, z naročnikom slike, z lastnikom ali kar z zaljubljeno mladenko samo? Na prvi pogled je bilo videti, da je na deblu ostal obris polovice srca, поблиžji vpogled pa razkrije, da je na deblu slikarjeva inicialka. Usločena črta, ki vara oko, kot da gre za polovico srca, je v resnici »f«, Fragonard. Zapeljujoča poteza z dvojnimi pomenom. Slikar je črki, temu povednemu grafičnemu znamenju, namenil prav sredino slike in jo postavil na skrivnostno zamegljeno polje, ki je presečišče svetlobnih kontrastov. Hkrati pa je subvertiral individualnost svojega avtorskega podpisa, ko je dejanje umetnikove potrditve, da je naslikana umetnina njegovo delo, prestavil v roko zaljubljene deklice.

Fragonardova ukana napeljuje na vprašanje, ali ni ta igra z zamenjevanjem inicialke ljubljenega in avtorja samo oblika slikarjeve izmuzljivosti? Je s ščepcem smehljava pokazal, da se požvižga na auro nesmrtnega umetnika? S povsem drugačnim izrazom oz. rezultatom je neulovljivost eksistencialnega odgovora izrazil Michelangelo: ob lastnoročno napisanem besedilu soneta je narisal lastno podobo: on kot nagec, medtem ko na strop Sikstine slika osebo, ki je s štrlečimi lasmi videti strašilo, ne pa sveta oseba ali – Bog ne daj – sam Bog. Na prvi pogled burkaška scena, na drugi pa: Kdo sem jaz? Gol sem, gol pred svojim stvarnikom in pred svetom. Njegovo razpoloženje je neulovljivo, sprašujoče in vase potopljeno, čeprav je občutje ubesedeno v 5. sonetu, ob katerem je ta skica: *I' ho già fatto un gozzo in questo stento ...* Risba je metafora vsebine soneta, sonet je metafora njegovega bivanja.

Poti in oblik, s katerimi se umetnik predstavi, je neskončno. Mnogo je likovnih in besednih odmikov od standardnega, vendar je z avtorjevo roko izražena prisotnost, ki je polna njega samega. Vsa znamenja, ki se nanašajo na avtorja, njegov delovni potek ipd., so zunanji izrazi, s katerimi lahko umetnik »zapečati« svoje delo. Pogosto jim sledimo iz velike časovne razdalje in bolj ali manj uspešno ugotavljamo njihovo avtorsko roko z analitičnimi postopki, ki so lastni posameznim disciplinam. To skušamo početi natančno in skeptično. Sredi 16. stoletja je Giorgio

Vasari v svoji obsežni razpravi o umetnosti in umetnikih od Giotta do svojega časa tako oblikoval misli, da je pozoren bralec lahko razumel njegovo stališče: pri vsem, kar je iz preteklosti, moramo biti previdni, v sedanjosti lahko stvaritvam in podatkom, sporočenim iz odmaknjenih časov, samo verjamemo ali pa tudi ne, lahko jih preverjamo in primerjamo, a dogodka se nismo udeležili. Vasari je znal živo in dopadljivo predstaviti stvaritve, dela slikarjev, kiparjev in arhitektov, kot da smo tam, kot da stojimo pred dosežkom, ki ga opisuje. In kaj je nastalo? Nekakšen *musée imaginaire*, notranje in z Vasarijevimi besedami ponotranjene podobe, saj ga je vodil sijajen vizualni spomin; okrog obravnavanih del je postavil kulise z anekdotami in tehtnimi dejanji, z literaturo, glasbo in gledališčem. Pri vsem pa ga je – kot se za imaginarij in imaginarno spodobi – vodilo strastno stopanje v umetnikove intence. Šlo mu je za avtorjevo »pisavo«, torej za potezo s svinčnikom ali čopičem, za pot dleta, za tisto prav posebno skladnjo, ki je umetniku lastna zaradi zlivanja vsebine in čustev s tistim, kar je primerna forma in je na koncu umetnikov *ingenio*, bistvo umetnikove roke. Vasari je v literarizirani obliki predstavil moč, ki jo ima umetnikova roka; bil je prvi na tej poti, zato pomeni v iskanju ustvarjalčeve poteze njegov opis umetniških življenj in stvaritev prelomen dosežek.

Približno dvesto let za Vasarijevim delom je izšla znanstvena monografija o vsakovrstnih oblikah avtorskih podpisov: Johann Friedrich Christ iz Leipziga je leta 1747 izdal slovar, v katerem je – kakor pravi podnaslov – zajel monograme, šifre, inicialke, logogriffe, rebase in podobne oblike, s katerimi so se podpisovali slikarji, grafiki in risarji. V to pionirsko delo je zajel vse, kar je bilo njegovim očem dosegljivega v obliki resničnih stvaritev in natisnjenih podatkov. Njegovi zgledni sistematiki so sledili na vseh koncih Evrope. S tem se je začela nova veja dokumentiranja podatkov in tako so reproducirani podpisi močno pomagali pri identifikaciji del oz. njihovih avtorjev. Ko sem v zgodnjih študentskih letih pričela uporabljati leksikon Ulricha Thiemeja in Felixa Beckerja z osupljivim naslovom *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von Antike bis zur Gegenwart* itd., je bila zadnja, takrat 37. knjiga posvečena »Mojstrom z zasilnimi imeni in monogramistom«. Precej zajeten volumen je bil odmerjen umetnikom, ki so signirali svoja dela in jih opremili s parafo, niso pa se individualno predstavili. To je bil samo en tip podpisov, kakršne je zbiral že Christ, sicer pa je bilo tudi v drugih zvezkih leksikona veliko umetnikov »razkritih« z njihovimi podpisi. V njih je mogoče čutiti bodisi žareče in strastno bodisi mirno in pretehtano premikanje roke, v njih je takšna ali drugačna kinetika ter seveda razmislek, odločitev, kakšni obliki podpisa bodo zaupali svojo avtentičnost. Nekatero umetnike je zastopalo njihovo podpisno znamenje ali eno izmed njih, med katerimi so tudi humorna – kdo se ne bi nasmejalo alternativnemu podpisu Paula Brila, ki je poleg izpisanega imena za poseben tip svojih kabinetnih slik uporabil naslikana očala, kar je aluzija na njegov priimek.

Thieme-Beckerjev leksikon je bil plod mnogo let trajajočega sistematičnega dela, pri katerem so sodelovali številni raziskovalci iz vseh držav. Zdi se, kot da je približno takrat dozorel čas za raziskovanje vsakovrstnih vidikov zgodovine – umetnostne, literarne, jezikovne, glasbene, socialne, zgodovine znanosti in mentalitet itd., ki se skoraj vedno dotikajo druga druge. V prepletanju dognanj, znanstvenih tehnik oz. načinov obravnave, analiz in sintez so se znašle znanstvene discipline, ki so v iskanju novih percepcij odprle svoje dotedanje meje. Vprašanja, kako je potekalo posredovanje npr. literarnih ali znanstvenih vsebin v preteklih stoletjih, res niso bila nova, so se pa sedaj resno in podrobno zazrla v sfere individualnega in pričela raziskovati dinamična razmerja med umetniki, idejnimi tvorcami in pisci zapletenih programov, naročniki in lastniki ter bralci oz. gledalci. Še pol stoletja poprej bi bila taka vprašanja deležna romantičnega akcenta, sedaj pa so zahtevala konciznost pri razumevanju mehanizmov ustvarjalnega procesa ter raziskovanju prenosov idej, okoliščin in odmevov pri občinstvu. – Ob strani tega interesa pa je ostalo polje, ki še čaka na svoje polno razkritje; to so zapisi znanstvenikov, njihove skice in študije, v katerih se kaže individualizem in akribija raziskovalca. To seveda spada v zgodovino znanstvene misli in posameznih disciplin, ki so (brez vprašanj o estetiki – npr. Leonardovih – arhitekturnih, anatomskih, tehničnih in mehanskih skic) pomembne predočitve, kako se je vijugala pot od prve idejne iskre do znanstvenega rezultata.

Ob znanih postulatih o značaju umetnosti v tem in onem stoletju je jasneje zazvenelo (sicer nikoli povsem pozabljeno) vprašanje, kakšna je bila vloga tistih, ki so izbirali umetniške dosežke v prelomnih obdobjih, npr. ob zamenjavi starejših kulturnih tradicij za krščanstvo (več kot značilna je selekcijska vloga bibliotekarjev v aleksandrijski knjižnici, preden jo je dal Teodozij Veliki požgati) ali – na bolj tehnološki ravni – ob menjavi rokopisne tradicije v tiskarsko, koliko avtentičnih avtorskih del je bilo v procesu izbiranja zavrženih in zakaj poznamo toliko avtorjev le po sporočenih imenih, ne pa po njihovih stvaritvah, kako se je odrezala objektivnost in kaj se je zgodilo s spominom, spominjanjem, zrcaljenjem starejšega v novih oblikah vizualne sporočilnosti, kakšno je bilo dožemanje pridobljenih dosežkov, kakšna je bila samopromocija ter izganjanje konkurence (ki jo težko ponovno vključujemo v bogato naseljeni prostor naše, slovenske in evropske preteklosti). Dileme, ki so aktualne tudi danes in ne veljajo le za včerajšnji dan, ko smo/so pokončali velik del narodove kulturne in intelektualne odličnosti: z izgoni judovskih someščanov, rekatolizacijo, odpovedjo plemiški in sakralni tradiciji, izločitvijo dvomečih, neverujočih, tistih, ki so vedeli več.

V člankih, ki sledijo na naslednjih straneh, so predstavljene nekatere oblike avtorjevega zaznamovanja lastnega dela, z verzom, z značilno potezo, s takim ali drugačnim podpisom – ne le *manu propria*, *per manu mea* itd. – in izpričujejo osebno

odločitev, da svoje delo ali lastnino prizna. Ne pozabimo, da na delih, ki so nastajala mimogrede, brez posebnega namena, praviloma ne najdemo podpisov. Avtorizirane stvaritve so potemtakem tista posebna dokazila, ki nam omogočajo sestaviti v večjo celoto dokumentirane in anonimne dele opusa. To so skice, osnutki, »tkanine misli«, ki se oblikujejo z avtomatizmom roke, ko končna podoba stvaritve še ni jasna: Vasari je kot vsestranski ustvarjalec dobro vedel, kakšen likovni in duhovni potencial vsebujejo taki dokumenti umetnikovega tuhtanja, iskanja, ki so – gledano v časovnem valu – stopinje od ničelne točke do dokončanega dela. Zato je Cosimu I. de' Medici predlagal, naj ta znamenita patricijska hiša postane zgled drugim ter ohranja dokumente o zgodovini genijev in njihovih del z zbiranjem risb in skic, kiparskih osnutkov in vsega, kar so kot pripravljalne faze dotlej zametovali. Svetoval je, naj ohranijo risbe in programe za scenografije spektaklov. To je zametek ustanove, ki jo poznamo kot Gabinetto Disegni e Stampe – in tako je bolj kot ne zasebna medičejska akademija prerasla v veliko umetnostno univerzo, katere prvi rektor je postal (čeprav le v zadnjem letu življenja) nihče drug kot Michelangelo. To je tudi čas, ko je občudovanje umetnika dobivalo nove razsežnosti z galerijami portretov, in ko je leta 1602 Justus Lipsius izdal drobno knjižico o bibliotekah, je v hvalnice slovitih osebnosti vpletel misli, da je knjižnice primerno ozaljšati z njihovimi podobami. S tem je severno od Alp oživil razmišljanje Poggia Bracciolinija (*De nobilitate*, 1440), kako prav so imeli Rimljani in sploh kultivirane skupnosti v antiki, ki so podobe znamenitih oseb postavljale na javne in zasebne prostore kot vedno prisoten spomin na njihove odlične lastnosti in opomin, da si je treba *labore et constantia* (kar je motto na naslovnici Lipsijeve knjige) prizadevati, da se približamo njihovem zgledu.

Umetnikovo obličje je, ne oziraje se na verodostojnost upodobljenega obraza, vsaj delna informacija o ustvarjalcu, ki nadomešča, včasih tudi nakazuje iskro njegovega duha. Spomnimo se na alejo slovenskih glasbenikov na Vegovi ulici v Ljubljani: ne le da je vsak med njimi pomemben člen v zaporedju nacionalnih odličnikov, strnjena skupnost glasbenikov pričuje sama zase kot materializacija glasbenega razvoja. Prav njihove note se skozi okna glasbenih razredov zlivajo v park do kipov in do nas, ki hodimo mimo.

Tudi o spontanosti umetnikovega dela in ustvarjalnem procesu je bilo objavljenih mnogo razprav, s katerimi so se odpirala obzorja proti novim disciplinarnim področjem in teoretskim izhodiščem. Enovitega pogleda o ustvarjalnosti seveda ni, poleg sistematičnih študijskih pregledov posameznih strok o idejnih in izvedbenih procesih so še vedno bistvenega pomena analize izbranih primerov, saj sleherno razčlenjevanje ne pomeni samo razkritja neznank(e) in s tem širjenja znanja, ampak je tudi prispevek k novim načinom obravnave, k razvijanju metodologij. Interdisciplinarni, kulturnozgodovinski, procesno-ustvarjalni in psihološki oziri so

predvsem vrata v različne nazore in stališča, ki imajo v celoti vseh načinov obravnave in znotraj posameznih strok svojo popolno veljavo, tudi če so stališča strok divergentna. Navsezadnje je tako prepleteno raziskovanje sorazmerno novo polje razumevanja avtorjev, kjer pa vselej obstaja nevarnost nadinterpretiranja, polaganja ustvarjalcu v misli in potezo več, kot je hotel.

Zunanje poteze doživimo najprej: Roland Barthes je v knjigi *Le plaisir du texte*, ki je v celoti namenjena utrinkom o besednem in besedilnem, zapisal: *Texte veut dire Tissu*, besedilo je tkanina, koprena, za katero se skriva smisel oz. resnica. Pogled na strani iz njegovega dnevnika potovanja na Kitajsko (kar nas vrne k Barthesovemu seminarju *Zapisane sledi – Traces écrites*), ki je po naravi povsem zasebno, tako rekoč intimno delo, nam predstavlja generiranje spoznanja (!), ne le vsebine besedila. Tekstura besedilne tkanine se zaradi mnogih popravkov, črtanj, vstavkov in dopolnil spreminja v svojevrstno konstrukcijo, ki lahko izgine tisti hip, ko je besedilo transliterirano in natisnjeno: popravke, glose in vehementne poteze, ki se izražajo s svojo dinamiko, natisnjeno besedilo hočeš nočeš ukroti v enakomernost črk.

Umetnostnim zgodovinarjem je sorazmerno blizu razumevanje in »razumevanje« tudi tistih izrazov, za katere bi lahko rekli, da so oblike imaginarne komunikacije: pripoved in podoba oz. besedna vsebina in vizualnost se povezujejo med seboj. Prikličimo si v spomin kipe s pročelij cerkva, palač in trgov, ki imajo svoje vloge v območju, kjer se stikata napisano in latentno prisotno vizualno sporočilo, mi pa sporočila razbiramo v preigravanju pogledov, gest, postavitev in čustvenih izrazov. To so zunanje poteze tistega, kar je »rokopis« umetnika, ki s svojim navdihom – *mente propria* – izraža, zakaj mu je roka ustvarjala tako, kakor pač je: *manu propria*. Če razumemo umetnikove nagibe, poznamo njemu lastne oblikovne formulacije, se nam kdaj pa kdaj zgodi, da nam zaradi prepoznavanja umetnikove roke, njene značilne kinetike in duktusa uspe med avtorsko prepoznavne dosežke uvrstiti tudi kakšno delo, ki je veljalo za anonimno. Tako je bil pred nedavnim v krog avtorsko nespornih dosežkov sprejet kipec Kupida; označen je bil kot »virtuozno, povsem avtografsko delo, ki bistveno pojasnjuje tehnične in izrazne dimenzije mladega Michelangela« (Joannides, 2014, 193).

Devet prispevkov

Na naslednjih straneh so prispevki devetih avtorjev, vsem pa je skupna sintagma *manu propria*, tako da v tem ali onem pogledu vzpostavljajo dialog z osebami, katerih lastnoročno potezo razbiramo iz vsebine, podobe, dokumenta itd. V procesu, ko je sredi druge svetovne vojne André Malraux oblikoval zamisel imaginarnega muzeja kot celostnega spomina dosežkov, brez pohabe spomina zaradi zamolčanih, z

evropske perspektive »nevelikih« kultur, se je strastna ljubezen do ustvarjenega zlila v eno z raziskovanjem, sprejemanje z dajanjem, stare tehnike z novimi fotografskimi, tiskarskimi (in sedaj digitalnimi). Imaginarni muzej – v angleškem »prevodu« *Museum without walls* – je v dobršni meri izročen tistim, ki ga hočejo. Zato je »Malrauxov učinek« latentno prisoten. Z izkušnjo in spominom na uničenja v času vojne je zapisal, da ima umetnost v sebi moč, da s tistim, kar je ostalo, ohrani duha odsotnih, pogrešanih. Tu zapisani raziskovalni pogledi dopolnjujejo znanja in spoznanja o poglavju, ki mu rečemo intelektualna in ustvarjalna zgodovina.

Avtorjev »pečat«, ki pogosto pomeni avtorjev podpis in je vključen v besedilo, je Marko Marinčič predstavil v širokem časovnem loku od Hezioda do avgustejske dobe. Izbrani primeri postavljajo vprašanje, kaj v resnici pomeni *sphragis*, pečat: je to varovalo pred odtujitvijo, spreminjanjem avtorskega dela ali morebiti metafora. Osrednji del razprave je namenjen Teognisu iz Megare in pesmim, ki jih je namenil Kirnu; v pesmih se izraža dvom o nedotakljivosti avtorskega dela, motiv avtorjevega pečata pa razvija do pesnikov avgustejske dobe.

O bralcu iz zgodnjega 14. stoletja in njegovih zaznamkih govori študija Martina Wagentorferja. Besedilo se sicer ne obrača na sodobnega bralca, ki pa ob rob vznemirljivega besedila prav tako dopisuje svoje pripombe, risarske znake, a naenkrat je s svojimi tehnikami branja in memoriranja Ambrozij iz Heiligenkreuza naš sodobnik, ki se je posvetil Evgipijevemu besedilu o sv. Severinu. Poleg opozoril o bralnih mehanizmih je razprava zanimiva analiza situacije, ko je poznoantično besedilo o svetnikovem življenju postalo morebitno orodje za politično-propagandne namene.

Zelo težko je razmejiti prispevek knjižnega slikarja med njegovo aktivno roko ter njegovo estetsko in funkcionalno odločitvijo, kako naj bo stran oblikovana, kje bodo tekli porastlinjeni okviri in kako ali zakaj se bo stik med horizontalnimi in vertikalnimi letvami spremenil v prostor za duhovite marginalije. Miha Zor je v analizi dekorativnih struktur arturijanskega rokopisa iz ok. 1300 opozoril, da ljubeznive groteske razkrivajo več, kot se zdi na prvi pogled: sta dve plati ustvarjalčevega prispevka, ki ga zaznamuje na eni strani *manu propria* (lastnoročno delo) in na drugi *mente propria* (slikarjev razmislek in odločitev).

Epistolarna literatura ni le roman, v srednjem veku je bila politično in zgodovinsko pomemben žanr: praški nadškof Jan z Jenštejna je pripravljajl izdajo tehtnih pisemskih dokumentov, ki jih je imel v svoji zbirki korespondence z znamenitimi osebnostmi. Zdeňka Hledíková se je posvetila pripravljalnemu procesu, prepisovanju celote, izbiranju pomembnih pisem in izločanju drugih, tehničnim zaznamkom, slogovnemu popravljanju itd. Epistolarij je izjemno redka rokopisna oblika, toliko bolj, ker je

ohranjena v zaporedju delovnih faz, kjer sta sodelovala Jan z Jenštejna in njegov tajnik, ki se razkrivata z različnimi pisavami.

Kako beremo sporočila iz slovenskega srednjega veka in kako razumemo lastnoročne podpise kopistov na koncu obsežnih besedil? Temu je namenjen prispevek Nataše Golob, ki razločuje med avtografom avtorja in avtografom prepisovalca. Trije poklicni kopisti, Martin iz (Škofje) Loke, Matjaž Jurčič iz Kap(e)le in Herman Talner, so predstavljeni kot vsestransko izobraženi, več jezikov in več pisav večji profesionalci iz sredine 15. stoletja. Poleg osnovnih podatkov, zapisanih v kolofonih, lahko iz njihovih kratkih sklepnih stavkov razberemo marsikaj o njihovem življenju in delu.

Da se je Hartmann Schedel vtisnil v spomin s svojo »Weltchronik«, natisnjeno ob koncu 15. stoletja, je znano, vendar je bil predvsem velik humanist in imeniten zdravnik, ki je skrbel za svojo knjižnico. Sam je prepisoval medicinska besedila, ki so mu veliko pomenila. Outi Merisalo je prispevala vpogled v Schedlove interese in posebne poteze v oblikovanju rokopisov, ki ga kažejo kot modernega znanstvenika v času humanizma. Študij na padovanski univerzi je vplival tudi na njegovo pisavo in odločitve glede estetike knjige, saj je knjižno gotico iz domačega Nürnberga zamenjal za humanistično pisavo *all' antica*.

Doslej se skorajda nismo srečevali z analizami lastniških in podobnih provenienčnih oznak, ki so jih v svoje knjige vnašali lastniki. Tako po zaslugi raziskave Sonje Svobljak kot bibliofilska in intelektualna osebnost zaživi Gašper Žitnik, sicer pravnik in visoka politična osebnost. Njegovi lastnoročni vpisi v knjige so se z leti spreminjali in postajali vse bolj zgovorni, v njih je tudi precej detajlov iz njegovega življenja. Žitnik je skozi prizmo svoje knjižnice oživel kot pomemben humanist in oseba s širokim znanjem; študijo dopolnjuje seznam 94 knjig, hranjenih v Narodni in univerzitetni knjižnici.

Miklavž Komelj je s citatnim naslovom iz Dantejeve Božanske komedije o drhteči roki uvedel v esej o prepletanju avtorjeve poteze in razmišljanja, čustvovanja. Razprava je Komeljevo prelitje misli o avtorjevih namelih v rokopisno podobo: tako se nam kažejo avtografski spomeniki (!) Vojka Gorjana, Jureta Detele in Karla Destovnika Kajuha. Komelj je analiziral vpetost avtorjev v dogodke in njihovo reakcijo na zgodovinske danosti, saj gre za doživljanje v prelomnih obdobjih. V še enem velikem sklopu razmišljanj o avtorjevi roki se je Komelj osredotočil na nadrealistične »sisteme pisanja« Fernanda Pessoa in avtomatizme ustvarjalne roke Djune Barnes.

Kako smo doslej razmišljali o avtorjevi roki pri etnološkem oz. etnografskem gradivu? Božidar Premrl tega vprašanja sicer ni naravnost zapisal, a ko beremo njegovo dokumentarno naracijo o kamnosekih s slovenskega zahodnega predela in

nas prevzame kamnosekova odločitev, da izkleše piko v metuljasti obliki in da svoje delo zaključi z risbo srca, si rečemo, da je to zrcalo popolne avtonomije.

Podpis s srcem – to nas vrača v Fragonardov likovni izraz, a sporočilo ni enako, ni frfravo. Ni spogledovanja, je ljubezen. Prav zares.

Avtorjem prispevkov, ki bi jim želeli ob bok postaviti še nekaj sto drugih pogledov na avtorjev osebni odnos do lastne stvaritve, gre zahvala, da so nas opozorili na spregledane detajle.

Bibliografija

Viri

Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Firenze, Casa Buonarroti, Codice XIV, Sonetto 5.

Christ, J. F. (= Joh. Frieder. Christen), *Profesoris bey der Universität zu Leipzig Anzeige und Auslegung Der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben der Nahmen: auch anderer Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferstecher, und andere dergleichen Künstler, auf ihren Wercken sich verborgen haben etc.*, Leipzig 1747; prim. https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=13&identifier=100_SOLR_SERVER_799611425.

Lipsius, Justus, *De Bibliothecis Syntagma*, Antverpiae 1602; prim. https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=8&identifier=100_SOLR_SERVER_1488518251.

Literatura

Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris 1973.

Joannides, P., Another Michelangelo, v: *Apollo*, March 2014, str. 192–193.

Krause, K., Schellewald, B. (ur.), *Bild und Text im Mittelalter*, Köln, Weimar, Wien 2011.

Le Men, S., Musées imaginaires. Les formes du regard, v: *Revue de l'art* 182, 2013–2014, str. 5 ss.

Lechtermann, C., Wagner, K. (ur.), *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin 2007.

Malraux, A., *Les voix du silence*, Paris 1951.

Malraux, A., *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952.

Thieme, U., Becker, F. (izd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von Antike bis zur Gegenwart etc.*, Bd. 1–37, Leipzig, 1907–1950 [i.e. 1960–1963].

V.a., *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

Wenzel, H., *Spiegelungen: Zur Kultur der Visualität im Mittelalter*, Berlin 2009.

Nataša Golob

Manu propria: Thoughts and By-thoughts

Recently I was pleasantly taken in by a reproduction of Fragonard's painting *Chiffre d'amour*, from the Wallace Collection in London. It depicts a lovely, half-concealed young girl, who, with a serious face, is carving the shape of her heart into the bark of the tree. This too is *manu propria*, I told myself. Another one of Fragonard's allegories of love. And he was truly a great master of those; his pictures are full of temptation, they disturb and distract the viewer, so the question arises: Do the contents of this enigma have any connection to the painter, the commissioner, the owner, or the young girl herself? At first glance it seemed as if the tree trunk bore only half of the heart's shape, but a closer look reveals that it bears the illuminator's initial. The curved line, which fools the eye, is in fact an "f," for Fragonard. An enticing curve with a double meaning. Devoting the very centre of the image to such an expressive symbol, the illuminator set it on a mysteriously blurry field, a crossing of light's contrasts. At the same time he subverted the individuality of the author's – that is, his – signature, by placing the act of the artist's self-confirmation in the hand of a young girl in love.

Fragonard's trickery invites the question, whether this game of replacement with the initial of an amour and the author is not merely a form of the illuminator's elusiveness? Showing with just the hint of a smile how little he cares for the aura of artistic immortality? Using a completely different expression and result, this elusiveness of an existential answer was tackled by Michelangelo: next to a handwritten sonnet he drew himself, as a naked man, while painting the image of a man on the Sistine Chapel's ceiling, a man with scarecrow hair, not a holy person or – God forbid – God himself. A humorous scene, at a glance, but from, looked at from another side: Who am I? I am naked, naked before my maker and the world. His mood is restless, questioning and introspective, though the emotion is versified in the 5th sonnet, where this image appears: *I' ho già fatto un gozzo in questo stento ...* The image is a metaphor for what the sonnet is about, and the sonnet is a metaphor of his existence.

An artist can present himself in infinite ways and forms. There are many verbal and graphic deviations from the standard, yet through the author's hand expresses him as a thoroughly individual presence. All such signs, relating to his working process, etc., are external expressions that can be used by the author to 'mark' his work. We often follow them from a great distance in time, and with varying degrees

of success we determine authors' work with analytical processes of different scientific disciplines. We try to do this sceptically and precisely. In his voluminous dissertation on art and artists from Giotto to his own time in the mid-16th century, Giorgio Vasari formulated his own thoughts in such a way that an attentive reader could understand his position: when dealing with anything from the past, we must be careful, as in our present time we can believe those works and data; we can compare and verify them, but we were not present at the event. Vasari was able to present the works of painters, sculptors or architects vividly and attractively, as if we were there, standing in front of the achievement described. And what was created? A sort of an internal *musée imaginaire*, and through Vasari's words internalized images, as he was led by a supremely visual memory; he equipped the works under discussion with anecdotes and facts of matter, with literature, music, and theatre. In all of this, as befits an imaginarium and the imaginary, he was led by a vicarious passion for the artist's intentions. It was about the artist's "writing," the way he drew the brush or the pen, the way the chisel travelled, and about the very particular composition, unique to the artist through the confluence of the topic and the emotions of what is the appropriate form, and, ultimately, the artist's *ingenio*, the essence of his hand. In literary form, thus, Vasari presented the power of the artist's hand; he was the first on this path, and so his description of the lives and works of artists signifies a breakthrough in the search for the stroke of the creator.

A scientific monograph on the various forms of authorial signatures was published some two hundred years after Vasari had finished his text. In 1747, Johann Friedrich Christ from Leipzig published a dictionary in which, its subtitle declares, he included monograms, codes, initials, logogryphs, rebuses and similar forms with which painters, graphics and illustrators signed themselves. In this pioneering work he encompassed everything available to his eyes in the form of actual works and printed facts. His exemplary system was later followed across Europe. With it a new branch of documenting data began and signatures reproduced in this way were of great assistance for identifying works and their authors. Back when I was only beginning my studies at the university, I began using a lexicon by Ulrich Thieme and Felix Becker with the astounding title *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: Von der Antike bis zur Gegenwart* etc., and the latest book, the 37th at the time, was dedicated to "Masters with temporary names and monogramists." A fairly large volume was dedicated to artists who signed their works and left their initials, but otherwise never introduced themselves. This was only one type of signatures, which had been collected by J. F. Christ earlier, though in various other volumes of the lexicon also many other artists were "revealed," along with their signatures. In them one can feel either burning passion or careful calm in the movements of their hands, and they display one or another kind of

kinetics, as well as of course the consideration, the decision, of which form of signature will show authenticity. Some artists were represented by their signature symbol, or one of them – among which are also some rather humorous ones: who would not giggle at the alternative signature of Paul Bril, who for a particular type of cabinet paintings used an image of reading glasses, an allusion to his surname?

The Thieme-Becker's lexicon was the result of systematic labour lasting for many years, with collaborations involving numerous authors from many countries. It seems the time was ripe for research into a number of aspects of history – artistic, literary, linguistic, musical, social, the history of science, mentalities, etc. – which nearly always relate to each other. Scientific areas suddenly found themselves in this tangle of findings, scientific techniques and methods of treatment, analyses and syntheses, where they reached for new horizons in their search for new perceptions. These questions, namely, of how the literary or scientific topics were transmitted in previous centuries, were not new, but only now did scholars consider them seriously and in great detail, looking at spheres of the individual, and only now did they begin researching the dynamic relationships between the artists, the writers of complex programmes and bearers of ideas, the commissioners and owners, and the readers, or the spectators. Just half a century earlier such questions would have had a romantic accent, but now they demanded a concise understanding of the mechanisms of the creative process and research into the transmission of ideas, circumstances and the audience's response. At the side lines of this interest remained a field that still awaits its full disclosure; these are the writings of scientists, the sketches and studies, that show the individualism and thoroughness of a researcher. This naturally belongs to the history of scientific thought and various disciplines that are (withstanding the aesthetics – for example, Leonardo's – of architectural, anatomical, technical and mechanical drawings) important witnesses on the winding road from the first spark of imagination to the scholarly end result.

Along with known postulates on the character of art in this or another century, the question (which was never completely forgotten) arose again as to the role of those who chose the artistic achievements at the turning points, for example, at the turn from older cultural traditions towards Christianity (the selective role of librarians in the library of Alexandria before it was burned down by Theodosius the Great, is quite characteristic), or, on a more technological level, at the turn from a tradition of manuscripts to printing, and of how many authentic authored works were thrown away in the process of selection, and why we know so many of these authors only by their re-told names, not by their works, what happened to objectivity, what happened to the memory, the recollection, and mirroring of the old in new forms of visual narrative, what was the perception of such achievements, what form self-promotion too, and the

elimination of competition (which is difficult to re-integrate into the richly inhabited space of our, Slovene and European history). Dilemmas, which remain topical to this day, with the expulsions of Jewish citizens, the Counter-Reformation, the disavowment of our nobility and sacral traditions, the exclusion of the doubting, the unbelieving, of those who knew something more.

The articles that follow present certain forms of the author's celebration of his own work, in verse, or with a characteristic stroke, a signature of one kind or another – not only *manu propria, per manu mea*, etc. – and they tell of the author's personal decision to acknowledge his own work or possession. Let us not forget that works that were created incidentally, without a particular purpose, usually do not bear signatures. Authorized creations are therefore those special proofs that allow us to compose a greater whole from the documented and anonymous parts of an opus. These are sketches, drafts, the “fabrics of thought,” which are shaped by the automatism of the hand at a stage when the final form of the creation is still unclear. As a man of many talents, Vasari knew of the imaginary and spiritual potential of these documents of the artist's deliberation, of his search, which are – seen through time – like steps from point zero to the finished work. He therefore presented the idea to Cosimo I de' Medici, for the patrician house to become an example to others, and to keep records on the history of geniuses by collecting their works, sketches, studies for sculptures and anything else used in the preparatory phases. He recommended that the drawings and programmes for spectacles and famous intermezzi be saved. This was the beginning of the institution known as Gabinetto Disegni e Stampe, where a more or less private academy became a great university of the fine arts, whose first rector (though only in his final year of life) was none other than Michelangelo. It was also a time when the admiration of an artist received a new dimension, thanks to portrait galleries, and when Justus Lipsius published a booklet on libraries (1602) he included in his odes to famous personae also the thought of how appropriate it is to decorate the libraries with images of important authors. With this, he revived on the northern side of the Alps Poggio Bracciolini's (*De nobilitate*, 1440) thought of how appropriate the habit of Romans and other cultivated circles in Antiquity was, namely, of presenting the images of famous people in public and private spaces, as an eternal memory of their excellent qualities and a reminder to pursue *labore et constantia* (the motto on the front page of Lipsius' book), and how appropriate it was to approach their example.

The artist's appearance is, regardless of the veracity of the depicted face, at least partial information about the creator. It replaces, and sometimes also indicates, the spark of his spirit. We can think back to the alley of Slovene musicians whose statues adorn Vega Street in Ljubljana: not only was each one of them an important link in

the chain of great men of the nation, but the community of musicians is in itself a telling materialization of musical development. And their own musical notes float down from the conservatory classrooms into the park, to the statues, and to us, who walk past them.

There were many treatises published on the spontaneity of the artist's work and the creative process, and with them many horizons were opened toward new areas of research and theoretical foundations. Of course, there is no unified view on creativity. Along with systematic study reviews of various disciplines on the processes of ideas and implementation, the analyses of selected examples are still of crucial importance, as each parsing doesn't mean only the discoveries of new unknowns and with it the broadening of knowledge, but is also a contribution to new methods of treatment, and the development of methodologies. Interdisciplinary, cultural-historical, and psychological considerations, as well as considerations of the creative-process, are mostly gateways to different viewpoints and positions which in the totality of all forms of treatment and within individual disciplines have their perfect value, even if the positions of various scientific disciplines diverge. After all, such interwoven investigation is a relatively new field in the understanding of authors, with the omnipresent danger of over-interpretation, of putting more than was intended into the creator's thoughts and strokes.

We experience the external strokes first: in *Le Plaisir du texte*, a book entirely devoted to verbal and literary insights, Roland Barthes wrote: *Texte veut dire Tissu*, the text is a fabric, a tissue that obscures the meaning, the truth. A look at the pages of his travel journal about China (which returns us to Barthes' seminar *Written traces – traces écrites*), which by its nature is quite private, practically intimate, as a text, introduces the generating of a cognition (!), not just the contents of a text. The texture of the verbal fabric changes through its many corrections, crossed-out words, inserts and additions into a construction of sorts, one that disappears as soon as the text is transliterated and printed: the corrections, glosses and vehement strokes, all of it expresses a dynamism that is unwillingly tamed by the sameness of the printed letters.

It is relatively easy for art historians to "understand" also those expressions that could be said to be imaginary forms of communication: the narrative and the image, or word content and visual presentation are interconnected. While we read these messages on the interplay of directed gazes, gestures, settings and emotional expressions, one only need call to mind the statues on the façades of churches, palaces and town squares, with their own roles in the area of contact between the written and the latently present visual message. These are the external strokes of the artist's

“handwriting.” With his inspiration – *mente propria* – he expresses why his hand created in the way it did: *manu propria*. If we understand the artist’s inclinations, we also know the formulations of design belonging to him only, though from time to time it does happen that our recognition of an artist’s gesture, its typical kinetics and ductus, allows us to add to the catalogue of recognized authorial achievements a work that was hitherto anonymous. This was the case recently, on the occasion of a statue of Cupid what was accepted into the circle of indisputably authored works; the statue was described as “a virtuoso, completely autographical work, which essentially explains the technical and expressive dimensions of a young Michelangelo” (Joannides, 2014, 193).

Nine contributions

The following pages bear the contributions of nine authors, with the common parole being *manu propria*, where in one way or another they establish a dialogue with persons whose own gestures are discerned from the contents, the image, the document, etc. During World War II, when André Malraux was in the process of forming the idea of an imaginary museum as a complete memory of achievements, without the mutilation of memory because of the concealed, from a European perspective, “unworthy” cultures, this passionate love for the created became one with exploration, accepting became one with giving, old techniques with new ones in photography, print (and now digital culture). This “Museum without walls” is given to those who want it. So the “Malraux effect” is latently present. With the experience and memory of war’s destruction, he wrote that art has the power to preserve the spirit of those who are missing and lost, along with what remains. The trails of research written here supplement the current knowledge on the chapter called the history of intellect and creation.

The author’s “seal,” which is often synonymous with his signature and is included in the text itself, is presented by Marko Marinčič in the broad span of time from Hesiod to the Augustean age. The selected examples raise the question of what the *sphragis*, the seal, really is: is it a safeguard from theft, from the alteration of one’s work, or perhaps a metaphor? The central part of the discussion is given to Theognis of Megara and the songs he wrote for Kirn; the songs express doubt about the inviolability of the author’s work, developing the motif of the author’s seal all the way to the poets in Augustus’ time.

The study by Martin Wagendorfer discusses the early-14th century reader and his reading marks. The text does not address the modern reader, who also adds his own

comments or drawings on the margins next to an exciting text; suddenly Ambrosius of Heiligenkreuz becomes our contemporary, with his memorisation and reading techniques, while he devotes himself to a text on St. Severinus written by Eugippius. Along with calling attention to mechanisms of reading, the article is an interesting analysis of a situation in which a late-Antiquity text of the life of a saint became a possible tool for political propaganda.

It is very hard to delineate between an illuminator's active movements of his hand and the aesthetic and functional decisions regarding how a page should be designed, where the leafy frames go, and how or why the contact between horizontal and vertical border-lines is transformed into a space for witty marginalia. In his analysis of decorative structures of an Arthurian manuscript from cca. 1300 Miha Zor brings to our attention the fact that the lovable grotesques have more to tell than we "hear" at first glance: there are two sides to the creator's contribution, marked on one side by *manu propria* (his own work) and by *mente propria* on the other (a painter's consideration and decision).

Epistolary literature is not only fiction; in the Middle Ages it was both a politically and historically important genre: the Archbishop of Prague, Jan of Jenštejn, was preparing the edition of weighty epistolary documents that were a part of his collection of correspondence with notable people of the time. Zdeňka Hledíková devotes herself to the preparatory process, presenting Jan transcribing the lot, and selecting important letters while excluding others, and adding technical notes, stylistic corrections etc. The epistolarium is a very rare form of manuscript, even more so due to its nature of being preserved in a sequence of working phases, where Jan of Jenštejn and his secretary cooperated, revealing themselves through different handwriting.

How do we read the messages from the Slovene Middle Ages, and how do we understand the signatures of copyists on the final pages of long texts? The contribution by Nataša Golob tackles these questions, that is, of what separates the author's autograph from the copyist's. Three professional copyists, Martin of (Škofja) Loka, Matjaž Jurčič of Kapela, and Herman Talner of Trebnje, are presented as highly educated professionals from the mid-15th century who were versed in multiple languages and types of writing. Along with basic data found in colophons, we can gain interesting glimpses of their life and work from their short concluding messages.

The impact in our collective memory made by Hartmann Schedel, with his *Weltchronik*, is well known, but above all he was a great Humanist and an excellent physician, who took great care of his library. He himself copied medical texts, which meant a great deal to him. Outi Merisalo has contributed with her insight on Schedel's interests and special gestures in the design of manuscripts, which show him as

a modern scientist in the age of Humanism. His studies at the university in Padua also influenced his style of writing and decisions for the aesthetics of the book, as he switched the Gothic script common in his hometown of Nurnberg for the Humanist style *all'antica*.

So far we have encountered barely any analyses of proprietary or similar markings of provenances entered in books by their owners. Thanks to research done by Sonja Svoljšak, we can encounter the bibliophile and intellectual personality of Gašper Žitnik, otherwise a lawyer and notable politic. His handwritten entries into books changed through the years and became more telling, including many details from his own life. Through the prism of his library, Žitnik comes to life as a notable Humanist and a man versed in a wide array of subjects; the study is accompanied by a list of 94 books kept in the National and University Library in Ljubljana.

With a quote from Dante's Divine Comedy in the title, Miklavž Komelj uses the image of the shuddering hand to introduce us to an essay on the intertwining of the author's gesture and his thinking, and his emotions. The discussion is an outflowing of Komelj's thoughts on the author's intentions into manuscript form: in this way we are shown the examples of autographs by Vojko Gorjan, Jere Detela and Karl Destovnik Kajuh. Komelj analyses the involvement of the authors in various events, and their reaction to historical realities, as they deal with experiences during the restless periods. In another great assembly of thoughts on the hand of the author, Komelj focuses on the surrealist "systems of writing" by Fernando Pessoa, and the automatism of the creative hand of Djuna Barnes.

What was our thinking regarding the author's hand in the ethnological or ethnographical material up until now? While Božidar Premrl never puts it so bluntly, nevertheless, as we read his documentary narration on the stonemasons of western Slovenia, and as we are taken in by the mason's decision to carve the point in the shape of a butterfly, or to finish his work with the chiselled outline of a heart, we cannot deny that this is but a mirroring of these stone-masons' complete autonomy.

A heartfelt signature – this is what returns us to the visual expressions of Fragonard, but the message is not the same, it is not fleeting. There is no flirting, there is love. Truly.

We give our thanks to the authors – next to whom we would have liked to have set several hundred other views on the author's personal relation to his own creation – for calling our attention to these overlooked details.

Translated by Jernej Hočevar

Bibliography

Sources

Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Firenze, Casa Buonarroti, Codice XIV, Sonetto 5.

Christ, J. F. (= Joh. Frieder. Christen), *Profesſoris bey der Universität zu Leipzig Anzeige und Auslegung Der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben der Nahmen: auch anderer Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferstecher, und andere dergleichen Künstler, auf ihren Wercken sich verborgen haben etc.*, Leipzig 1747; cf. https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=13&identifizier=100_SOLR_SERVER_799611425.

Lipsius, Justus, *De Bibliothecis Syntagma*, Antverpiae 1602; cf. https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=8&identifizier=100_SOLR_SERVER_1488518251.

Literature

Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris 1973.

Joannides, P., Another Michelangelo, in: *Apollo*, March 2014, p. 192-193.

Krause, K., Schellewald, B. (eds.), *Bild und Text im Mittelalter*, Köln, Weimar, Wien 2011.

Le Men, S., Musées imaginaires. Les formes du regard, in: *Revue de l'art* 182, 2013-2014, p. 5.

Lechtermann, C., Wagner, K., Wenzel, H. (eds.), *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin 2007.

Malraux, A., *Les voix du silence*, Paris 1951.

Malraux, A., *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952.

Thieme, U., Becker, F. (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von Antike bis zur Gegenwart etc.*, Bd. 1-37, Leipzig, 1907-1950 [i.e. 1960-1963].

V.a., *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

Wenzel, H., *Spiegelungen: Zur Kultur der Visualität im Mittelalter*, Berlin 2009.

Študije

Marko Marinčič

Avtorski »pečat« in umetnostni ekskluzivizem v antični poeziji

Ključne besede: sphragis, avtorski podpis, umetnostni ekskluzivizem, antična poezija, pismenost

DOI: 10.4312/ars.8.2.25-41

V sodobni knjigi je naslovnica z informacijo o avtorju in naslovu samoumeven del besedila. Tako samoumeven, da se opozorilo na njegovo tujost lahko kaže kot presenetljivo teoretsko odkritje. Šele ko pomislimo, da je naslovnica (tako kot kolofon, kazalo, zapis o avtorju, spisek del, ki so izšla pri isti založbi ...) tujek, med *delom samim* in med njegovim paratekstom zraste okop, po Genettu *prag (seuil)*.¹ Ta prag ima ontološke razsežnosti, saj literarno resničnost razmejuje od empirične.

Antična knjiga se je začenjala in *medias res*, brez naslovnice. To je eden od razlogov, da ima antična literatura toliko anonimnih del, toliko potvorb² in toliko avtorjev, ki jim je literarna zgodovina vzdela nadimek »psevdo«: psevdo-Aristotel, psevdo-Salustij, psevdo-Vergilij, psevdo-Longin. Že v prvem stoletju pr. Kr. je bil Varon iz Reata soočen z velikim korpusom komedij, pripisanih Plavtu; iz korpusa je izbral 21 komedij, ki so bile po njegovem mnenju pristne.³ O objektivnosti njegove izbire ni mogoče soditi, saj je kmalu dobila kanonično veljavo: ohranilo se je prav tistih 21 komedij, ki jim je Varon priznal pristnost.

Rotulus je lahko opremljen z »etiketo« (gr. *syllibos*, lat. *titulus* ali *index*), pritrjeno na zvitek. Napis bralca ali kupca obvešča o avtorju, naslovu, obsegu dela ipd.⁴ Vendar ta dodatek ni obvezen, predvsem pa je zamenljiv. Bralec ob začetku branja pogosto ne ve, kdo mu govori iz knjige. Zato mu lahko Apulej v prologu k *Metamorfozam* položi na jezik začudeno vprašanje: »Quis ille?« – »Kdo pa se oglašja iz te knjige?«⁵ Propercij v prvi knjigi elegij bralca pusti v negotovosti vse do zadnje pesmi; takrat se nenadoma »spomni«, da morda niti njegov prijatelj in naslovnik Tul še ne ve, čigavo knjigo bere:

1 Genette, 1987.

2 Prim. Grafton, 2011, zdaj v slovenskem prevodu.

3 Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, 3.3.

4 Diringer, 1953, 193; Horsfall, 1981; Dorandi 1984; Avrin, 2010, 149.

5 Nekaj splošnih in specialnih del, ki vsebujejo tudi bibliografijo k tej temi: Apulejevemu prologu, zlasti vprašanju »kdo govori«, je posvečen obsežen zbornik razprav Kahane, Laird, 2001.

Qualis et unde genus, qui sint mihi, Tulle, Penates,
quaeris pro nostra semper amicitia (1.22)

V imenu najinega trajnega prijateljstva me sprašuješ, Tul, kaj sem po rodu, od kod izviram, kje domujejo moji penati.⁶

V nadaljevanju se Propercij predstavi kot Umbrijec in v nekaj verzih pretresljivo evocira izkušnjo državljanske vojne. Vendar se ne podpiše z imenom. Ime, večinoma v vokativu *Properti*, se začne pojavljati šele v drugi knjigi. Z vsem patosom se kot Propercij iz Assisija (lat. *Asisium*) in kot »rimski Kalimah« predstavi šele v prvi pesmi četrte knjige.

Tudi Vergilij pusti bralca svojih *Georgik* čakati vse do konca zadnje, četrte knjige; z imenom se mu predstavi šele v formalnem epilogu:

illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi. (4.563–66)

V tistem času je mene, Vergilija, cvetočega v vnemi ničvrednega brezdolja, redila Partenopa⁷ – mene, ki sem igraje pesnil pastirske pesmi in v svoji mladostni drznosti pel o tebi, Titir, v zavetju široke bukove krošnje.⁸

Propercijevo vprašanje, pripisano Tulu, je besedilna inscenacija vprašanja, ki se je med odvijanjem zvitka lahko porajalo vsakemu bralcu. Tudi Vergilij ve, da bo marsikateri bralec zanesljivo informacijo o avtorstvu našel šele v sklepnih verzih. V ozadju so praktične okoliščine, povezane s fizično obliko in distribucijo knjig v antiki; obenem pa je »podpis«, vpisan v samo delo,⁹ kmalu postal literarna konvencija.

Zgodovinarji antične književnosti so vajeni tak avtorski podpis označevati z izrazom *sphragis* (»pečat«).¹⁰ Izraz v antiki sicer ni obstajal kot literarnoteoretski *terminus technicus*, vendar ga je (verjetno v metaforičnem pomenu) uporabil že Teognis, elegik iz Megare, najbrž iz sredine 6. stoletja:

Κύρνε, σοφίζομένω μὲν ἐμοὶ σφρηγὶς ἐπικείσθω
τοῖσδ' ἔπεισιν, λήσει δ' οὔποτε κλεπτόμενα,

6 Previde latinskih in grških besedil podajam v obliki prozne parafraze, in sicer tudi v primerih, ko verzni prevodi obstajajo.

7 Lokalna nimfa, eponimna junakinja Neaplja.

8 Titir je pastir, ki nastopa v prvi pesmi Vergilijeve prve zbirke *Bucolica*; deloma gre za avtoportret. *Sphragis* je torej tudi rekapitulacija, ki konec novega dela krožno sklene z začetkom prejšnjega.

9 Torej ne kot genettovski paratekst, ampak kot neposreden vdor »biografske« resničnosti v »literarno«.

10 Temeljno delo: Kranz, 1961.

οὐδέ τις ἀλλάξει κάκιον τοῦσθλοῦ παρεόντος
 ᾧδε δὲ πᾶς τις ἐρεῖ »Θεύγνιδός ἐστιν ἔπη
 τοῦ Μεγαρέως.« (IEG 19–23)

Kirnos, pečat, ki sem ga umno iznašel, naj varuje tele stihe, da jih nikdar ne bo mogoče skrivaj ukrasti; njihova odličnost je tako očitna, da jih nihče ne bo mogel nadomestiti s čim slabšim (možen prevod »spremeniti na slabše«). Tako bo vsak porekel: »To so stihi Teognisa iz Megare«.

Če je bil Teognisov namen zaščita avtorstva, lahko privoščljivo ugotovimo, da mu je poskus s »pečatom« v celoti spodletel. T. i. »Teognisov korpus«, ki se je ohranil pod Teognisovim imenom, namreč vsebuje zelo veliko »nepravega« (četudi ne nujno »slabšega«): veliko elegij, ki so v korpusu ohranjene kot Teognisove, so kje drugje kot dela drugih avtorjev. Med njimi so tudi velika imena: Solon, Tirtaj in Mimnermos (Selle, 2008, 222–223).

Ironična okoliščina, da je »elegija o pečatu« morda edini zanesljivo pristen del Teognisovega korpusa, je interprete dolgo odvrčala od vprašanja, kaj je s pečatom sploh mišljeno.¹¹ Malo verjetno se namreč zdi, da bi Teognis svoje pesmi skušal zavarovati s prijemom, ki v tedanjem času ni mogel biti učinkovit. Tu obramba Teognisovega korpusa že prehaja v obrambo Teognisa – in sicer pred očitkom naivnosti! Številni skušajo Megarčev ugled zavarovati tako, da sklicevanje na pristnost razumejo v oslabljenem smislu, v smislu odličnosti, ki si jo Teognis lasti kot aristokrat; emblematični vpis imena v besedilo po tej razlagi ni namenjen zaščiti avtorstva, temveč predvsem samopromociji.¹²

A četudi potvorba in zaščita pred njo nista mišljeni povsem dobesečno, se večina nagiba k domnevi, da je »pečat« Teognisovo ime (Prim. Woodbury, 1952, 28; Ford, 1985), posredno pa morda tudi ime naslovljenca:¹³ *Kyrnos*, Teognisov *erómenos*, ni ravno avtorjeva lastnina, vendar je kot predmet Teognisove ekskluzivne naklonjenosti nekakšno jamstvo pristnosti. V primeru, da Teognis pečatu pripisuje oprijemljiv praktični učinek, je nenehno ponavljanje Kirnovega imena celo bolj učinkovit pečat. Teognisov »podpis« se pojavi samo enkrat in bi ga bilo lahko izločiti ali nadomestiti (Pratt, 1995, 176); precej težje pa bi kdo izločil pogoste nagovore Kirnu: verzu, v katerega je ime vgrajeno, »pečata« ni mogoče odvzeti, saj bi v metrični shemi

11 Povzetek različnih teorij o tem: Gerber, 1997, 124–127. Pečat je mogoče razumeti tudi dobesečno; nekaj zanimivih argumentov navaja Cerri, 1991.

12 V najradikalnejši obliki Svenbro, 1976, 84–86, ki genitiv τοῦσθλοῦ παρεόντος (neprepičljivo) razume kot absolutni genitiv v moškem (in ne v srednjem) spolu: torej ne »da ne bo kdo tega besedila, ki je odlično, nadomestil s čim slabšim«, temveč »da ne bo kdo tega besedila maličil vpričo odličnika« – torej vpričo aristokratske skupnosti, ki Teognisovi poeziji sama po sebi zagotavlja integriteto.

13 Gre za staro domnevo; prim. Jacoby, 1931, 121.

daktilskega heksametra s tem že na začetku zazevala dvozložna praznina.¹⁴ »Tat« bi moral v tem primeru naslovnika nadomestiti s kakšnim drugim, vendar takim, da bi imelo njegovo ime trohejsko zgradbo.¹⁵

Vse to velja povsem neodvisno od vprašanja, v kolikšni meri je za Teognisa pomembna materialna, pisna eksistenca njegovih del.¹⁶ »Vpis« imena v metrično shemo ne pomeni nujno fizičnega vpisa; učinkovitost pečata temelji na tem, da je daktilski heksameter kot metrična matrica že v ustni obliki stalen, nespremenljiv; v tem smislu mu ni mogoče »skrивaj« ničesar ukrasti (v. 20: λήσει ... κλεπτόμενα). Teognis je svoje elegije sicer zapisoval, vendar jih ni namenjal objavi; nevarnost, da bi jim kdo kaj *dodal*, se mu je morala zdeti brezpredmetna. Resnična ironija Teognisovega pečata torej ni v spodleteli obrambi pred potvorbami (»plagiati«), temveč v tem, da je neki poznejši redaktor v Teognisov korpus *brez vsakršne zle nakane* vključil besedila, ki so v ustni in pisni obliki krožila pod Teognisovim imenom.

A čeprav Teognis ni mogel računati na bralce,¹⁷ se je v 6. stoletju pr. Kr. vsekakor že lahko zavedal, da je zapis ena od poti, po katerih lahko svojemu imenu in svoji poeziji zagotovi trajno slavo.¹⁸ Louise Pratt je na primer prepričana, da je Teognisov pečat še bolj kot s samim imenom povezan z zapisom imena in z zapisom samim (Pratt, 1995, 177); Teognis se je torej zavedal, da je ustno izročilo fluidno in da je besedilo mogoče fiksirati šele z zapisom, ni pa še razmišljal o specifičnih oblikah potvarjanja, ki so se razvile pozneje, ko je pisna tradicija dokončno prevladala nad ustno.

V drugačno smer gredo »oralisti«, ki Teognisu že v izhodišču ne priznavajo individualne avtorske identitete, temveč v njem vidijo predvsem »tradicionalno

14 Nagovor Kúpve se redno pojavlja na začetku posamezne elegije oz. posameznega miselnega sklopa, torej na začetku distiha.

15 To nekoliko spominja na staro in naivno razlago, po kateri so imena rimskih pesniških muz, Lesbija, Cintija, Delija itd., samo psevdonimske metrične matrice, ki prikrivajo naslovnično identiteto in ščitijo njeno čast, vendar se metrično ujemajo s pravim imenom; »izvoljenka« lahko tako matrico zapolni s svojim imenom – Clodia, Hostia, Plania. Avtor te domneve je Bentley 1713, ad Hor. C. 2.12.13: »neque eodem tantummodo numerus syllabarum. et data quidem opera id a poetis factitatum, ut qui eius res conscii essent et, quod dicitur clavem haberent, facile pro ficto nomine verum substituere possent sine versus dispendio«, vendar je njegova teorija neprepičljiva že zato, ker bi bil, če bi ime *Cynthia* nadomestili s *Hostia*, verz 33-krat metrično nekorekten – seveda zato, ker se Hostia začneja s *H*, ta pa ne prepreči hiata.

16 Edmunds, 1997, 36, je prepričan, da pečat ni povezan z zapisom; opozarja na »pečat jezika«, s katerim atenski oligarhični politik »zapečati« odlok o Alkibiadovi vrnitvi iz izgnanstva (*IEG* fr. 5). Vendar formulacija ni jasen argument zoper pisni pečat: Kritias govori o tem, da bo s pečatom jezika (z avtoriteto svoje besede) zapečatil zapis. Povsem mogoče je, da je Kritias odlok dobesedno zapečatil z zapisano pesmijo in oboje deponiral v državnem arhivu; prim. Cerri, 1991.

17 Teognisove elegije so tako kot vse arhaične elegije namenjene simpoziju; prim. Bowie, 1986. To velja tudi za Tirtajeve »bojne« elegije, ki so si jih dolgo predstavljali kot poziv vojakom na bojnem polju – pravo prizorišče je npr. poveljnikov šotor.

18 Pol stoletja pozneje, pri Pindarju, je ta zavest že povsem izoblikovana; prim. Hubbard, 1985, 65–70.

avtoriteto«, ki ji je izročilo pripisalo besedila, pozneje zbrana v »Teognisov korpus«. ¹⁹ Filološki pristop je po njihovem prepričanju anahronističen, saj izhaja iz koncepta individualnega avtorstva, *copyrighta* in živi v zmotnem prepričanju, da je mogoče tudi pri besedilih arhaične dobe s »forenzično« besedilno analizo pristno ločevati od nepristnega. Tak pristop je brezploden že zato, ker je izposoja temeljni princip ustne poezije (prim. Lord, 1960, 99–123). Poleg tega je sklicevanje na avtoriteto značilna poteza zbirk gnomične literature: Hiparh, Fokilid, Demodokos in kot »avtorji« gnom (»tudi ta je Demodokova« ipd.) nastopajo zato, ker so nosilci tradicionalne avtoritete (prim. Edmunds, 1997, 41).

Oralisti Teognisa kot individualnega avtorja ne priznavajo; vprašanje, ali je Teognis sploh *bil*, se jim zdi nezanimivo; če bi bili na vprašanje že prisiljeni odgovoriti, bi najbrž odgovorili z »ne«. To pomeni, da so vsaj *per negationem* še vedno ujeti v biografizem in v sodobni koncept individualnega avtorstva. Ta je pri interpretaciji antične poezije prevladoval še v 60. letih 20. stoletja. Presegle so ga šele sistematične študije o ustnem značaju grške arhaične poezije; te študije so se začele pri Homerju, ²⁰ kmalu pa so se razširile na interpretacijo drugih zvrsti, tudi lirike. ²¹

Vendar Teognisov čas ni več čas homerskih aojdov: poezija v 6. stoletju v veliki meri nastaja z zapisom. ²² Poleg tega Teognisovo gnomično avtoriteto (in vtis, da je pečat pristen) utrjujejo biografske informacije, kakršnih drugi korpusi gnomične in modrostne poezije ne posredujejo. Kot avtorja ga individualizira ljubimec in naslovljenec Kirnos, pogosto poimenovan s patronimikom Πολυπαίδης (*Polypaides*), torej sin *Polypasa*. Poleg tega »Teognisov korpus« zaznamuje aristokratski socialni šovinizem, ki ga je mogoče, ne da bi tvegali očitek naivnega biografizma, prepričljivo povezati s politično izkušnjo posameznika: kriza aristokracije, frustracija »odličnih« ob naraščajočem samoljubju »ljudstva«, nazadnje izgnanstvo. Teognis je vsekakor posrednik in sooblikovalec tradicionalne aristokratske ideologije in gnomične poezije za simpozij, vendar ima ob tem tudi izrazit biografski in ideološki profil.

19 Najbolj skrajno Nagy, 1985.

20 Lord, 1960, Kirk, 1962, Parry, 1971. A. Parry in Lord sta pripadnost *Iliade* in *Odiseje* ustni tradiciji pojasnila s pomočjo vzporednic z živo južnoslovansko epiko; pojasnila sta nekatere temeljne mehanizme, ki so tovrstnemu pripovedništvu skupne. Vendar se je pristop oblikoval že prej; za začetnika teorije o *oral poetry* danes velja Matija Murko, 1929 in 1951.

21 Temeljno delo o tej temi je Gentili, 1984.

22 Teognisa si je mogoče predstavljati tudi kot zbiralca, čigar zbirko so uredniki pozneje razširili. Čeprav Teognis sam seveda še ni izdal knjige, je posrečena primerjava z bratom Grimm, zbiralcema, ki sta se uveljavila kot *avtorja* pravljic; prim. Pratt, 1995, 181.

V tem pogledu je poučna vzporednica z avtorjem prve *sphragis*, Heziodom (ok. 700 pr. Kr.).²³ Ta uvede prizor svojega srečanja z Muzami in pesniške investiture z naslednjima verzoma:

αἴ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο. (*Teogonija*, 22–23)

Te (sc. Muze) so mene, Hezioda, naučile lepe pesmi, ko sem pasel ovce pod svetim Helikonom.

S temi verzi in še z nekaterimi avtobiografskimi zapisi si je Heziod pri literarnih zgodovinarjih prislužil čast, da ga štejejo za prvo individualno pesniško osebnost v grški in evropski književnosti. Homerju namreč literarna zgodovina ta položaj priznava samo simbolno. Razlog pa ni v tem, da bi bili Heziodovi pesnitvi po svojem izvoru in značaju bistveno drugačni od *Iliade* in *Odiseje*; da bi bili torej bolj individualni, »umetniški« in »literarni«.²⁴ Tudi Heziod je izhajal iz ustne tradicije in je besedilo ustvarjal na rapsodski način (iz *rpto*, »šivam«; mišljeno je »šivanje« tradicionalnih, spominskih drobcev besedila v novo celoto). Zelo verjetno je pesnitvi zapisal, a četudi ju je, ju ni namenil branju, temveč javnim nastopom; o svoji udeležbi na enem takih nastopov tudi sam priča v *Teogoniji*, 654–659: v zahvalo za zmago je posvetil trinožnik Muzam, prav tistim, ki so ga posvetile v »pesnika Hezioda«. A četudi Heziodova pesniška individualnost ne pomeni večje samostojnosti in drznih mitografskih inovacij, je oseba z imenom Heziod s samopredstavitvijo, poročilom o pesniški iniciaciji, zmagi na rapsodskem tekmovanju in posvetitvi trinožnika Muzam ter s »podpisom« izrazila avtorsko *voljo*, kakršne avtor ali avtorji homerskih epov nikdar ne izrazijo.²⁵

Vprašanje, kaj natančno (če sploh kaj) označuje pečat, lahko za zdaj pustimo ob strani; zelo verjetno ni mišljen samo vpis imena v besedilo. Vendar je ta »podpis« sam po sebi zanimiv. Predvsem je zelo drugačen od gnomične formule »tudi ta je Fokilidova«, saj se pojavlja samo enkrat, in to v obliki epigramatskega citata, ki ga Teognis polaga v usta prihodnjim izvajalcem, poslušalcem in morda tudi bralcem:

Tako bo vsak porekel: »To so stihii Teognisa iz Megare.«

23 Wilamowitz, 1903, 100, je sicer pravzorec iskal v Himni Apolonu, 165–178, kjer naj bi prvotno nastopalo Homerjevo ime.

24 Heziodova Teogonija je le edini ohranjen primer zelo razširjene zvrsti; velik del mitološkega gradiva je seveda tradicionalen, zanimivo pa je, da se odstopanja (tj. Heziodov »izvirni« prispevek?) pogosto ujemajo z vplivi mezopotamske mitologije; prim. West, 1966 in 1997.

25 Prva oseba je omejena na gramatično prvo osebo v formulah, ki se uporabljajo v invokacijah božanstvom: »Muza, povej *mi* moža« ipd.; gre za konvencionalno in prenosljivo vlogo, ki jo empirična oseba posameznega aoida zaseda samo v trenutku izvedbe; poleg tega je tudi ta konvencionalna vloga vloga posrednika med bogovi in ljudmi.

Prihodnji izvajalci, ki si bodo prilastili Teognisovo *besedilo*, bodo torej prisiljeni *izjavljati*: »To so stih Teognisa iz Megare.« Ne le izvajalci, tudi bralci, saj je bilo tiho branje v antiki neobičajno. Prijem spominja na zadnje besede nagrobnega napisa, s katerimi Petronijev gospodar Trimalhion naključnega mimoidočega še izza groba sili k odzdravljanju (*Satyrica*, 71.12):

Vale. Et tu.

Vse dobro. »Enako tudi tebi.«

Bližje vzporednice je mogoče najti v rimski elegiji. Tibul se v dveh knjigah elegij samo dvakrat predstavi z imenom; obkrat ime vključi v svoj epitaf (1.3.55; 1.9.83). Podobno ravna Propercij (2.14.27), Ovidij pa v *Ljubeznih* in v *Umetnosti ljubezni* svoj podpis pogosto vključuje v namišljene napise. (Edmunds, 1997, 32) Irene Peirano v nekoliko drugačnem kontekstu ugotavlja, da se s tem »podpis« približa paratekstualni funkciji etikete z oznako avtorja (*titulus/index*). (Peirano, 2014, 241, 59)

Nasprotniki domneve, da je pečat Teognisov podpis, radi poudarjajo, da je avtorizacija besedil s podpisom pozna iznajdba. (Peirano, 2014, *passim*) Uveljavila se je šele v 4. stoletju pr. Kr., in še to predvsem pri avtentifikaciji dokumentov; pred tem je pečat služil izključno varovanju, npr. kot zaščita zoper nepooblaščno odpiranje posod, grobnic itd. (Peirano, 2014, *passim*) Vendar se potemtakem odpira še ena možnost: da je pečat ime naslovljenca. Teognis izrecno omenja samo dve nevarnosti: da bi verze kdo ukradel (v. 19) ali da bi »odlično« nadomestil s »slabšim« (20). Pesnik torej ne skuša zavarovati avtorskih pravic, ampak besedilo in *integriteto sporočila*, ki ga posreduje Kirnu. To pa je potrebno zato, ker Kirnos ni neproblematičen naslovnik, (še) ni utelešenje Teognisovih idealov, temveč je didaktični adresat, ki je v tej fazi vzgojnega procesa dovzeten za slabe zglede. Še več: Teognisu je občasno nezvest:

Σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷσ' ἐπ' ἀπειρόνα πόντον
 πωτήσῃ, κατὰ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος
 ῥηϊδίως· θοίνης δὲ καὶ εἰλαπίνησι παρέσσηι
 ἐν πάσαις πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν, 240
 καὶ σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες
 εὐκόσμως ἔρατοὶ καλὰ τε καὶ λιγέα
 αἴσονται. καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
 βῆις πολυκωκύτους εἰς Αἶδαο δόμους,
 οὐδέποτ' οὐδὲ θανῶν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις 245
 ἄφθιτον ἀνθρώποισ' αἰὲν ἔχων ὄνομα,
 Κύρνε, καθ' Ἑλλάδα γῆν στρωφόμενος, ἠδ' ἀνὰ νήσους
 ἰχθυόεντα περῶν πόντον ἐπ' ἀτρύγετον,
 οὐχ ἵππων νώτοισιν ἐφήμενος· ἀλλὰ σε πέμψει

ἀγλαὰ Μουσάων δῶρα ἰοστεφάνων. 250
 πᾶσι δ', ὅσοισι μέμηλε, καὶ ἔσσομένοισιν αἰοδιή
 ἔσσηι ὁμῶς, ὄφρ' ἄν γῆ τε καὶ ἠέλιος.
 αὐτὰρ ἐγὼν ὀλίγησ παρὰ σεῦ οὐ τυγχάνω αἰδοῦς,
 ἀλλ' ὥσπερ μικρὸν παῖδα λόγοις μ' ἀπατᾶις. (IEG 237–254)

Dal sem ti krila, s katerimi se zlahka dvigneš nad zemljo in poletiš prek brezmejnega morja. Boš udeleženec vseh gostij in slavij in številni bodo nosili na ustih tvoje ime; z lepimi jasnimi glasovi te bodo ob spremljavi zvenceh piščali v skladnih stihih opevali mladi možje. In ko boš šel v stoka polno Hadovo domovanje v globini temne zemlje – tudi takrat, po smrti, ne boš nikdar izgubil svoje slave; še vedno boš v mislih ljudi in boš imel neminljivo slavo, Kirnos, ko boš potoval po Heladi in plul med otoki prek jalovega (?) morja, polnega rib – ne kot jezdec na konjskem hrbtu, temveč te bodo pospremili sijajni darovi Muz, ovenčanih z vijolicami.²⁶ V svojih pesmih te bodo imeli vsi, ki jim je teh darov mar, pa tudi vsi prihodnji, dokler bosta zemlja in sonce.

Jaz pa od tebe nisem deležen niti najmanjšega spoštovanja: z besedami me varaš kot majhnega otroka.

Miselni preskok, ki se zgodi med zadnjima dvema distihoma, je nekatere komentatorje zmotil do take mere, da so zadnja verza črtali kot nepristna:²⁷ očitno tudi zato, ker gre za edini namig na Kirnovo nezvestobo.

Značilen je tale komentar:

Kakšen nemogoč človek! Za Kirna nam je lahko kar nekoliko žal. Samo njegovo ime je postalo nesmrtno; pesnik pa se sploh ne potrudi, da bi o svoji veliki ljubezni sporočil kaj drugega kot to, da mu je bil deček nezvest. (Wender, 1973, 93; prev. M. M.)

Vendar poanta sklepnega distiha postane bolj razumljiva, če pomislimo, da je Teognis že v uvodnih verzih opisal potencialno prizorišče zločina in slikovito predstavil tekmece. Simpozij je upodobljen idealizirano, kot prostor erosa, lepote in glasbe. Slava, ki je je Kirnos deležen po Teognisovi zaslugi, ima naravnost epske razsežnosti: *kleos*, »dober sloves« (v. 245), in *onoma aphthiton*, »nesmrtno ime« (v. 246), spomnita na staro epsko formulo *kleos aphthiton*, »neminljiva slava«. Nesmrtni *kleos* je najvišji cilj homerskih aristokratov: Ahil je kratkemu, a slavnemu življenju zavestno dal prednost pred dolgim in neslavnim. Kirnos se Teognisovemu epsko-aristokratskemu idealu

26 Miselna nit teh verzov je nejasna, nejasen je tudi pomen »darov Muz«; morda srednjeveška preoddaja besedila ni ohranila v prvotni obliki.

27 O tekstnokritičnih vprašanjih prim. van Groningen, 1966, *ad loc.*

izneveri. To ni povsem nepričakovano. Naloga herojske epopeje je slavljenje, *epainos*, naloga jamba in komedije graja, *psogos*; oboje ima temelje v religiji, prvo v kultu herojev, drugo v plodnostnih obredih. V didaktičnem kontekstu je oboje, (pretirana) hvala in graja, lahko predvsem prijem. Kirnos ni metonimično utelešenje Teognisovih idealov, temveč didaktični naslovnik, avtor sam pa ni razočarani ljubimec, temveč vzgojitelj.

Kirnova prevara je edina točka v besedilu, ko Teognisov pedagoški načrt vidno zataji. Povsem mogoče je, da je pesnik metafori pečata namenil tudi erotično razsežnost. Zaščita Kirnove telesne integritete je vsaj posredno ena od funkcij pečata, saj je ekskluzivna erotična zveza kanal, po katerem Teognis *erast* prenaša vrednote na Kirna *eromena*. Sámó institucijo pederastije je namreč treba razumeti kot obliko posredovanja vrednot, ki poteka tudi horizontalno, torej med trenutnimi člani družbe, in ne le vertikalno, kot pri prenosu vrednot z očeta na sina.²⁸ Če je s pečatom mišljeno tudi javno izrekanje Kirnovega imena, je lahko namen zelo konkreten: zaščita erastove lastnine pred tekmeci iz sloja »slabših«.

Ker so pečati od nekdanj varovali integriteto predmetov, je lahko izhodiščna simbolika *sphregis* zelo konkretna. Teognis je lahko imel v mislih Kirnovo telesno integriteto in integriteto besedila kot zapisanega dokumenta.²⁹ Metafora, ki jo iz tega razvije, pa ima lahko veliko širši in veliko bolj abstrakten pomen: okolica ogroža predvsem integriteto odnosa med *erastom* in *eromenom*, ki je pomemben institut aristokratske vzgoje, tega pa s pečenjem ni mogoče zavarovati. Pečat, ki je varoval zaprte posode, je morda predvsem simbol družbenega ekskluzivizma.

Poleg tega Teognisov vzgojni neuspeh vodi v razmislek o tveganjih, ki jih prinaša objava. Vtis je, da Kirnov sloves postane oporečen v trenutku, ko začnejo mladeniči pri simpoziju *ponavljati* Teognisove hvalnice, ko začne Kirnos potovati »od ust do ust«. Takrat dober sloves postane slab sloves.

Morda se je Teognis zavedal ironije pečata: javno »žigosanje« verzov, češ da so neoporečen glas aristokratske etike, bi bilo odveč, če ne bi objava sama po sebi vodila v oskrunjenje, vulgarizacijo.

Rimski elegiki (in morda že njihovi neohranjeni helenistični predhodniki) so iz paradoksa, ki je pri Teognisu samo nakazan, razvili literarni topos. Ta je latinistom dobro znan, zlasti po zaslugi Wilfrieda Stroha in Sare Myers (Stroh, 1971, Myers, 1996; vendar sta oba avtorja spregledala vzporednico s Teognisom.) Izhodiščno besedilo je

28 O tem temeljno delo, posvečeno homoseksualnosti v klasičnih Atenah, Dover, 1995.

29 Cerri, 1991, Teognisov pečat razume povsem dobesedno.

15. elegija tretje knjige Ovidijevih *Amores*, v kateri pesnik zaljubljenec avtoironično opisuje učinke slavljenja, s katerim si je skušal pridobiti Korinino naklonjenost:

quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,
 cum multis ureor ne sit habenda mihi.
 Fallimur, an nostris innotuit illa libellis?
 sic erit – ingenio prostitit illa meo.
 et merito! quid enim formae praeconia feci?
 uendibilis culpa facta puella mea est.
 me lenone placet, duce me perductus amator,
 ianua per nostras est adaperta manus. (*Amores* 3.12.5–12)

Še ravnokar se je imenovala »moja ljubica«, ljubiti sem jo začel kot njen edini – in že se moram bati, da jo bom prisiljen deliti z množico moških. Se motim ali pa je tako zaslovela zaradi mojih knjig? Da, to bo: moj pesniški talent jo je spremenil v vlačugo! Čisto prav mi je – kaj pa sem pel hvalnice njeni lepoti? Po moji lastni krivdi je dekle naprodaj. Sem zvodnik njenih čarov, ljubimca vodim v njeno sobo. Sem vratar, ki je na stežaj odprl njena vrata.

Tragikomični paradoks temelji na nehotenem učinku slavljenja (*praeconium formae*, oznanjanje lepote), katerega namen je vseskozi dvorjenje (zato po Strohu *Werbende Dichtung*), govorčev cilj pa je vseskozi ta, da bi si pridobil ekskluzivno naklonjenost »nestanovitne« ženske. Cilj je sam po sebi protisloven, vendar se mora to skozi dramaturgijo treh knjig elegij šele izkazati. Snubec s svojim pretiranim in brezplodnim prizadevanjem nazadnje postane *leno*, zvodnik; če je prej pred zaprtimi vrati zaman pel podoknice (*paraklausithyron*, »pesem pred zaprtimi vrati«), je zdaj dobil vlogo butlerja, ki spušča v hišo druge ljubimce. In če se je doslej čutil moralno vzvišenega nad zvodnico (*lena* je tudi značilen negativni lik komedije), je zdaj postal njen dvojniki.

Poraz literata ljubimca je pri Ovidiju spektakularen; če bi pri Teognisu iskali nastavke za kaj takega, bi primerjava nujno učinkovala izsiljeno. Poleg tega je zelo verjetno, da so motiv za Teognisom razvijali drugi grški pesniki, ki bizantinskega srednjega veka niso preživeli, a so jih rimski bralci poznali.

V enostavnejši obliki pa se Ovidijeva shema pojavi že pri Properciju. Ta se je v drugi knjigi elegij že do tolikšne mere naveličal Cintijine muhavosti, da iz protesta obišče bordel.³⁰ Hvalisavi nastop emancipiranega *sužnja ljubezni* pa prekine intervencija neimenovane osebe, najbrž eksemplaričnega bralca:

30 To dejanje ima seveda tudi ali predvsem poetološke razsežnosti, ki pa niso tema tega prispevka. Kot izvemo že na začetku prve knjige elegij, je Cintija svojega »trubadurja« naučila *castas odisse puellas* – torej »da na krepostna dekleta gleda z odporom«. Cintija je s svojim imenom (po Apolonovi sveti gori Kintos) personifikacija poezije; poetološko razsežnost imajo tudi vsi dogodki, povezani z njo.

»tu loqueris, cum sis iam noto fabula libro
et tua sit toto Cynthia lecta foro?« (2.24.1–2)

»Ti boš govoril, zloglasni avtor razvpite knjige? Ko je že ves forum bral tvojo
Cintijo?«³¹

Oba, Teognis in Propercij, distribucijo svojih pesmi opisujeta z erotično metaforiko. Pri obeh je *objava* povezana s strahom. Teognis se boji, da bo šel Kirnos »od ust do ust«, zato ga skuša pripeti nase s pečatom. Pri Properciju je »že prepozno«: Cintijin (pre)dober sloves se je iz knjige že razširil na forum. Teognisov odpor do tekmecev je obenem izraz družbenega ekskluzivizma, ki ga goji kot aristokrat. Propercij je bil *eques* in je torej pripadal srednjemu sloju; Cintijine slabe nravi in prostaški prebivalci foruma žalijo predvsem njegovo umetniško dostojanstvo.

Horacij, ki je bil kot sin osvobojenca po družbenem poreklu še za stopnjo nižje, se v maniri ljudomrznega »svečenika Muz«³² svoji knjigi odreče, še preden ta (kot poosebljeni *liber*) zapusti njegovo hišo in se znajde na stojnici:

Vortumnum Ianumque, liber, spectare uideris,
scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus;
odisti clauis et grata sigilla pudico,
paucis ostendi gemis et communia laudas,
non ita nutritus: fuge quo descendere gestis. 5
non erit emisso reditus tibi. »quid miser egi?
quid uolui?« dices, ubi quid te laeserit; et scis
in breue te cogi, cum plenus languet amator.
quodsi non odio peccantis desipit augur,
carus eris Romae, donec te deserat aetas: 10
contrectatus ubi manibus sordescere uolgi
coeperis, aut tineas pasces taciturnus inertis
aut fugies Uticam aut uinctus mitteris Ilerdam.
ridebit monitor non exauditus, ut ille
qui male parentem in rupis protrusit asellum 15
iratus; quis enim inuitum seruare laboret?
hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem
occupet extremis in uicis balba senectus.
cum tibi sol tepidus pluris admouerit auris,

31 Cintija ni veliko več kot ime ženske, ki metonimično označuje knjigo v njeni predmetni eksistenci (prim. Wyke, 1987). Prim. Propercija, 2.10.8: »bella canam, quando scripta puella meast« (»zdaj ko je moje dekle napisano, bom pel o vojnah«). Alison Sharrock, 1991, je postopek (pod vtisom Ovidijeve pripovedi o Pigmalionu) opisala s skovanko *womanufacture*.

32 V obliki formule je Horacij svoj pesniški ekskluzivizem izrazil v *Pesmih*, c. 3.1: *Odi profanum uulgus et arceo*.

me libertino natum patre et in tenui re 20
maiores pinnas nido extendisse loqueris,
ut, quantum generi demas, uirtutibus addas;
me primis urbis belli placuisse domique,
corporis exigui, praecanum, solibus aptum,
irasci celerem, tamen ut placabilis essem. 25
forte meum siquis te percontabitur aeuum,
me quater undenos sciat inpleuisse Decembris,
conlegam Lepidum quo duxit Lollius anno. (*Epist.* 1.20):

Saj te vidim, knjiga,³³ kako poželjivo gledaš k Vertumnu in Janusu:³⁴ komaj so te Soziji³⁵ do gladkega zbrusili s plovcem, že bi se rada na ulici postavila naprodaj! Ključi in pečati,³⁶ ki so pri srcu krepostnim, so tebi zoprni; vzdihuješ nad tem, da te kažem maloštevilnim, in hvališ vse, kar je obča last. Je to res moja gojenka? Poberi se torej tja dol, če ti je toliko do tega. Ko te enkrat spustim na prosto, ti ne bo vrnitve. »Kaj sem storila! Kaj sem sploh mislila!« boš klicala ob prvi razžalitvi. Dobro veš, da te bo ljubimec, ko dobi svoje, naveličan vrgel v kot. Če mi odpor do tvojih zmot ni povsem zameglil preroškega daru, boš v Rimu priljubljena, dokler te ne zapustijo mlada leta; ko pa boš šla skozi veliko ljudskih rok in se bodo pokazala znamenja posvaljkanosti, boš za krmo lenobnim moljem ali boš šla v izgnanstvo v Utiko ali pa boš kot ovojni papir poslana s tovorom v Ilerdo.³⁷ Jaz, ki sem te pravi čas posvaril, pa se ti bom smejal kot tisti mož, ki se razjezi nad nepokornim osličkom in ga brcne v prepad. Zakaj neki bi kdo kakšno bitje s silo priklepal nase? Samo še tega se ti manjka, da te v kakšnem zakotnem predmestju kakšen star žežnjavec porabi za opismenjevanje mladeži.

Ko pa ti bo topel sončen dan morda le priklical nekoliko večjo gručo poslušalcev, boš pripovedovala, kako sem, sin osvobojenca, navajen skromnega življenja, razprl krila daleč čez širino domačega gnezda. Kar mi boš odštela zaradi nizkega rodu, boš morala prišteti moji lastni smelosti: da sem v vojni in v miru užival naklonjenost najpomembnejših ljudi v državi; da sem bil čokat, prekmalu siv, da sem se rad grel na soncu; da sem bil nagle jeze,

33 V izvorniku je knjiga, *liber*, moškega spola, vendar erotični namigi, ki sledijo, niso izrecno homoerotični.

34 Kip etruščanskega boga menjav Vertumna je stal v Vicus Tuscus v bližini Rimskega foruma, Janusovo svetišče pa je bilo na samem forumu. Mišljen je trgovski predel Rima.

35 Znana družina knjigotržcev.

36 Tj. ključi in pečati, s katerimi so imeli navado zavarovati *scrinia* s knjigami.

37 Pri Katulu, c. 95, in Horaciju, *Epistule*, 2.1.260–270, je usode ovojnega papirja deležna slaba poezija. Ko Plinij, *Naturalis historia*, 13.23, razvršča različne tipe papirusa po kakovosti, »trgovski« papir (*charta emporetica*) uvrsti na deveto mesto in omenja, da ni uporaben za pisanje.

a me je vedno hitro minila. In če te bo kdo slučajno vprašal, koliko sem star, mu sporoči, da sem v letu, ko si je Lolij kot konzul vzel Lepida za kolega,³⁸ dopolnil svoj štiriinštirideseti december.

Če je Teognisov ekskluzivizem povezan s pripadnostjo aristokratskemu sloju, je Horacijev predvsem izraz umetnostne samozavesti. Šele posredno lahko formula *odi profanum uulgus* spet dobi družbeno razsežnost: Horacij ni kateri koli *self made man*, temveč je družbenega prestiža deležen kot uveljavljen avtor – brez tega ne bi imel vplivnih znanstev (prim. *me primis urbis belli placuisse domique*), pa tudi ne priložnosti, da se z njimi pohvali.

Druga, še pomembnejša razlika je povezana z obliko objave. Teognisov avtorski strah ni strah pred neukostjo bralcev, temveč pred (nevrednimi?) udeleženci simpozija; dober sloves, ki se mu Kirnos izneveri, je ustna oz. slušna kategorija (*kleos* = »da se o tebi sliši«, prim. *klyo*, »slišim«). Za Horacija je objava dramatičen dogodek, povezan s *fizično* ločitvijo od prvega izvoda;³⁹ knjiga lahko odtlej sama izbira med usodo pankrta in avtentične priče o avtorjevi osebnosti. Obe poti vodita prek knjižne tržnice, vendar se prva konča v tovornem terminalu nekega španskega pristanišča, druga pa med izbranim občinstvom, ki ni niti slutilo, da se je tako bleščeča kariera lahko začela v hiši osvobojenca.

Na tej stopnji literarne kulture *sphragis* in *titulus/index* postaneta odveč. Pri Horaciju ju nadomestita realistični avtoportret in opis namišljene bralske situacije, katere prava vsebina je samoljubno ganotje. Od tod je samo še korak do rokopisa kot metafore za individualni slog:

Ecquid ab *impressae* cognoscis *imagine cerae*
 haec tibi Nasonem scribere uerba, Macer,
 auctorisque sui si non est *anulus index*,
 cognitane est nostra littera facta manu? (Ovidij, *Epistulae ex Ponto*,
 2.10.1–4)

Macer, ali nisi po *podobi*, vtisnjeni v vosek, ugotovil, da ti te besede piše Nazo?
 Če pa ti avtorja ne *izpričuje* odtis prstana – nisi v črkah spoznal potez, ki jih je vlekla moja roka?

38 Horacijev prijatelj Lolij je bil konzul leta 21. Za njegovega konzulskega kolega je bil prvotno namenjen Avgust, ki pa se je zadrževal na vzhodu, zato je *consul suffectus* postal Lepid.

39 Tudi Katul v prvi pesmi svoje zbirke opisuje izdelavo prvega izvoda, ki ga pošilja naslovniku Nepotu. Temeljno delo o knjižnem trgu v poznorepublikanskem in avgustejskem Rimu: Citroni, 1995.

Literatura

- Avrin, L., *Scribes, Script, and Books: The Book Arts from Antiquity to the Renaissance*, London 2010.
- Bentley, R. (ur.), *Quintus Horatius Flaccus, cum notis atque emendationibus*, Amsterdam 1713.
- Bowie, E. L., Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival, *Journal of Hellenic Studies* 106, 1986, str. 13–35.
- Cerri, G., Il significato di sphregis in Teognide e la salvaguardia dell'autenticità testuale nel mondo antico, v: *Lirica greca e latina: atti del convegno di studi polacco-italiano*, Poznan 2–5 maggio 1990, Roma 1990, str. 25–43 (*AION*, filol. 12, 1990; ponatis tudi v *Quaderni di Storia* 17, 1991, str. 21–34).
- Citroni, M., *Poesia e lettori in Roma antica*, Bari 1995.
- Diringer, D., *The Book Before Printing: Ancient, Medieval and Oriental*, London 1953.
- Dorandi, T., Sillyboi, *Scrittura e civiltà* 8, 1984, str. 185–199.
- Dover, K. J., *Grška homoseksualnost*, Ljubljana 1995.
- Edmunds, L., The Seal of Theognis, v: *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece* (ur. Edmunds, L., Wallace, R. W.), Baltimore, London 1997, str. 29–48.
- Ford, A. L., The Seal of Theognis: The Politics of Authorship in Archaic Greece, v: *Theognis of Megara: Poetry and the Polis* (ur. Figueira, T. J., Nagy, G.), Baltimore, London, 1985, str. 82–95.
- Genette, G., *Seuils*, Pariz 1987.
- Gentili, B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*, Bari 1984.
- Gerber, D. E., *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden 1997.
- Grafton, A., *Ponarejevalci in kritiki: ustvarjalnost in zavajanje v zahodni humanistiki*, Ljubljana 2011.
- Horsfall, N. M., Some problems of Titulature in Roman Literary History, *Bulletin of the London Institute of Classical Studies* 28, 1981, str. 103–114.
- Hubbard, Th. K., *The Pindaric Mind: A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry*, Leiden 1985.
- Jacoby, F., *Theognis*. Sonderausgabe aus den Sitzungsberichten der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 10, Berlin 1931.
- Kahane, A., Laird, A. (ur.), *A Companion to the Prologue of Apuleius*, Oxford, New York 2001.
- Kirk, G. S., *The Songs of Homer*, Cambridge 1962.

- Kranz, W., Sphragis: Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung, *Rheinisches Museum* 104, 1961, 3–46, 97–124 (= *Kleine Schriften*, Heidelberg 1967, 27–78).
- Lord, A. B., *The Singer of Tales*, Cambridge Mass. 1960.
- Murko, M., *La poésie épique en Yougoslavie au début du XX^e siècle*, Pariz 1929.
- Murko, M., *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, Zagreb 1951.
- Myers, K. S., The Poet and the Procuree: The Lena in Latin Love Elegy, *Journal of Roman Studies* 86, 1996, str. 1–21.
- Nagy, G., Theognis and Megara: A Poet's Vision of His City, v: *Theognis of Megara: Poetry and the Polis* (ur. Figueira, T.J., Nagy, G.), Baltimore, London, 1985.
- Parry, M., *The making of Homeric verse* (ur. Parry, A.), Oxford 1971.
- Peirano, I., Sealing the Book: The Sphragis as Paratext, v: *The Roman Paratext: Frame, Texts, Readers* (ur. Jansen, L.), Cambridge 2014.
- Pratt, L., The Seal of Theognis, Writing, and Oral Poetry, *The American Journal of Philology* 116, 1995, str. 171–184.
- Selle, H., *Theognis und die Theognidea*, Berlin, New York 2008.
- Sharrock, A. R., Womanufacture, *Journal of Roman Studies* 81, 1991, str. 36–49.
- Stroh, W., *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971.
- Svenbro, J., *La parole et le marbre: aux origines de la poétique*. Lund 1976.
- van Groningen, B. A. (izdaja in komentar), *Theognis: le premier livre*, édité avec un commentaire, Pariz 1966.
- von Wilamowitz, U., *Timotheos: Die Perser*, Leipzig 1903.
- Wender, D. (prevod in komentar), *Hesiod: Theogony, Works and days; Theognis: Elegies*, Harmondsworth 1973.
- West, M. L. (izdaja in komentar), *Hesiod: Theogony*, Oxford 1966.
- West, M. L., *The East Face of Helikon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford 1997.
- Woodbury, L. E., The Seal of Theognis, v: *Studies in Honor of Gilbert Norwood* (ur. White, M. E.), Toronto 1952.
- Wyke, M., Written Women: Propertius' Scripta Puella, *Journal of Roman Studies* 77, 1987, str. 47–61 (ponatis v: Wyke, M., *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*, Oxford 2002).

Marko Marinčič

Avtorski »pečat« in umetnostni ekskluzivizem v antični poeziji

Ključne besede: sphragis, avtorski podpis, umetnostni ekskluzivizem, antična poezija, pismenost

Literarni zgodovinarji izraz *sphragis*, »pečat«, pogosto uporabljajo v pomenu avtorskega »podpisa«, ki je vključen v besedilo – ne kot informativni paratekst, temveč kot vdor empirične resničnosti v literarno delo. V antiki se beseda nikdar ne pojavlja kot tehnični termin, vendar jo je v metaforičnem pomenu uporabil že Teognis iz Megare (najbrž iz 6. stoletja pr. Kr.). Teognis svoj »pečat« predstavi kot zaščito besedila pred krajo, spreminjanjem in skvaritvijo, vendar se interpreti razhajajo ob vprašanju, kaj je s pečatom mišljeno: vpis avtorjevega imena v besedilo, ponavljajoči se nagovor Teognisovemu ljubimcu Kirnu, ali pa kar pečat v dobesednem smislu, kot zaščita fizičnega besedila. Razprava se v glavnem vrti okrog vprašanja, v kolikšni meri je Teognisova metafora povezana z zapisom: je Teognis svoje pesmi razumel kot zapisana besedila, ki jih je treba zaščititi pred spremembami in plagiatorstvom? Pričujoči prispevek pušča odprto vprašanje razmerja med pisnim in ustnim izrazom ter zaščite avtorstva; njegova poglobljena teza je, da Teognisovi strahovi, povezani z (ustno) objavo pesmi, že napovedujejo avtorsko tesnobo in ekskluzivistično držo rimskih pesnikov avgustejske dobe.

Marko Marinčič

Authorial "seal" and literary exclusivism in ancient poetry

Keywords: sphragis, the author's signature, artistic exclusivism, ancient poetry, literacy

Sphragis, "seal", is a Greek word used by literary historians to denote an authorial "signature" included in the text, not as an informative paratext but as an intrusion of empirical reality into the literary work itself. Though the expression was never used as a technical term in classical antiquity, it was used as a metaphor by the elegiac poet Theognis of Megara, probably in the 6th century BC. Theognis's "seal", which purports to protect the poems from theft, change and degradation, is variously interpreted as a reference to the inclusion of the author's name in the text, as a reference to the recurring address to Theognis's beloved Kyrnos, or even as literal seal protecting the material text. The scholarly debate centers on the relevance of the written word to Theognis's metaphor: did Theognis see his poetry as a written text to be protected from textual interventions and plagiarism? While leaving the problem of written vs. oral expression and of (protection of) authorship open, this article argues that Theognis's anxieties regarding the (oral) publication of his poems prefigure the authorial fears and exclusivist postures of the Roman poets of the Augustan era.

Martin Wagendorfer

Ambrosius von Heiligenkreuz als Leser der Vita Severini – ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Eugippius¹

Stichworte: Ambrosius von Heiligenkreuz, Eugippius, Vita S. Severini, Rezeptionsgeschichte, Lesespuren, Heiligenkreuz, Cod. 11, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cvp. 416, Favianis

DOI: 10.4312/ars.8.2.42-58

Die Rezeption antiker beziehungsweise spätantiker Texte im Mittelalter läßt sich in der Regel auf dreierlei Weise verfolgen. Zum einen durch die Aufarbeitung der handschriftlichen Überlieferung (wann, wo, von wem und in welchem Ambiente wird der betreffende Text kopiert usw.); zum anderen durch das Erfassen und die Interpretation der literarischen (oder in anderen Medien stattfindenden) Verarbeitung (in Form von wörtlichen Zitaten, Anspielungen, inhaltlichen Übernahmen, Kommentaren usw.); drittens durch die Auswertung mittelalterlicher Lese- und Gebrauchsspuren wie Glossen, Marginalien, Lesemarken u. ä. in den Handschriften (oder später Drucken) des Textes. Insbesondere der dritte Punkt ist häufig mit methodischen Schwierigkeiten verbunden: selten nur nennt sich der solcherart zu fassende Leser eines Textes oder sind seine Marginalien und Noten datiert. In der Regel ist man also auf den paläographischen Befund für Datierung und Lokalisierung der Glossen angewiesen. Hierbei ist oft nur eine grobe Einordnung möglich, da etwa die Auswertung der Wasserzeichen der Handschrift zwar für die Datierung der entsprechenden Überlieferung des Textes Aufschlüsse bringen kann, nicht jedoch für die oft viel später entstandenen Anmerkungen. Weiters können erhebliche Unsicherheiten nicht nur in der Frage bestehen, zu welchem Zeitpunkt die Glossen in der Handschrift angebracht wurden, sondern auch, wo und in welchem Ambiente dies geschah: ist etwa über die Geschichte der betreffenden Handschrift und über ihren Aufenthaltsort zum Zeitpunkt der Anbringung der Glossen nichts bekannt, bleibt auch diese Frage oft ungelöst und die Interpretation und geistesgeschichtliche Einordnung der Glossierung damit unsicher.

Dem Problem ist, wenn überhaupt, systematisch nur durch die konsequente Aufarbeitung mittelalterlicher Handschriften in Form von Vollkatalogisaten mit

¹ Für zahlreiche Hinweise danke ich Herrn Ass-Prof. Dr. Christoph Egger sowie Frau Mag. Katharina Kaska (beide Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien) sehr herzlich.

entsprechender Erschließungstiefe und die damit verbundene detaillierte Erforschung der jeweiligen Bibliotheks- und Skriptoriumsgeschichte bezukommen; zum Teil führen aber auch ganz charakteristische Eigenheiten eines Glossators zu der einen oder anderen Identifizierung, die in der Folge weitere Aufschlüsse über die Rezeptionsgeschichte eines Textes bringen kann.

Dies ist etwa der Fall bei jenen Randanmerkungen zur im Jahre 511 abgefaßten *Vita Severini* des Eugippius,² die Wilhelm Wattenbach bereits 1879 im Neuen Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde anzeigte.³ Wattenbach beklagte schon damals, daß die kritischen Ausgaben dieses für die Geschichte des Donauraums im 5. Jahrhundert so wichtigen Textes sich kaum mit den Textzeugen des nördlich der Alpen zu lokalisierenden Überlieferungszweiges auseinandersetzen – ein Zustand, der sich im übrigen in den letzten 135 Jahren kaum geändert hat! – und publizierte einige »Glossen zur Erklärung geographischer Namen« aus Handschriften des 12. Jahrhunderts, die, wie er richtig bemerkte, »für die Auffassung des 12. Jahrhunderts, wenn auch nicht für die richtige Deutung, von Werth sind«.⁴

Neben anderen mit Randanmerkungen versehenen Handschriften der *Vita* wird dort auch auf Codex 11 der Stiftsbibliothek Heiligenkreuz und dessen »Randbemerkungen aus dem 13. u. 14. Jahrhundert« hingewiesen.⁵ Bei der Handschrift handelt sich es um einen Teilband des Heiligenkreuzer Exemplars des *Magnum Legendarium Austriacum*,⁶ der fol. 19v bis 25v die *Vita Severini* enthält.⁷ Aufgrund des Buchschmucks⁸ und einer der drei im Codex vorkommenden Schreiberhände, die auch in anderen Heiligenkreuzer Handschriften feststellbar ist, ist die Handschrift ins letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts zu datieren.⁹

2 Zu Eugippius, seiner *Vita Severini* und Severin von Noricum vgl. van Uytvanghe, 1989, mit der älteren Literatur auch zur *Vita*; von der Nahmer, 1995, zu Severin, mit der älteren Literatur; zu beidem zuletzt der Sammelband Pohl, 2001; wichtig auch Ausstellungskatalog Severin, 1982 sowie Lhotsky, 1963, 135–141.

3 Wattenbach, 1879, 407f.

4 Wattenbach, 1879, 407.

5 Wattenbach, 1879, 408.

6 Zum *Magnum Legendarium* Philippart, 1985, 649f. mit der älteren Literatur, insbes. Poncelet, 1898, sowie jüngst Kaska, 2014.

7 Zur Handschrift Gsell, 1891, 124–126; Fingernagel, 1985, 242–248; Haidinger, Heiligenkreuz Cod. 11.

8 Fingernagel, 1985, 242–248 und passim.

9 Haidinger, Heiligenkreuz Cod. 11; vgl. schon Wattenbach, 1879, 408: »saec. XII ex.«; zu den Produkten des Heiligenkreuzer Skriptoriums allgemein und in den Anfängen vgl. Simader, 2007, jüngst Haidinger, 2013 und Lackner, 2013 sowie Kaska, 2014.

Wirft man heute einen Blick in den Codex, so stechen zwei Dinge sofort ins Auge: Die Handschrift ist erstens nicht regelmäßig, aber durchgehend von einer Hand glossiert, die sehr auffällige und im südostdeutsch-österreichischen Raum sonst keine Entsprechung findende Lesemarken am Rand des Textes anbrachte;¹⁰ zweitens finden sich auch am Rand der *Vita Severini* bei weitem mehr Marginalnotizen dieser Hand, als Wattenbach 1879 edierte. Zunächst zu den Lesemarken: Es handelt sich hierbei einerseits um seitlich vom Text angebrachte, nach außen blickende »Masken« oder Köpfe im Profil, die offenbar zur Markierung bestimmter Textstellen gedacht waren und teils mit einer Zeigehand verbunden sind, deren Zeigefinger dann auf die Nase der jeweiligen Maske zeigt (vgl. Abbildung 1, hier aus cvp. 416, fol. 3v). Weiters finden sich, etwas weiter vom Text entfernt, häufig Perlenkreuze oder Perlenstäbe (also Kreuze oder Stäbe, die mit einer Art »Perlen« bzw. Kreisen versehen sind, vgl. Abbildung 4, hier aus cvp. 416, fol. 13v), die offensichtlich ebenfalls dazu dienen, einzelne Textpassagen hervorzuheben.¹¹ Die Randanmerkungen zum Text selbst sind fast durchwegs mit einem Paragraphenzeichen versehen, das seine Entsprechung im Text an jener Stelle hat, die kommentiert werden soll. Aufgrund dieser auffallenden graphischen Merkmale sowie des paläographischen Befundes ist es möglich, die Person des Glossators der Handschrift zu identifizieren und die Entstehung der Marginalnotizen somit sowohl zeitlich als auch örtlich relativ genau zu bestimmen. Beim Urheber handelt es sich um Dr. decr. Ambrosius von Heiligenkreuz, Mönch der vom Babenberger-Markgrafen Leopold III. 1133 gegründeten Zisterze im Wienerwald. Leider wissen wir über die Biographie des Ambrosius nur sehr wenig, doch reichen diese Informationen aus, um Entstehungsort und -zeit der Glossen mit Heiligenkreuz und »um 1300« festzumachen. Ambrosius ist – abgesehen von den noch zu hebenden Informationen in seinen zahlreichen Marginalien, die er in etwa 70 Handschriften hinterließ und deren Schatz noch einer Auswertung harrt¹² – fast ausschließlich durch die Quellen zum sogenannten Korneuburger Hostienfrel des Jahres 1305 bekannt, als Juden im niederösterreichischen Korneuburg fälschlicherweise beschuldigt wurden, eine konsekrierte und später angeblich wundertätige Hostie geschändet zu haben.¹³ Ambrosius war nicht nur Mitglied der vom damaligen Passauer Bischof eingesetzten Kommission zur Untersuchung der Vorfälle, die 21 Zeugen der Ereignisse befragte, woraus ein ausführliches Protokoll resultierte, sondern verfaßte kurz nach deren Einvernahme auch einen heute noch in einer Klosterneuburger Handschrift

10 Zu ähnlichen Lesemarken Papst Benedikts XIII. vgl. Müller-Schauenberg, 2012, 52.

11 Vgl. Egger, 2015; ich danke dem Autor für die Möglichkeit, ins Manuskript Einsicht zu nehmen.

12 Diese ist in einem ersten Überblick bei Egger, 2015 geschehen, der dort ebenfalls auf Heiligenkreuz Cod. 11 sowie zum unten noch erwähnenden cvp. 416 der Österreichischen Nationalbibliothek hinweist; künftig auch Egger, Lesen mit der Feder in der Hand.

13 Stelzer, 1999, dort auch die spärliche frühere Literatur zu Ambrosius.

(Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, CCl. 825) erhaltenen kanonistischen *Tractatus de hostia mirifica*.¹⁴ Dieser Traktat ist in die genannte Handschrift zwar von anderer Hand eingetragen, doch stammen Anmerkungen am Rand der Handschrift und kurze Texte am Anfang und Ende des Textes von Ambrosius selbst, der sich darin namentlich zu erkennen gibt. Neben den typischen Lesemarken des Ambrosius, die Christoph Egger erstmals einigermaßen systematisch Ambrosius zuordnen konnte,¹⁵ bestätigt auch der paläographische Vergleich der Schrift des Ambrosius selbst den oben erwähnten Befund: die Glossen in Cod. 11 stammen von Ambrosius von Heiligenkreuz, womit auch die von Wattenbach vorgeschlagene Grobdatierung der Marginalien bestätigt wird. Wie aus einer Randnotiz in einer heute zerschnittenen Heiligenkreuzer Clementinen-Handschrift erhellt, muß Dr. decr. Ambrosius – wo er Kirchenrecht studierte und seinen Titel erwarb, wissen wir nicht – mindestens noch im Jahre 1317 am Leben gewesen sein.¹⁶ Damit liegt aber ein höchst interessantes rezeptionsgeschichtliches Zeugnis für die *Vita Severini* vor, da gerade die Zeit ab Ende des 13. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts als ein Zeitraum gilt, in dem man sich kaum für den Text des Eugippius interessierte¹⁷ und aus dem tatsächlich auch sehr wenige Textzeugen der *Vita* stammen: gleichsam ein *saeculum obscurum* in der Rezeption dieses heute so intensiv diskutierten Textes also.¹⁸

Dieses Zeugnis für die Rezeption der *Vita* um 1300 ist im übrigen noch um ein weiteres zu ergänzen, nämlich um den im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts kopierten cvp. 416 der Österreichischen Nationalbibliothek.¹⁹ Die Handschrift enthält neben der gleich am Beginn stehenden *Vita Severini* (fol. 1r-17r) noch mehrere Heiligenviten (Corbinian, Silvester, *Passio Eustachii*, Nikolaus) sowie die *Vita Iohannis Eleemosynarii* des Leontius²⁰ und ist unbesehen des heutigen Standortes

14 Stelzer, 1999; vgl. auch Knapp, 1999, 106f. sowie 513 mit Hinweisen auf Literatur und eine ältere Teiledition des Textes, der als ganzer bisher noch ungedruckt ist.

15 Als erster scheint der Klosterneuburger Chorherr Ambros Legler in einem ungedruckten Manuskript auf die Identität der Hand der Marginalnotizen im Klosterneuburger Codex mit jener in Heiligenkreuzer Handschriften hingewiesen zu haben, vgl. Egger, 2015.

16 Egger, 2015.

17 Vgl. Lhotsky, 1963, 140; Lhotsky, 1970, 263; Resl, 2001, 136.

18 Zur Überlieferung vgl. Eugippius, 1898, Einleitung von Mommsen sowie die beiden Beiträge Mommsen, 1897 und Mommsen, 1898, an neuerer Literatur – allerdings unbefriedigend – Rehberger, 1982; eine größere Studie des Verfassers wird sich mit der Rezeption der *Vita* im Spiegel der Handschriften des nördlichen Überlieferungszweiges beschäftigen.

19 Zur Datierung Haidinger, ÖNB Cod. 416; Fingernagel, 2007 (mit der älteren Literatur zur Handschrift); Fingernagel, 1985, 233f.; aufgrund der von Haidinger durchgeführten Aufschlüsselung der zahlreichen Hände des Bandes und deren Vorkommen in anderen Handschriften aus Heiligenkreuz dürfte die Entstehungszeit eher an den Beginn des letzten Jahrhundertdrittels, also um 1175/80, zu rücken sein.

20 Vgl. die Beschreibung der Handschrift in Tabulae 1, 1864, 67 (rudimentär), zur Nikolaus-Vita insbesondere Unterkircher, 1981.

durch Buchmalerei²¹ und Schreiberhände²² eindeutig dem Heiligenkreuzer Skriptorium zuzuweisen.²³ Über den Wiener Bischof Johannes Fabri († 1541), dessen Exlibris sich in der Handschrift findet, gelangte die Handschrift im 16. Jahrhundert ans Nikolauskolleg in Wien und von dort via Universitätsbibliothek Mitte des 18. Jahrhunderts an die Wiener Hofbibliothek, heute Österreichische Nationalbibliothek.²⁴ Daß sich der Codex im 14. Jahrhundert allerdings sicher noch in Heiligenkreuz befand, zeigt nicht nur ein Eintrag in einer Bücherliste des Stiftes von 1381,²⁵ der sich wohl auf cyp. 416 bezieht, sondern auch die Tatsache, daß sich in ihm ebenfalls zahlreiche Marginalien und die typischen Lesemarken des Ambrosius von Heiligenkreuz befinden!²⁶ Die Zisterze Heiligenkreuz besaß also spätestens um 1200 zwei Überlieferungen des Textes, und beide wurden von Ambrosius um 1300 beziehungsweise am Beginn des 14. Jahrhunderts mit zahlreichen Anmerkungen versehen, wobei der Text in Heiligenkreuz Cod. 11 die bei weitem zahlreicheren und ausführlicheren Marginalien aufweist.

Eine detaillierte Auswertung der Anmerkungen des Ambrosius zur *Vita* kann auf dem hier sehr beschränkten Raum nicht erfolgen: sie soll im Rahmen der besagten größeren Arbeit des Verfassers durchgeführt werden. Insbesondere etwa müßten das zeitliche Verhältnis der Glossierung der beiden Handschriften sowie das auffallende Mißverhältnis ihrer Dichte untersucht werden. Jedoch sei auf einen Aspekt schon an dieser Stelle hingewiesen: Bei einem genaueren Blick auf die *Vita* in Heiligenkreuz, Codex 11 wird sehr schnell deutlich, daß Wattenbach – ohne dies zu erkennen zu geben – nur einen kleinen Teil der Anmerkungen des Ambrosius wiedergab: nämlich jene (und auch diese bei weitem nicht in ihrer gesamten Anzahl beziehungsweise zum Teil gekürzt), die in irgendeiner Weise mit der Identifizierung der in der *Vita Severini* genannten Ortsnamen im damaligen *Noricum Ripense* zu tun haben. Insgesamt lassen sich – abgesehen von den reinen Lesemarken des Ambrosius wie den oben erwähnten Kreuzen, Gesichtern usw., die bestimmte Textpassagen markieren – inhaltlich drei Arten von Marginalien in den beiden Handschriften unterscheiden: zunächst eine sehr kleine Gruppe von Anmerkungen, die zur Verbesserung des Textes dienen oder Textvarianten anzeigen sollen.²⁷ Die zweite und

21 Fingernagel, 2007.

22 Haidinger, ÖNB Cod. 416.

23 Fingernagel, 2000, 50 Anm. 26 sowie Fingernagel, 2007.

24 Vgl. Fingernagel, 2007; mehrere Heiligenkreuzer Handschriften sind diesen Weg gegangen, vgl. Fingernagel, 2000, 49 Anm. 10.

25 Vgl. Fingernagel, 2007.

26 Ein Hinweis schon bei Egger, 2015; Wattenbach erwähnt diesen Codex in seiner kurzen Sammlung von Marginalien nicht.

27 Derartige Beispiele auch aus anderen von Ambrosius glossierten Handschriften bei Egger, 2015.

vom Umfang her auch zweitgrößte Gruppe macht jene Art von Anmerkungen aus, die Wattenbach zum Teil schon edierte: man könnte sie als historisch-geographisch-antiquarische Notizen bezeichnen. Sie nennen am Rand der Handschrift zum Teil schlicht und einfach in der *Vita* vorkommende historische Personen (etwa *Odoacer rex*) oder Ortsnamen oder kommentieren diese teils auch ausführlicher. Immer wieder zerbricht sich der Heiligenkreuzer Mönch hier etwa den Kopf darüber, daß offenbar zur Zeit Severins *Romani* im bayerisch-österreichischen Gebiet lebten (vgl. etwa cvp. 416 fol. 12v, vgl. Abbildung 3): *Iste scriptor dicit omnes fuisse Romanos, qui in Patavia vel in Lauriaco vel in hiis vicinis locis habitabant, et quasi patriam eorum dicit fuisse*; oder fol. 14r: *Ex supradicta scriptura manifeste colligitur, quod in partibus istis Romani tamquam incole habitabant in opidis et in terra et postea ad Romanam provinciam migraverunt*; fol. 15v: *Ecce evidentissime patet, quod in istis terris Romani longo tempore habitaverunt*). Natürlich ist diese Gruppe von Marginalien, wie bereits von Wattenbach angemerkt,²⁸ ein geistesgeschichtlich höchst interessantes Zeugnis für die Zeit um 1300: so wird unter anderem aus der Anmerkung zu Favianis (vgl. unten) deutlich, daß Ambrosius offenbar nichts von der Identifizierung des römischen Limeskastells mit Wien wußte (oder sie für nicht zutreffend hielt), die seit Mitte des 12. Jahrhunderts, unter anderem von Otto von Freising und der Babenbergerkanzlei, vertreten wurde.²⁹ Dies geht im übrigen auch aus einer Marginalie hervor, die Wattenbach, obwohl in Cod. 11 vorhanden, seinen Lesern vorenthalten hat: Fol. 22v vermerkt Ambrosius nämlich zu Passau: *De Patavia nunc mencionem facit. Adhuc Vienna et civitates Austrie non erant!*

Dennoch täuscht die – unvollständige – Auswahl Wattenbachs darüber hinweg, daß die größte Gruppe der Marginalien des Ambrosius einen ganz anderen Bereich betrifft: nämlich den des Heiligen und Mönches Severin und seiner Wunder. Die große Mehrheit der Randnotizen verweisen mit Worten wie *miraculum* (cvp. 416, fol. 7r, 12v; vgl. Abb. 3), *de resuscitatione mortui* (cvp. 416, fol. 7v), *de leprosi emundacione* (cvp. 416, fol. 10r), *de leproso curato* (Cod. 11, fol. 23r), *de sanato et mundito secundo leproso* (Cod. 11, fol. 24r), *de augmentacione olei* (cvp. 416, fol. 11r, darunter: *pulchrum miraculum*; vgl. Abbildung 2), *de paralitico nobili a longevo morbo per sanctum Severinum sanato* (Cod. 11, fol. 21r) oder *hic lege de vestimento, de ieiunio, de strato* (cvp. 416, fol. 13v) usw. auf Wunder oder andere Handlungen des Heiligen im Text. Ob dieses Interesse an *miracula* mit dem von Ambrosius verfaßten, oben erwähnten Traktat *De hostia mirifica* in engere Verbindung zu bringen ist, müßte noch untersucht werden und ist hier nicht das Thema. Selbst jene Marginalien aber, die sich mit der Identifizierung von in der *Vita* vorkommenden spätantiken Toponymen beschäftigen,

28 Wattenbach, 1879, 408.

29 Vgl. Csendes, 1987, 49; Erkens, 1986, 199f.; Lhotsky, 1963, 139.

tun das sehr häufig unter dem Aspekt des Heiligen. So interessiert – und diesen Teil der Marginalie sucht man bei Wattenbach vergeblich³⁰ – Favianis vor allem deswegen, weil es ein *receptaculum* Severins war: *Tercium opidum* (davor wurden schon zwei weitere genannt, Anm.) *Favianis, ubi vir sanctus S(everinus) se receperat Deo iubente* (Heiligenkreuz, Cod. 11, fol. 20v).

Nicht zuletzt dieser einseitigen Auswahl Wattenbachs ist es wohl unter anderem auch geschuldet, daß in der Literatur zur *Vita Severini* häufig die Ansicht vertreten wird, der »Heilige« sei in der Rezeption der *Vita* fast völlig in den Hintergrund getreten und habe im Gegensatz zum historischen Aspekt der *Vita* überhaupt nicht interessiert;³¹ vor allem sei die *Vita* durch das Bistum Passau, das sich auf den in der *Vita* erwähnten Bischofssitz in Lauriacum / Lorch zurückführte und sich mit diesem Argument seit dem 10. Jahrhundert aus dem Metropolitanverband Salzburgs lösen wollte,³² aus propagandistisch-politischen Gründen rezipiert worden.³³ Abgesehen davon, daß sich kaum Textzeugen der *Vita* erhalten haben, die in irgendeiner Weise Beziehungen zu Passau erkennen ließen³⁴ und der Text in den Handschriften fast durchwegs in hagiographischem Kontext (*Magnum Legendarium Austriacum*, andere Legendare, mitüberlieferte Viten und Passiones usw.) überliefert wird, zeigen die Marginalien zumindest für die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert deutlich, daß zwar auch der antiquarische Aspekt am Eugippius-Text interessant erschien, daß aber trotz allem – zumindest von einem Heiligenkreuzer Zisterzienser – die *Vita* vorrangig als das gelesen wurde, was sie in der Intention des Autors von Anfang an war: Hagiographie.

30 Vgl. Wattenbach, 1879, 408.

31 Resl, 2001, 126, mit ausdrücklicher Berufung auf Wattenbach!

32 Vgl. dazu und zur sogenannten Lorcher Fabel vor allem Erkens, 1986 und Erkens, 2011 sowie Englberger, 2007.

33 Resl, 2001.

34 Vgl. dazu künftig die größere Studie des Verfassers.

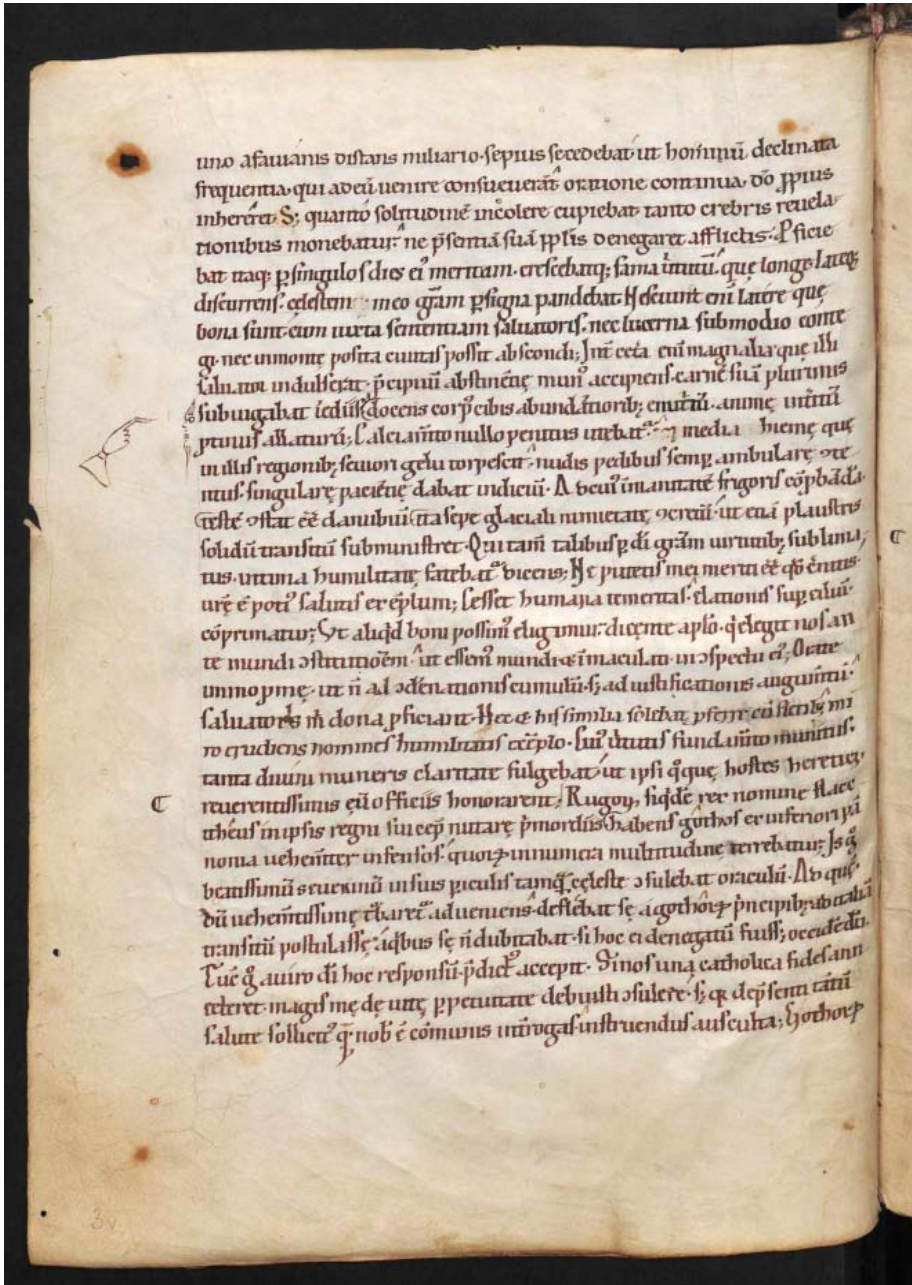


Abbildung 1: Wien, Österreichische Nationalbibliothek,
Cod. 416, fol. 3v, Maske und Zeigefinger.

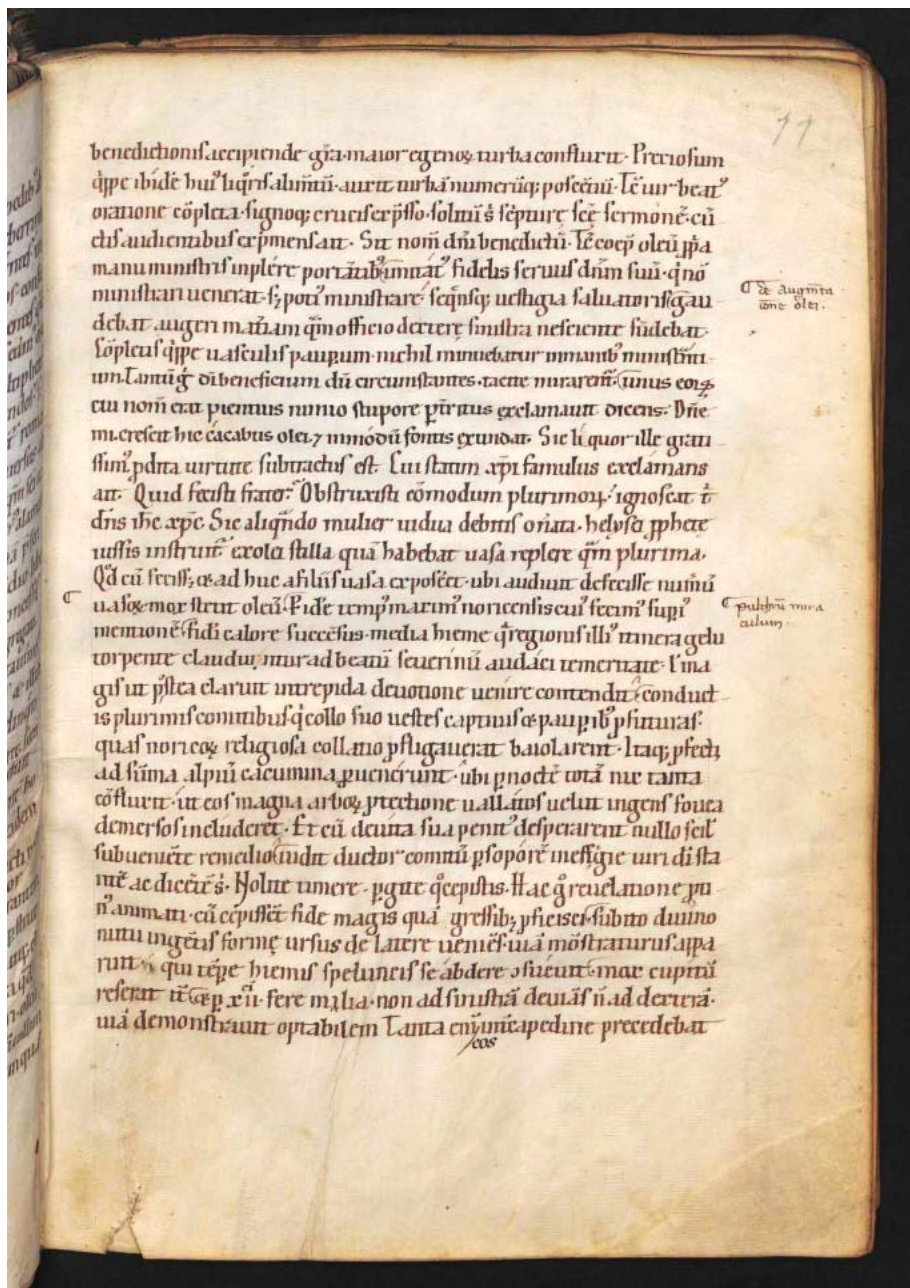


Abbildung 2: Wien, Österreichische Nationalbibliothek,
Cod. 416, fol. 11r, Randnotizen.

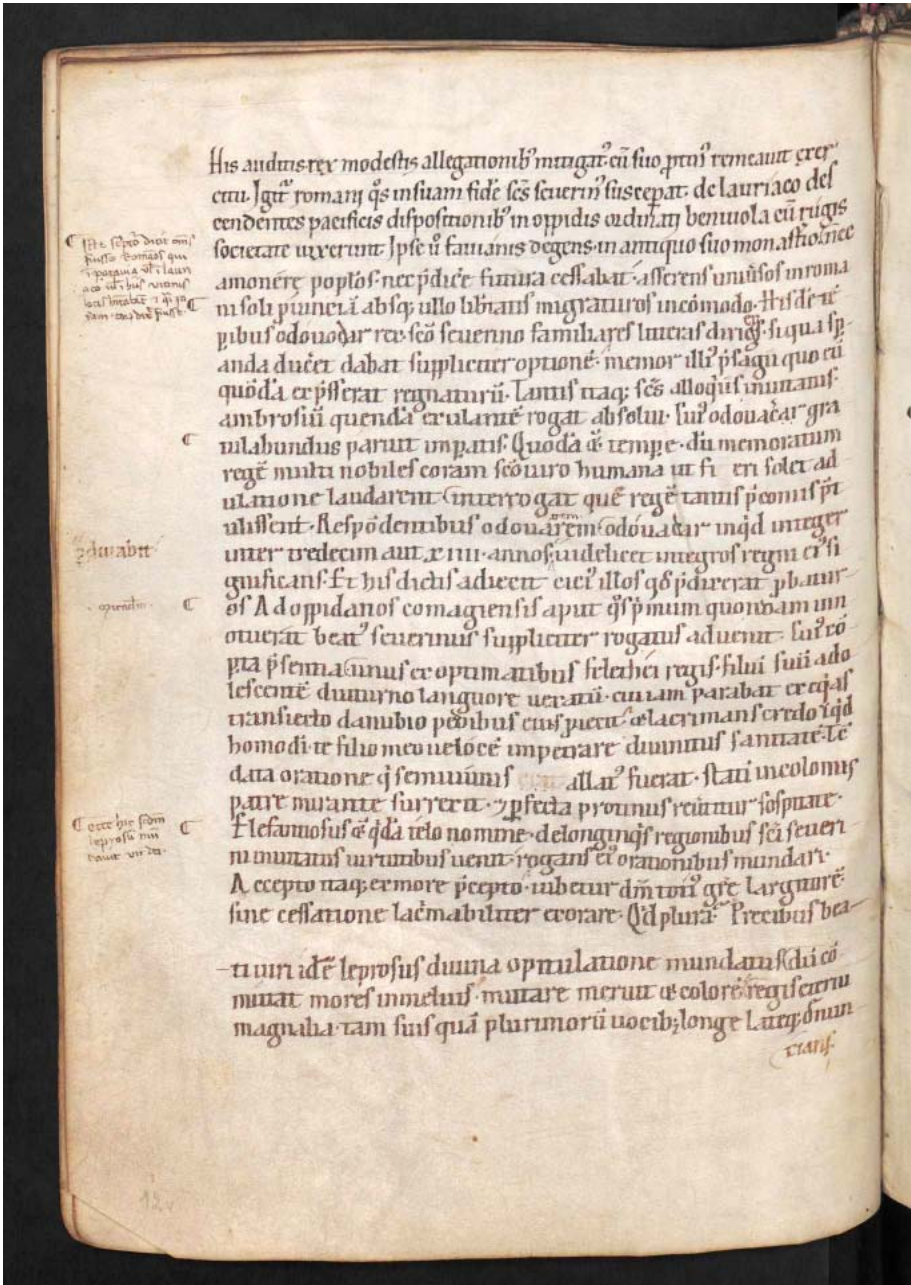


Abbildung 3: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 416, fol. 12v, Randnotizen.

et terrore accrevit et ceteros maior discipline merito obunuit. **M**artianum monachum qui postea pbrante nos monastio profuit ad noricum eum renato hinc dixerat. Et cum dies treus labor etur ut fribus. Dicitur enim quia quous labor hac hora martianum copmit et renatur de quo tam rpi libabuntur auidio. Tunc monachi quibus abeo dicta sunt prout ad notantes illis per menses plurimos redentibus die horis que uti quibus barbaros euascentur indicantibus sic signauerant apparuit. **I**tem beatissimi scuerini unum fribus in suo nomine reperit preceptum xl. diebus districtiori ieiunio uentur calamitatem abstinentia cibos et lamentis lacrimarum occurrere dicens. Imminet tunc corporale periculum quod diu per sidio parui pauis et aque remediis et priabilis. Quod dragesimo itaque die morifera papula in brachio ieiunantibus apparuit. Quam mori ingressus ad ipsum suppliciter demonstrauit. In se die famulus noli inquam memere pernitentiam tunc ante dies xl. discederant papula teralis euauit. Hoc unum de domesticis sanantibus narrasse sufficiat. pluri opus fastidia decem. In iudo habet septem suos egitudines monachos. xpo s reuelat. **I**tem pernitentias habet quibus prouidebat muneribus et sanabat. Ad discipulos quibus suis cellula spualis doctor non longe habitabat. iorationibus et abstinentia uigilantibus peruenit cum quibus tam matutinas orationes et pernam noctis principio psalmodiam sollempnit adimplebat. reliqua uero orationum tempora implebat oratorio quod manebat. In quibus sepe celestibus in formatis oraculis. **M**ulta summa per diu gratiam per dicebat. multos et occulta cognoscebat ut operatur per sebat in mediu et singulis remediis prout poscebat modis egitudinis prouidebat. **S**tatim ei unum erat in oratorio paucis modis ciliu. **O**mnium tempore ipso questu dabatur amictu. et diu quiesceret utebat. **H**umquam ante solis occasum nisi certa soluit festiunare ieiunium. **E**t uero temporibus una per ebdomada refectio comestus equa. **I**n uultus hilaritate fulgebat. **A**liena quasi per se deflens. **E**rrata quibus poterat per sidus tempabat. **D**einde post multos

deest in
 hic leges de iunio
 de iunio

Abbildung 4: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 416, fol. 13v, Perlenkreuz.

Bibliographie

Quellen

Eugippius, *Vita Severini*, Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Cod. 11.

Eugippius, *Vita Severini*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 416.

Literatur

Csendes, P., Des riches hauptstat in Osterrich, *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N. F.* 53, 1987, p. 47–59.

Egger, C., Reading, thinking and writing in Heiligenkreuz. Manuscript traces of an early fourteenth-century monastic intellectual, in: *Les Cisterciens et la transmission des textes, XII^e-XVIII^e siècle* (ed. Turcan-Verkerk, A. et al.) (Bibliothèque d'histoire culturelle du Moyen Âge), Turnhout 2015 (in print).

Egger, C., Lesen mit der Feder in der Hand, in: *Urkunden – Schriften – Lebensordnungen. Neue Beiträge zur Mediävistik. Zweite Jahrestagung des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung aus Anlass des 100. Geburtstages von Heinrich Fichtenau (1912–2000), 13. bis 15. Dezember 2012* (ed. Schwarcz, A. et al.) (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband), Wien 2015 (in print).

Englberger, J., *Albert Behaim und die Lorcher Tradition in der Passauer Geschichtsschreibung. Die Descriptio gentium et diversarum nationum Europa* (MGH Schriften 57), Hannover 2007.

Erkens, F.-R., Die Rezeption der Lorcher Tradition im hohen Mittelalter, *Ostbairische Grenzmarken* 28, 1986, p. 195–206.

Erkens, F.-R., *Die Fälschungen Pilgrims von Passau. Historisch-kritische Untersuchungen und Edition nach dem Codex Gottwicensis 53a (rot), 56 (schwarz)* (Quellen und Erörterungen zur bayerischen Geschichte N. F. XLVI), München 2011.

Eugippius, *Vita Severini* (publ. Mommsen, Th.) (MGH Scriptorum rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi 26), Berlin 1898, repr. München 1978.

Fingernagel, A., *Die Heiligenkreuzer Buchmalerei von den Anfängen bis in die Zeit »um 1200«*, Wien 1985, unpublished, http://www.scriptoria.at/publ/fingernagel_diss.pdf.

Fingernagel, A., Cod. 416, v: Fingernagel, A., *Ergänzungen und Nachträge zum Katalog der deutschen romanischen Handschriften* [Stand Juni 2007], <http://www.onb.ac.at/sammlungen/hschrift/kataloge/ergaenzungen/ergaenzungen.htm>.

- Fingernagel, A., Mainz oder Heiligenkreuz? Zur romanischen Buchmalerei im nieder-österreichischen Zisterzienserstift Heiligenkreuz, in: *Scrinium Berolinense. Tilo Brandis zum 65. Geburtstag* (ed. Becker, P. J. et al.), Berlin 2000, p. 43–56.
- Gsell, B., Verzeichniss der Handschriften in der Bibliothek des Stiftes Heiligenkreuz, in: *Die Handschriften-Verzeichnisse der Cistercienser-Stifte 1* (Xenia Bernardina II/1), Wien 1891, p. 115–272.
- Haidinger, A., *Heiligenkreuz Cod. 11*, <http://www.scriptoria.at/cgi-bin/scribes.php?ms=AT3500-11>.
- Haidinger, A., *Wien, ÖNB Cod. 416*, <http://www.scriptoria.at/cgi-bin/scribes.php?ms=AT8500-416>.
- Haidinger, A., *Das Skriptorium des Zisterzienserklosters Heiligenkreuz bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts* (Vortrag auf dem 25. Österreichischen Bibliothekartag in St. Pölten am 20. September 2013), http://www.scriptoria.at/publ/haidinger_2013.pdf.
- Kaska, K., Zerteilt und zerstört. Zu einem Fragment des Magnum Legendarium Austriacum in Heiligenkreuz, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 122, 2014, p. 91–98.
- Kaska, K., *Untersuchungen zum mittelalterlichen Buch- und Bibliothekswesen im Zisterzienserstift Heiligenkreuz* (unpublished), Wien 2014.
- Knapp, F. P., *Die Literatur des Spätmittelalters in den Ländern Österreich, Steiermark, Kärnten, Salzburg und Tirol von 1273 bis 1439. Bd. 1: Die Literatur in der Zeit der frühen Habsburger bis zum Tod Albrechts II. 1358* (Geschichte der Literatur in Österreich 2/1), Graz 1999.
- Lackner, F., *Libri Sanctae Crucis d. G. conscripti. Zum ältesten Heiligenkreuzer Bücherverzeichnis* (Vortrag auf dem 25. Österreichischen Bibliothekartag in St. Pölten am 20. September 2013), http://www.scriptoria.at/publ/lackner_2013.pdf.
- Lhotsky, A., *Quellenkunde zur mittelalterlichen Geschichte Österreichs* (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 19), Graz, Köln 1963.
- Lhotsky, A., Das Nachleben der Vita Severini, in: Lhotsky, A., *Aufsätze und Vorträge 1. Europäisches Mittelalter. Das Land Österreich* (ed. Wagner, H. et al.), München 1970, p. 262–264.
- Theodor Mommsen, Eugippiana. Sauppe contra Knoell, in: *Hermes* 32, 1897, p. 454–468.
- Theodor Mommsen, Eugippiana II, in: *Hermes* 33, 1898, p. 160–167.
- Müller-Schauenburg, B., Gebrauchsspuren in Kodizes der Bibliothek (Gegen-)Papst Benedikts XIII. Der Kodex ms. lat. 1474 der Bibliothèque nationale de France,

- Paris, in: *Überlieferungs- und Gebrauchsspuren in Historischen Buchbeständen. Symposium in Düsseldorf am 10. November 2009* (Kleine Schriften der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln 34), (ed. Neuheuser, H. P.), Köln 2012, p. 31–65.
- Philippart, G., *Legendare, Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 5*, ²Berlin, New York 1985, col. 644–657.
- Pohl, W. et al. (ed.), *Eugippius und Severin. Der Autor, der Text und der Heilige* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 297 = Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 2), Wien 2001.
- Poncelet, A., *De Magno Legendario Austriaco*, in: *Analecta Bollandiana* 17, 1898, p. 24–96, 123–216.
- Resl, B., Was bleibt, ist der Text – Passau und die Überlieferung der *Vita Severini*, v: *Eugippius und Severin. Der Autor, der Text und der Heilige*, (ed. Pohl, W.) Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 297 = Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 2, Wien 2001), p. 123–137.
- Rehberger, K., Die Handschriften der Vita S. Severini, in: *Severin. Zwischen Römerzeit und Völkerwanderung. Ausstellung des Landes Oberösterreich, 24. April bis 26. Oktober 1982 im Stadtmuseum Enns*, Linz 1982, p. 21–39.
- Severin. Zwischen Römerzeit und Völkerwanderung. Ausstellung des Landes Oberösterreich, 24. April bis 26. Oktober 1982 im Stadtmuseum Enns*, Linz 1982.
- Simader, F., Heiligenkreuz, in: *Geschichte der Buchkultur 4/2: Romanik* (ed. Fingernagel, A.), Graz 2007, p. 355–357.
- Stelzer, W., Am Beispiel Korneuburg: Der angebliche Hostienfrevl österreichischer Juden von 1305 und seine Quellen, in: *Österreich im Mittelalter. Bausteine zu einer revidierten Gesamtdarstellung. Vorträge des 16. Symposiums des Niederösterreichischen Instituts für Landeskunde, Puchberg am Schneeberg 1996* (Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde 26), St. Pölten 1999, p. 309–347.
- Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum* 1, Wien 1864.
- Unterkircher, F., Die Kapitelüberschriften der Nikolaus-Vita in Cod. Vind. 416, in: *Analecta Bollandiana* 99, 1981, p. 65–73.
- Van Uytfanghe, M., s.v.: Eugippius, in: *Lexikon des Mittelalters* 4, München, Zürich 1989, col. 85f.
- Von der Nahmer, D., s.v.: Severinus von Noricum, v: *Lexikon des Mittelalters* 7, München, Zürich 1995, col. 1805f.

Wattenbach, W., Aus Handschriften, *Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde zur Beförderung einer Gesamtausgabe der Quellenschriften deutscher Geschichten des Mittelalters* 4, 1879, p. 407–412.

Martin Wagendorfer

Ambrosius iz Heiligenkreuza kot bralec *Vita Severini*: prispevek k recepcijski zgodovini Evgipijevega besedila

Ključne besede: Ambrosius iz Heiligenkreuza, Evgipij, *Vita S. Severini*, recepcijska zgodovina, sledovi branja, Heiligenkreuz, Cod. 11, Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, cvp. 416, Favianis

Članek obravnava zaznamke v dveh rokopisih iz poznega 12. stoletja, ki sta bila prepisana v skriptoriju v Heiligenkreuzu (Heiligenkreuz, Cod. 11, in Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, cvp. 416). Kot avtor nenavadnih bralnih zaznamkov in marginalij v Evgipijevem spisu *Vita S. Severini* je identificiran menih in doktor dekretalij Ambrozij iz Heiligenkreuza, ki je v zanesljivih virih dokumentiran v letih okoli 1305/1317. To je redek dokaz o recepciji Severinove legende v 14. stoletju, ki so jo takrat komajda upoštevali. Pregled glos pa tudi dokazuje, da je treba ponovno preveriti v znanosti prevladujoče mnenje, da je bila *Vita Severini* zanimiva zaradi starožitnosti in zgodovine ali zaradi politično-propagandističnih razlogov (spomnimo se na zgodbo o Lorchu!) in ne zaradi Severina kot svetnika.

Martin Wagendorfer

Ambrosius of Heiligenkreuz as a Reader of the *Vita Severini* – A Contribution to the Reception of Eugippius

Keywords: Ambrose of Heiligenkreuz, Eugippius, *Vita S. Severini*, reception history, reading traces, Heiligenkreuz, Cod. 11, Vienna, Austrian National Library, cvp. 416, Favianis

This paper identifies the author of the conscious reading marking and marginalia for the *Vita S. Severini* of Eugippius in two late-12th-century manuscripts from the Heiligenkreuz scriptorium (Heiligenkreuz, Cod. 11 and Vienna, Austrian National Library, cvp. 416) as the Heiligenkreuz monk and Dr. of Decretals Ambrosius, whom the relevant sources verify for the period around 1305/1317. This makes for a rare example of reception of the *Vita Severini* in 14th century, a time at which the *Vita* was little known. Further, an assessment of the glosses reveals that a research position that has been widely-held up to now – namely, that the *Vita Severini* – was of interest not as regards Severin the saint but primarily from an antiquarian and historical perspective or for political and propagandistic reasons (Lorcher Fabel!) – must be called into question.

Miha Zor

Border Structures in Arthurian Manuscript BNF, fr. 95 as an Expression of the Artist's *mente propria* *

Keywords: manuscript painting, marginalia, borders, *Lancelot-Graal* Cycle

DOI: 10.4312/ars.8.2.59-71

Introduction

Referring to Bernard of Clairvaux's famous letter in which he denounced the ornamented art of his time, Lilian M. C. Randall lists three characteristics of motifs typical for later Gothic marginalia: as ornaments they are too extravagant, they have distractive influence, and this is all the more problematic since they have "strong appeal [...] even to a 'reluctant' observer" (Randall, 1966, 3). Shortly afterwards, Randall cites the tract *Pictor in Carmine*, presumably authored by Adam of Dore, where the Cistercian says that the introduction of the denounced motifs into religious art was a consequence of the "criminal presumption of painters" (quoted in Randall, 1966, 5).¹ At least in their early stages then, these motifs were not only created *manu propria*, but envisaged as artistically productive (be it in practical terms, because of their decorative usefulness, or meaningful terms, because of their symbolic potentiality) *mente propria* by the practising artists.²

* The Slovene version of this article is available on: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>. / Slovenska različica članka je dosegljiva na: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>.

1 Bernard of Clairvaux was a man of the twelfth century and *Pictor in Carmine* dates to the early thirteenth century. The thirteenth century was, however, a time of increasing tolerance towards the kind of motifs Bernard and his contemporaries so forcefully condemned. This went hand in hand with the loosening of moral standards of the clergy which gave rise to many satirical literary works. Literature was also used to mock royal power and to sketch – in a moralizing, but still very amusing manner – virtues and vices of different social classes (the latter was typical for fabliaux in which motifs from epics, romances and contemporary life were used as well); exempla enriched the thirteenth-century literary corpus with moralizing anecdotes from the Scriptures, fables, beast epics, and daily events. All of these provided visual artists with new subjects of marginal satire and from the middle of the thirteenth century onwards manuscript margins became increasingly populated with this sort of ornamentation (Randall, 1966, 5-8).

2 The decorative programs were dependent on the workshop tradition, the taste of the patron, but mainly on the illuminator, who was "in charge of designing the over-all production" (Randall, 1966, 19). Randall points out that even when the same hand was responsible for both the main miniatures and the marginalia, there may be a stylistic difference between the two: the margins provided an opportunity "for more spontaneous individualistic expression" (Ibid., 20). For a distinction between marginal images that are formed of "standard stuff" (and may therefore be seen as merely decorative motifs), and use that is particular to a text of an individual manuscript (and may as such be understood as commenting on the text or other images on the same page/in the same quire), see Huot, 1993, 274ff., and with special regard to BNF, fr. 95, Moore Hunt, 2007, 79-110.

Bernard and similar minded individuals of his time were, of course, speaking of profane artistic elements intruding into sacred spaces, but the three characteristics are valid also if we are thinking of readers of profane (e.g. literary) texts in (vernacular) manuscripts –more accurately, of their response to what they had read and seen, of the way their reception of the given texts was influenced by the presence of those kinds of motifs.³ It is exactly the power of these “inappropriate” motifs to shape the viewer’s response that concerned critics of their use in sacred spaces; this means that even if the context in which they appeared changed from religious to profane and their presence was no longer problematic in terms of being (in)appropriate for the given context, they nevertheless retained their power to shape the reader’s reception of, for example, a vernacular literary text in a manuscript adorned with this kind of marginalia.

However, before considering iconographical implications of the motifs and scenes depicted in the margins, it is necessary, I believe, to describe and systemize the formal characteristics of the marginalia.⁴ In this paper I wish, firstly, to present the ways the borders shape and affect the *mise-en-page* and, secondly, to show how compositions are used as elements that connect borders among themselves and sometimes with other marginal figures or elements of the layout. Let me stress again that there I am only referring to formal connections, not iconographical ones.⁵

Borders as formative elements of the *mise-en-page* in BNF, ms. fr. 95

BNF, ms. fr. 95 was made in Thérrouanne ca. 1290 (Stones, 2013a, 70). In its present form it is comprised of three Arthurian texts belonging to the *Lancelot-Graal* or the *Vulgate Cycle* (*Estoire del saint Graal*, *Merlin*, *Suite vulgate*) and two non-Arthurian texts (*Le Roman des sept sages*, *Pénitence Adam*), which were produced by the same team but not necessarily intended to be included in the same codex (Stones, 1996, 204).⁶

3 The third characteristic, the ability to grab the audience’s attention, was looked upon favourably by Bernard as well as by thirteenth and fourteenth-century Franciscan and Dominican preachers who were using exempla extensively in their sermons (Randall, 1966, 7, 8).

4 Also Randall was aware of the importance of a formal analysis of the margins. She corrected those that viewed marginal motifs as being apparently unconnected with their immediate context by stating that “the distribution was not always as unsystematic as it appears” and that schemes of the *mise-en-page* or sections of manuscripts, even if they were flexible and subjected to change, need to be taken into consideration (Randall, 1966, 12).

5 This is an introductory presentation of the subject. In preparation are two further articles on margins in BNF, fr. 95, one dealing with detailed analysis of compositional patterns of the borders, and the other with iconographical questions about the imagery on them.

6 For other information concerning the codex (the measures, its provenance, quire structure, list of motifs, stylistic analysis and further literature) see Loomis and Loomis, 1938, 95-97, Stones,

There are two types of borders present in BNF, ms. fr. 95.⁷ The first type, to which I refer as type A, embraces the text in such a way that the vertical border runs down along the outer (i.e., the left) side of the left column and both horizontal borders (at the top and at the bottom of the page) extend from the left corners across the breadth of the textual space and terminate on the outer (i.e., the right) side of the right column. In the case of the second type – type B – the vertical lines run down along the inner side of the right column, which gives the impression that the writing space is split in two by this internal border.⁸ But the vertical lines are not really positioned between the columns, that is, they are not exactly in the middle: they are “touching” the words of the right column in the same way they touch the words of the left column in the case of the borders of type A, which necessarily means that the vertical line in type B is nearer to the right column.

The decision as to which type of border to use was probably made with regard to where the miniature was (to be placed). Type A is used when the miniature appears in the left column, and type B is used when it appears in the right one. In that way the vertical borders are used to anchor the miniature in its position so it is not left floating around.

Type A is used sixty-two times in the whole manuscript, and type B sixty-five times. This makes one think the layout was perhaps planned in such a way in order to avoid monotony. Of course, a more definite answer about the positioning of miniatures will need to be made with regard to their place in the text. It would be interesting to know whether the planner (or the artist) had some elbow room at his disposal and could to a degree adjust the positioning of miniatures to achieve variety in the layout.⁹ In the *Merlin* and *Suite Vulgate* sections of the manuscript many historiated initials are employed “instead” of large miniatures, which is another possible method of dynamizing the appearance of the page. The decorative borders springing from historiated initials are not as extensive as the ones springing from the miniatures:¹⁰

1970–71 (the pp. where fr. 95 is mentioned are listed in footnote 11 of Stones 1996; of particular interest is Chapter 4, where she discusses stylistic and iconographical features of Théroutanne illumination in the last two decades of the 13th century, while presenting arguments for the dating of mss. in this group; a catalogue entry is on p. 429), Stones 1996, esp. 204–206, Stones, 2013b, 550–557 and 572–575. For a comparative study of the *mise-en-page* in Arthurian manuscripts, see Stones, 2003.

7 The manuscript is fully digitised and can be consulted at: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000108b>.

8 Stones (1970–71, 170) mentions that the borders of manuscripts made in Théroutanne ca. 1280–1300 “frequently form[...] a symmetrical arrangement in the centre of the page.”

9 I plan to write about this in the future.

10 One exception to this is the large historiated initial of the opening page to *Estoire del saint Graal*, where the borders are different than everywhere else in the manuscript. Roughly, they could be seen as the ones forming type A (I count them here).

they never frame both columns; horizontally they are normally limited to the breadth of the column in which the initial appears, and when they are vertical, they never run along the whole height of the column, and sometimes there is no border at all.¹¹

Connecting vertical and horizontal borders: forms and compositions used (an overview)

Type A

Type A can be additionally divided into several sub-types if we consider the ways in which horizontal borders are attached to the vertical one. In this paper I will not be giving a thorough examination of all the folios, but will limit myself to a few examples that illustrate the artist's different modelling of the borders, which depends on the type of scenes depicted on them. This means that I will not be commenting on the borders that have no figural scenes or compositions.

The figures present on the borders of type A are normally hybrid musicians riding towards the outer limit of the page, and in many cases some sort of contact is established between them and other figures in the margins, which is the minimum element needed for us to be able to talk of a scene. For example, a hooded centaur-musician playing a cithara is turning his eyes back to the group playing bowls or perhaps even diagonally down to the margin below the right column, where the scene of Phyllis riding Aristotle is depicted (61v); or, in a more complex marginal interplay, a centaur-musician playing bagpipes makes no direct contact with other figures, though there are many indirect indications of possible connections: a two-faced trumpeter in the top right terminal turns one of his faces to the left; the stag head of the mummer below the right column is turned diagonally upwards and thus looks through the miniature towards the centaur bagpiper, and the human head (looking out of the trunk which is the body of this stag's head) is in eye contact with a bagpiper walking along the bottom border, who is looking back towards this creature; in this way, contact is established between both figures playing bagpipes on this folio (f. 261r, Figure 1).

11 This does not mean that the columns on these pages have no borders at all. Rather, they are of a different type that is present on all folios that have no miniature or HI, but only small, three-line-high initials at the beginnings of paragraphs.



Figure 1: Paris, BNF, ms. fr. 95, f. 261r,
Logical contact between marginal figures.

A different case is presented by those where the horizontal and vertical borders are connected through a composite figural motif comprised from at least two figures which are usually involved in some sort of a fight.¹² The artist treated these scenes in two different manners: he either put a tendril or gold background behind the fighting pair, or he did not. In the latter instances there is no physical but only logical contact between the terminals of the vertical and horizontal borders. This means that in these instances the vertical and horizontal lines do not meet. It seems that the background is preserved when the physical contact between the figures means bodily contact rather than contact between weapons: a headless naked man is bitten in the backside by a dragon (4v), a kiss between a male and a female hybrid (30r, Figure 2), a centaur-soldier turns back to hold an attacking lion's mouth with his left hand and to plunge his sword into the animal with his right hand (86v). A special composition is used whenever the miniature is on top or in the bottom of the column. It is always formed of two figures advancing towards each other and depicted in the moment just before their clash: centaur-youths ride against

12 Mostly this happens in the top left corner.

each other with raised swords in their right hands and bucklers in their left (33v); male and female hybrids blowing trumpets and ringing bells (52v); two young men are starting a fight over a game board (the composition is varied a bit by the presence of the board as the third element and by the fact that the men are in physical contact; nevertheless, an effect of two figures coming together from two sides is imparted; 261v).



Figure 2: Paris, BNF, ms. fr. 95, f. 30r,
Physical contact between marginal figures.

As mentioned, in some instances vertical and horizontal lines do not actually come together. This is similar to the just described composition above or below a miniature, where a fight is more or less already taking place but the opponents have not clashed just yet: a centaur riding to the left is turning its body back to point its sword against a kneeling naked man who is wielding a club over his head (13v); below the left column, a woman on a horseback with a distaff as her weapon strikes towards a soldier riding from the right (the soldier is not armed and is raising his right hand as in an attempt to stop her) (226r).

Type B

The vertical and horizontal borders of type B form connections approximately in the middle of the page, above and below both of the columns, but slightly moved towards the right column, as mentioned before. The points of contact between the vertical and horizontal borders are marked by different types of tendrils intertwinement, which are uninhabited or inhabited, or by a central figural composition; a special form is used when a miniature appears on top of the right column.

Top border

The vast majority of top borders have uninhabited intertwinement in the middle; other possibilities are inhabited intertwinements, central figural compositions and figural compositions directly above the miniature. In this paper I deal only with the latter two, similarly as I did with regard to type A.

Almost always vertically, horizontally, or diagonally placed involute tendrils emerge from the top of the intertwinement, usually in mirror position; when vertical, they are sometimes intertwined on top, thus forming a closed space which may be inhabited (e.g. ff. 159v, 186v). When they are placed further apart from each other, they are often used as brackets in which a figural scene is encapsulated: e.g. hybrid-soldiers with raised swords and bucklers are turning outwards and are embraced by vertical involute tendrils; terminals consist of hybrid-youths with bows aiming at the hybrid-soldiers (f. 32r, Figure 3). As for the terminals, they are of three types: figural, as in f. 32r, vegetal and pinwheel-shaped; usually the same form is used for terminals on both sides. In one instance among the folios with central figural composition, asymmetrical terminals were employed. On f. 55r a fight is depicted in which the fighting parties are not touching (yet) or are touching only with their weapons: two dragons emerge from the vertical border, and approaching from the left and right are youths with swords and buckler; the one on the left has plunged his sword into a dragon's mouth, the one on the right is wielding it over his head. The left terminal consists of an involute tendril with another vertical extender of the same kind; the right one is of the pinwheel-type.

Pinwheel terminals were employed most in folios with a central figural composition. In these folios no involute tendrils were used as brackets – this means that they are limited to folios where vegetal and figural terminals were used – and therefore it is possible that pinwheel terminals were seen as encapsulating the scene enough and therefore it would have been superfluous to use additional “brackets”. In all of these cases one or both terminal(s) lack horizontal extender(s), the latter being true for one folio: a frontally seated hooded man, naked from the waist down, is sitting with his legs stretched out and thus revealing his genitalia; from the horizontal tendril a dragon appears on each side, biting the man's legs

below his knees, while the man is holding the dragons' necks. The scene is encapsulated by pinwheel terminals consisting only of a vertical ascender and descender (f. 215v). A more dynamic fighting scene is composed of two hybrid-soldiers emerging from the vertical tendril, turned back at each other in a fight; they are holding each other by the head with their left hands, and wielding their swords in their right hands; winged dragons appear from horizontal tendrils, biting the hybrids rear. The left terminal lacks the horizontal extender, while the right one is "complete", consisting of horizontal and both vertical extenders (f. 100r).



Figure 3: Paris, BNF, ms. fr. 95, f. 32r,
A figural scene in brackets.

When the miniature was placed on top of the right column, the same pattern was used as in similar cases in type A: two figures are coming towards one another from different sides. These pages never have figural terminals and neither are the terminals symmetrical. For example, on f. 326r, a winged dragon on the left is facing a young man on the right, wielding a falchion behind his back in order to hit the creature. This example is unique: not only are the terminals not symmetrical, there is no right terminal at all; the left one is formed of an involute tendril.

Bottom border

The uninhabited intertwinement was even more widely used in the bottom border than in the top, taking up more than two thirds of the folios: only four folios have a central figural composition.¹³ This is bracketed either by involute tendrils or pinwheel terminals. For the former, see f. 159v, where two pairs of winged dragons are biting each other in the rear; the scene is encapsulated by involute tendrils above the bottom border and the breadth of the space it takes is defined by the tendrils below the border. For the latter, see f. 343v, where the vertical tendril ends in two symmetrically positioned apes in bishop's robes with sheet music in their hands, turned outwards; the horizontal tendrils end in dragons whose heads are placed behind the "bishops" but there is no biting.



Figure 4: Paris, BNF, ms. fr. 95, f. 195v,
Involute tendrils defining the space for the figural composition.

- 13 This does not mean, however, that much less figural “action” is present on the bottom border, only that it is constructed differently: not as central figural composition, but as action revolving around or on two sides of the central intertwinement. I will deal with this in my iconographical article about this manuscript.

As in the top border, involute tendrils are quite frequent in the bottom border as well; normally they come in two pairs (as on the just mentioned f. 159v): one extends vertically or horizontally above the bottom border, and the other below. When one or both pairs are horizontally placed, it seems that the breadth they embrace defines the space allotted to the figural scene on the lower border: on f. 195v (Figure 4), for example, a terrified lion cub is hiding in the rhomboid-shaped intertwinement in the centre; diagonal involute tendrils on top “protect” it from two young men bearing a stone, coming from each side: the left one is prepared to throw, the right one still has the stone on his shoulders; the horizontal tendrils below the border extend to a point where (above their involutes) two men stand.

Conclusion

In this paper I have focused on pointing to some elements that reveal the artist’s (or the planner’s) careful consideration of the role that borders play in the overall appearance of a manuscript page in BNF, fr. 95, and thus show his or her personal involvement with it. This involvement was not only on the level of *manu propria*, at least if we consider this only as a “technical” determiner designating physical execution of the borders, but also on the level of *mente propria*, if we understand this as incorporating contemplation about how a page should look. Of course, it is not possible to claim that all elements mentioned are an expression of an individual’s contemplation: for example, the basic difference between two border types, which was dependent on the position of the miniature in the text, was very likely a matter of established practice. Some pages show careful planning, and this probably has iconographical implications as well; further investigation will therefore be required on the importance of eye contact between figures and its possible relevance for understanding the marginal “story”. Other pages seem to bear witness to the illuminator’s stylistic, not iconographical differentiation between scenes which are generally similar enough; the use of gold background in some central clusters and the lack of it in others cannot really be interpreted iconographically, but it does point to a “belief” that even slight differences between the scenes should be artistically conveyed: close physical contact between two bodies is underlined by a common background, and a momentary contact of weapons of two fighting individuals deserves nothing of the sort. These instances are perhaps the most genuine testimonies of *mente propria*; it is my belief that it is necessary to remain very careful in suggesting how much was left to the individual artist’s decision in compositions which appear to be highly customized, e.g. the ones directly above or below the miniature, which can, as shown, be regarded as conforming to a pattern that was followed without exception. On the other hand, such patterns, as well as

those concerning the customized use of terminals on folios with borders of type B, confirm that there was careful planning and they are in that way revealing – if not in terms of the executing illuminator's *mente propria*, then very likely of the planner's.

Bibliography

Source

Estoire del saint Graal, Merlin, Suite vulgate, Le Roman des sept, sages, Pénitence Adam, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 95, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000108b>.

Literature

Loomis, R. S., Loomis, L. H., *Arthurian Legends in Medieval Art*, New York 1938.

McRae, J. E., Nelles, W., Text and Context: The Production of Images in Yale MS 229, *La Mort le roi Artus. Essays on the Lancelot of Yale 229* (ed. Willingham, E. M.) pp. 29-38, Turnhout 2007.

Moore Hunt, E., *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270–1310*, New York, London 2007.

Randall, L. M. C., *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley 1966.

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, *Word and Image in Arthurian Literature*, (Busby, K.), pp. 203-260, New York, London 1996.

Stones, A., “Mise en page” in the French *Lancelot-Grail*: the First Hundred and Fifty Years of the Illustrative Tradition, *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, (ed. Dover, C. R.), pp. 125-144, Woodbridge, Rochester 2003.

Stones, A., *Gothic Manuscripts: c. 1260–1320. Part 1. A Survey of Manuscripts Illuminated in France*, a – Volume 1, b – Volume 2, Turnhout 2013.

Miha Zor

Strukture bordur v arturjanskem rokopisu BNF, fr. 95 kot izraz umetnikove *mente propria*

Ključne besede: knjižno slikarstvo, marginalije, bordure, cikel *Lancelot-Graal*

Prispevek analizira slogovne in kompozicijske poteze bordur (robov, ki »uokvirjajo« besedilo) v rokopisu, ki vsebuje dve obsežni romanci iz cikla *Lancelot-Graal* (*Estoire del saint Graal*, *Merlin* skupaj s *Suite Vulgate*) in dve nearturjanski besedili (*Le Roman des sept sages*, *Pénitence Adam*). Ločevati je mogoče dva osnovna tipa bordur, tu poimenovana tip A in tip B, ki se pojavljata glede na mesto miniature na strani: kjer je miniatura v levem stolpcu, je uporabljen tip A, kjer v desnem, tip B. Za tip A je značilno, da besedilo objame s treh strani: vertikalna bordura teče vzdolž levega stolpca, horizontalna pa po širini obeh besedilnih stolpcev. Pri tipu B se vertikalna linija spušča vzdolž desne strani desnega stolpca, torej teče med obema stolpcema, čeprav pomaknjena bliže desnega; spodaj in zgoraj se iz sredine na obe strani razraščata horizontalni borduri. Kot vezni elementi med vertikalno in horizontalnima bordurama so pogosto uporabljene figuralne kompozicije, ki so izvedene na nekaj tipičnih načinov, v razpravi ponazorjenih s primeri. Nekatere kompozicije, kot npr. dve nasproti dirjajoči figuri neposredno nad (pod) miniaturo, kadar je ta postavljena na vrh (na dno) stolpca, razkrivajo vzorec, upoštevan brez izjeme, in zato dopuščajo domnevo o dejavni vlogi glavnega iluminatorja oz. načrtovalca celostne podobe rokopisa, kar pa terja nadaljnje raziskave, ki bodo obravnavale širši severozahodno francoski rokopisni korpus s konca 13. in začetka 14. stoletja. Podrobnosti, kot je ohranjeno zlato ozadje v primerih, ko se dve figuri stakneta s telesi, in njegova odsotnost, kadar dotika med njima ni oz. je le dotik orožja, pa utegnejo pričati o osebnem »posegu« slikarja, ki je s to slogovno potezo izrazil *mente propria*.

Miha Zor

Border Structures in Arthurian Manuscript BNF, fr. 95 as an Expression of the Artist's *mente propria*

Keywords: manuscript painting, marginalia, borders, *Lancelot-Graal* Cycle

The paper analyses the stylistic and compositional characteristics of borders in a manuscript consisting of the first two romances of the *Lancelot-Graal* Cycle (*Estoire del saint Graal*, *Merlin with Suite Vulgate*) and two non-Arthurian texts (*Le Roman de sept sages*, *Pénitence Adam*). Two different types of borders are present, and in the article they are named type A and type B. They were employed with regard to the position of the miniature in the page: where the miniature appears in the left column, type A was used, and where it appears in the right column, type B was employed. The borders of type A embrace the text from three sides: the vertical border runs along the left column, and both horizontal ones spread over the space of both textual columns. In the case of type B, the vertical border runs along the right side of the right column, that is between the two columns, but closer to the right one; on the top and bottom, horizontal borders spring from the centre to both sides (over both columns). Certain compositions make it possible to assume that the main illuminator or the planner of the overall appearance of the manuscript was actively present also as far as the borders are concerned. Other details – e.g. gold background when two figures form contact with their bodies, and the lack of such a background, when they do not touch or touch only with their weapons – may testify to a personal intervention of the practising artist, and this may be characterized as a stylistic trait revealing his *mente propria*.

Zdeňka Hledíková

Lastnoročne opombe in korekture Jana z Jenštejna v njegovem epistolariju

Ključne besede: Jan z Jenštejna, epistolarij, avtograf, avtorjevi popravki, 14. stoletje, latinska besedila na Češkem

DOI: 10.4312/ars.8.2.72-86

V srednjeveškem gradivu le redkokdaj naletimo na lastnoročno napisana dela učenjakov ali drugih ustvarjalcev. Največkrat jih srečamo v okvirih njihovega delovanja na univerzah, saj je bilo med tistimi, ki so študirali, vedno veliko takih, ki so si za cilj zadali, da bodo tudi sami pisali, nekateri pa so z leti v resnici postali učenjaki. Tisti, ki jim je med študijem denarno bolj trda predla, so si vsaj sprva morali sami prepisati potrebna študijska besedila, v katera so včasih vključili tudi koncepte lastnih starejših besedil. To je počel npr. Adalbertus Ranconis De Ericinio (Vojtěch Raňkův z Ježova), ki je pozneje postal *scholasticus* metropolitanskega kapitlja v Pragi; v letih 1346–1369 je študiral na pariški univerzi in pozneje predaval. Svoj rokopis je prinesel v domovino in je danes shranjen v knjižnici stolnega kapitlja, kjer je Adalbert deloval od svoje vrnitve v Prago do smrti leta 1388.¹ Tudi Jan Hus, ena najbolj znanih osebnosti češkega poznega srednjega veka, je sprva sam prepisoval besedila, ki so ga zanimala, ter jih sproti komentiral. Na Husa so vplivali nekateri traktati Johna Wycliffa, ki so se ohranili v rokopisu, sedaj hranjenem v Kraljevi knjižnici v Stockholmu.² Prava zakladnica z možnimi avtografi univerzitetnih magistrov 15. stoletja je *liber decanorum* filozofske fakultete v Pragi.³ Na podlagi tega kodeksa je bilo mogoče še v drugih rokopisih opredeliti oziroma prepoznati avtografe zagovornikov in nasprotnikov utrakvizma – kot so magister Johann von Rokycany (Jan Rokycana), Johann von Příbram (Jan z Příbrami) ali Wenzel Koranda (Václav Koranda z Plzně). Vendar *liber decanorum* še ni sistematično raziskan.⁴

1 Praga, Knihovna pražské metropolitní kapituly (Knjižnica praškega metropolitanskega kapitlja), N 8. Prim.: Kadlec, predgovor k Adalbertovim spisom (1971), 71–74.

2 Stockholm, Kungliga Biblioteket (Kraljeva knjižnica), Codex Holmensis A 164. Prim.: Spunar (1959), 235–238, (1960), 116–122; Molnár (1959), 239–244.

3 Praga, Národní knihovna České republiky (Narodna knjižnica Češke republike), Sign. VIII E 7. Prim.: Marek, reprodukcija na notranjem predlistu.

4 *Libri decanorum facultatis philosophicae Universitatis Pragensis ab anno Christi 1367 usque ad annum 1585*, Pragae 1983 (faksimile).

Svojo, nekolikanj posebno kategorijo lastnoročnih zapisov predstavljajo besedila, ki so neposredno avtorjevo delo. Že na začetku 15. stoletja naletimo v češkem okolju na izjemo. Gre za avtograf Jacobella de Mies (Jakoubek ze Stríbra), enega vodilnih magistrów v zgodnjem obdobju husitske univerze in vodilnega husitskega teologa: pred nedavnim je bil odkrit in identificiran koncept njegovega besedila, znanega kot *Quaestio*, o obhajilu pod obema podobama.⁵

Univerzitetna *Quaestio* ni seveda nič drugega kot krajše besedilo, pripravljeno za govorno predavanje in diskusijo. Enak namen je značilen tudi (in predvsem) za pridižne osnutke, zlasti tiste, ki so bili zapisani kot osnova za v resnici povedane pridige in niso bili zapisani z literarnim namenom. Zato jih pogosteje najdemo kot zapise z osebnimi nagibi in za lastno uporabo, ko je avtor pridigo šele pripravljaval.⁶ Pridigar, ki je svoje nagovore sicer vestno pripravil v pisni obliki, svojih besedil po uporabi povečini ni ohranil. Večina pridižnih zbirk, ki so jih pripravili znameniti češki reformatorji, je nastala bodisi kot literarno delo ali pa gre za zapise poslušalcev, ki so bili prisotni med nagovorom.

Avtografi ustvarjalcev in pridigarjev so bili zapisani v običajni, prevladujoči pisavi njihovega časa, a vselej v nagli, površni obliki in s številnimi okrajšavami, kar naj bi pripomoglo k ohranjanju avtorjevega miselnega toka. Nekaj takega smo že videli v znanem avtografu Tomaža Akvinskega.⁷

Posebne okoliščine v pripravljanju dokončne verzije besedila pa nastopijo tudi takrat, ko je srednjeveški avtor sicer imel univerzitetno izobrazbo, vendar je z leti dosegel višji družbeni položaj; zato je naročil prepis svojih del – že zaradi časovnih omejitev in prestižnih okoliščin – pri pomožnem pisarju iz bližine ali kar pri poklicnem kopistu. Svoja dela je lahko tudi narekoval – sicer bi se avtorski osnutki utegnili ohraniti – ali pa je bila zasnova ob nastanku kakovostnega prepisa uničena. Večino srednjeveških del poznamo le prek prepisov, pri čemer so primarni prepisi redkost, oziroma izjema. Tudi poznejša dela Adalberta Ranconija z Ježova, ki so že nastala v Pragi, so znana po takšnih prepisih.

Sem in tja so se ohranili rokopisni spomeniki, ki jih je sicer napisal poklicni prepisovalec, vendar jih je zatem avtor sam še korigiral.⁸ O avtorskih dopolnilih in

5 Povezavo med nauki in spisi utrakvističnih magistrów raziskuje Jindřich Marek.

6 Opozorimo lahko na lastnoročno napisane osnutke pridig papeža Janeza XXII.; prim.: Trottmann (2000), 512–521 in bibliografsko prilogo.

7 Prim.: Steffens (1909), slikovna priloga št. 98 (leto 1286).

8 Podoben primer avtorske korekture prvotnega besedila je v Vatikanu hranjeni rokopis Zbraslavske kronike (Königssaaler Chronik) Petra Žitavskega (Peter von Zittau), ki je hkrati tudi avtograf izvirnega, prav tako popravljenega besedila. – Temeljno analizo je prispevala Pumprova (2012), 239–263. – O pojavu številnih avtografów med kronističnimi zapisi gl. J. P. Gumbert, 2013, 39–48.

besedilnih korekturah lahko sklepamo – kadar avtografa ne poznamo že od vsega začetka – na temelju vsebine oziroma zvena besedila, skladnosti vsebine z razvojem misli in stilistike popravljenega dela. Resnični znanstvenik ali literat, ki bi bil avtorsko tesno povezan z bistvom svojega dela, bi besedilo tudi v 14. stoletju pred dokončnim prepisom nedvomno še enkrat prebral in ga po potrebi dopolnil ali popravil, prav tako, kot počnemo v 21. stoletju. In podobno kot sedaj ne shranjujemo popravljenih rokopisov, potem ko je knjiga natisnjena, smemo domnevati, da so tako ravnali tudi v srednjem veku, le da je bistvena razlika v tem, da je takrat imela bistveno večjo težo osebna odločitev avtorja, kakšna bo usoda besedila, kakor danes.

Proces, ko je avtor, oseba na visokem položaju, postopoma popravljal in dopolnjeval svoje besedilo pred objavo in je dokončno verzijo šele nato izročil poklicnim prepisovalcem, je bil nedvomno dosti bolj utečen, kakor lahko spričo števila ohranjenih primarnih izvodov danes dokažemo. Primarni rokopisi so zaradi svoje enkratnosti in tekstovne kakovosti, ki je bila lastna samo avtorju, resnična redkost. Precej utemeljena je domneva, da so resnično originalna in redigirana besedila uničili po nastanku merodajnega prepisa. To se je zgodilo, ker so bila besedila z avtorskimi popravki nečitljiva ali nepregledna že za sodobnike, nemara pa se je tako zgodilo iz prestižnih nagibov samega avtorja.

Mislím, da lahko takšno korigirano osnovo za dokončno in javnosti namenjeno izdelavo rokopisa prepoznamo v pisemski zbirki praškega nadškofa Jana z Jenštejna, znanega kot *Codex Epistolaris Johannis de Jenzenstein*.⁹ Čeprav pri korekturah in dopolnitvah nikjer ni mogoče najti nadškofovega imena, niti njegovega podpisa ne, sem v to kljub vsemu prepričana – in to svoje prepričanje nameravam utemeljiti v nadaljevanju.

Jan z Jenštejna (1347–1400, Slika 1) je bil sin kraljevega notarja Pavla z Jenštejna in nečak praškega nadškofa Očka z Vlašima (1364–1378). Družina je socialni vzpon in bogastvo dosegla že v času teh dveh mož. Zato ni bilo vprašanje, ali Jana, ki mu je bila namenjena kariera v cerkvenem okrilju, poslati študirat na evropske univerze. Najprej je študiral na artistični fakulteti v Pragi, nato pa na univerzah v Padovi (1371), Bologni, Montpellieru (1374) in Parizu (1375–1376). Po študiju in bivanju pri kuriji

9 Loserth je to besedilo objavil pod naslovom *Der Codex epistolaris des Erzbischofs von Prag Johann von Jenzenstein*. Izdaja kaže vse značilnosti nepopolne edicijske tehnike, ker je nekatera besedila skrajšal, obstranske pripombe zvečine izpustil, druge krati pa je (največkrat medvrstične glose) vključil neposredno v besedilo, ne da bi označil, da gre za dodano korekturo. V Loserthovi ediciji tudi ni zaznamka, kaj je v besedilu prečrtano. Rokopis je danes hranjen v: Praga, *Národní archiv* (Narodni arhiv), Fond češke dvorne pisarne, cod. 147 (prej Državni centralni arhiv, zbirka: Rokopisi različnih provenienc, rkp. 2449). Rokopis ima tudi novejšo foliacijo, Loserth je uporabljal starejšo, ki je v desnem zgornjem vogalu strani; novejša in popolnejša foliacija, ki je vedno za eno številko višja, je napisana na levem spodnjem robu. Ob posameznih folijih je s svinčnikom dodana oznaka, ki opozarja na številke v Loserthovi ediciji.

v Avignonu in drugih krajih kulturne Evrope se je leta 1376 vrnil kot novoimenovani meissenski škof, že leta 1378 pa je po abdikaciji svojega strica postal nadškof v Pragi. Hkrati je postal kancler novookronanega češkega kralja Vaclava (do leta 1384). Večina pisem, ohranjenih v zbirki *Codex Epistolaris*, je iz tega časa, v čas med letoma 1374 in 1384 pa spadajo vsaj tista, ki jih je mogoče datirati. V zbirko sta dodana še dva napol uradna spisa, ki sta bila napisana v letih 1386–1388 zaradi javnega interesa, se je pa nadškof zanj zanimal iz osebnih razlogov.¹⁰



Slika 1: Peter Parler in delavnica:
Portretno doprsje Jana z Jenštejna, 1370–1379,
Praga, stolnica sv. Vida.

Pisemska besedila predstavljajo le majhen del tekstov, ki jih je napisal Jan z Jenštejna. Dobro znani so tudi njegovi teološki in meditativni traktati ter liturgična besedila (oficiji), himne in pridige, posebej marijanske.¹¹ Pisal je brez prekinitve vse

¹⁰ Domnevno kronološko zaporedje pisem je predlagal že Loserth, op. 9, 94–98.

¹¹ Izbor iz spisov Jana z Jenštejna je objavil Weltsch (1968); popolno izdajo Jenštejnovih pisem – vključno z epistolarijem – je pripravljala Polc, a ga je prehitela smrt (2003). Ob priložnosti sem lahko pregledala besedilo, ki ga je pripravljala za objavo epistolarija, da bi videla, ali se je ukvarjal z zunanjo podobo rokopisa, in da bi ugotovila, ali je upošteval možnost, da je Jenštejn sam korigiral besedila. Glede obojega sem prišla do negativnega sklepa. Polc se je pri pripravah Jenštejnove biografije osredotočil predvsem na vsebino besedil, tudi pisem. To je raziskoval že prej in je posebne teme objavil v nekaterih razpravah, s pismi pa se je ukvarjal v sestavku »Zakaj nadškofa Jana z Jenštejna niso vrgli v Vltavo« (1995).

svoje življenje; literarnemu delu pa se je intenzivneje posvetil šele leta 1396, potem ko se je odpovedal službi praškega nadškofa (umrl je leta 1400).¹² Glede na njegov intelekt, položaj in materialno stanje lahko domnevamo, da si je kot literarno dejaven avtor privoščil pomoč pisarja, morda svojega kaplana, si pa zaradi svojih ustvarjalnih nagibov ni dovolil, da bi prepis besedil v celoti prepustil samo njemu. Zanj je bilo seveda samoumevno, da je prepisano besedilo – preden je rokopis izročil javnosti v branje – sam pregledal in popravil.

Če hočemo z vsaj primerno mero verjetnosti dokazati, da je rokopis z zbirko pisem Jana z Jenštejna eden redkih ohranjenih kodeksov posebnega tipa, v katerem so korigirani prepisi izvirnih besedil ter je bil predviden kot osnova za dokončen čistopis po objavi lastnega besedila, je treba pričeti z analiziranjem zunanje oblike in ureditve rokopisa, ki ga imamo na voljo.

V primerjavi z rokopisom, ki je bil bogato slikarsko okrašen in vsebuje druga besedila Jana z Jenštejna ter je hranjen v Vatikanski apostolski biblioteki,¹³ je epistolarij po videzu skromen papirni kodeks, v katerem je dosti besedila prečrtanega in mnogo dopolnjenega. Pred leti je Loserth (Loserth, 269) v kodeksu zajeta pisma opredelil kot koncepte. S tem ni mislil, da je rokopis nastal zaradi knjigoveških odločitev in združitve besedil, ki so se ohranila oziroma nastala kot izvirni koncepti, ampak da je prepis pisem znotraj kodeksa dobil značaj konceptov takrat, ko so bila – zvezana v obliko kodeksa – deležna tekstovnih popravkov. Večino pisem je v pet konvolutov prepisal en sam kopist, vendar ne naenkrat, ampak očitno v kratkih presledkih v procesu prepisovanja posameznih pisem. Pisar¹⁴ ni bil ravno vaje rednega in pogostega pisanja, njegova pisava je šolska, skrbno oblikovana in nagnjena bastarda 14. stoletja. Le izjemoma je na zunanjem robu dodal popravek svojega besedila, kjer je pri prepisu očitno izpustil eno vrstico (fol. 43r, št. 53). Epistolarij vsebuje 77 pisem, ki so urejena v pet različno velikih konvolutov,¹⁵ kjer je sem in tja kakšno pismo ali del pisma v poškodovanem konvolutu izrezano. Oblikovanje strani je enako v vseh konvolutih, ki jih je prepisal glavni kopist, torej v prvem, drugem, četrtem in petem, ureditev tretjega konvoluta pa

12 Strukturirani seznam spisov Jana z Jenštejna je – skupaj s sklici na izdaje in strokovno literaturo – objavil Polc (Dictionnaire de Spiritualité VIII); gl. ponatis (1999) in Repertorium P. Spunarja.

13 Biblioteca apostolica Vaticana, Vat. lat. 1122. Po vsem sodeč gre pri vatikanskem rokopisu v okviru Jenštejnovih spisov za tisti prepis, ki se je oprl na predlogo z Jenštejnovimi provizoričnimi korekturami.

14 V Emlerjevi izdaji *Vita Johannis de Jenczenstein* je v zadnjem poglavju (468) zapisano to in ono o Jenštejnovih čudežih, med drugim o nekem Matiju, ki naj bi postal nadškofov kaplan. Ni izključeno, da je bil Matija pri nadškofu do njegovega zadnjega dne. Kljub temu pa ga brez dodatnih raziskav in dokumentov ne moremo poistovetiti s prepisovalcem epistolarija.

15 Konvolut je sestav posameznih listov, ki so speti ali sešiti; posamični konvolut je lahko tudi samostojen kodeks (op. N. G.).

se razlikuje.¹⁶ Poleg zunanje ureditve se konvoluti razlikujejo tudi glede vsebinskega sestava pisem, kar je odvisno od tega, ali so namenjena javnosti ali zasebnemu branju; v okviru posameznega konvoluta pa si pisma sledijo v sorazmerno natančnem časovnem zaporedju.¹⁷ Tretji konvolut, v katerem je pisal še neki drug kopist (torej fol. 23–38), je edini, kjer najdemo korekture, ki jih ni vnesel ne kopist ne tisti, ki mu rečemo »korektorjeva roka«.

Kodeks ni bil zvezan prej kot v sredini 15. stoletja. Takrat so rokopisu dodali – za Jenštejnovim epistolarijem (ki se konča s folijem 54) – še prepis nekaterih dokumentov iz časa Karla IV., ki se nanašajo na ozemlje Meissna, Ogrske in Brandenburga (fol. 55–102).¹⁸ Ta sklop dokumentov pa je prepisal eden od kopistov v pisarni. Tudi vodni znaki v papirju so drugačni od tistih v sicer povsem enotnem papirju epistolarija.¹⁹

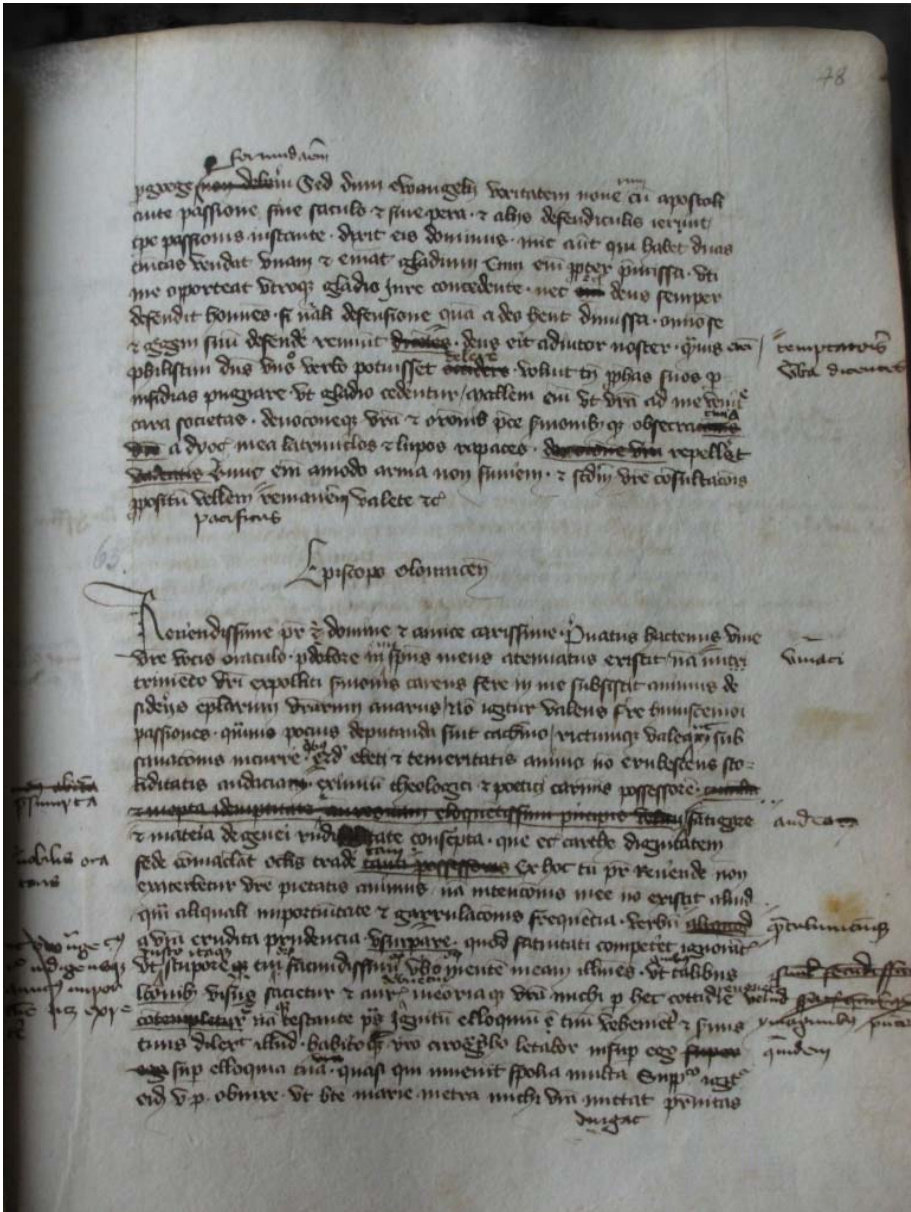
V prvem, drugem, četrtem in petem konvolutu epistolarija Jana z Jenštejna (Slika 2 in Slika 3) so popravki in dopolnila v besedilu, vse pa je pisala ena sama roka. Korekture so tako medvrstične kot obstranske. Medvrstični popravki ponavadi pomenijo spremembo povedanega in so napisani nad prvotno zapisanimi in nato prečrtanimi besedami. Takšen primer je na fol. 7v, kjer je *maioribus turbacionum* spremenjeno v *non minoribus turbacionum*. Na fol. 16r je nad prečrtanim *exicium* napisano *torsionem*, na fol. 53v piše nad *dispensator* nova beseda, *defensor*, glagola *videmur* in *communicare* pa sta zamenjali besedi *cogimur* in *destituare*. Izjemoma najdemo tudi stvarne popravke, npr. imen, kjer je v pismih rektorju in magistrum kolegija Karlove univerze na fol. 11r namesto prvotne fraze *prout Machabei ... dixerunt* kot korektura zapisano ime *Matathias*.

16 V konvolutu so različne pisarske roke; gre za konvolut, ki je sestavljen iz sedanjih folijev 23v–38v. V vsebinskem in formalnem pogledu pa se ta pisma (pri Loserthu št. 39–45) razlikujejo od preostalih zaradi njihove obče veljavnosti, prejemnikovega ugleda in očitno tudi mlajšega datuma nastanka glede na prvotni zapis. Pri teh pismih ne najdemo nobenega popravka, ne oziraje se na roko.

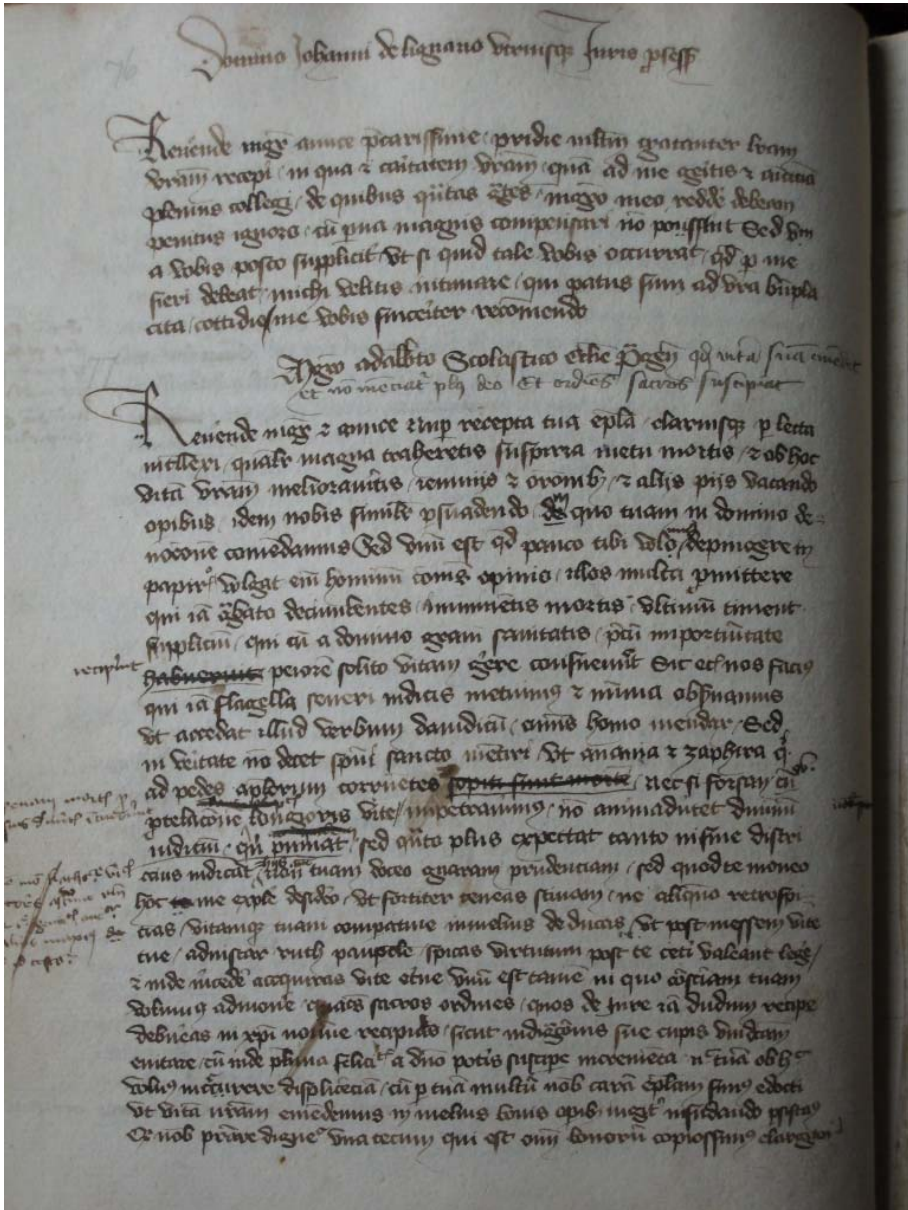
17 Kronološko približno urejen seznam vseh pisem (seveda ne oziraje se na konvolute) je sestavil že Loserth, 294–298, v uvodu k svoji izdaji epistolarija. Njegove datacije lahko danes marsikdaj zapišemo natančneje.

18 Na zgornjem robu pergamentnega folija, ki služi za ovitek, se je ohranil sorazmerno zabrisan napis v humanistični pisavi: *Epistolae Cancellariae bohemicae / sub Wenceslao rege*; na notranji strani pa z roko, ki pripada nekako 15. stoletju: *Epistule diverse cum contractibus ...*

19 V epistolariju je bil uporabljen izključno papir z vodnim znakom volovske glave z velikimi usločnimi rogovi, med katerimi se dviguje križ. To ne velja za del kodeksa, kjer so zapisi iz kraljeve pisarne.



Slika 2: Národní archiv Praha, Česká dvorská kancelář, cod. 147, fol. 78r: Pismo Jana z Jenštejna nadškofu v Olomucu z lastnoročnimi popravki in dopolnili.



Slika 3: Národní archiv Praha, Česká dvorská kancelář, cod.147, fol. 54v: Pismo Jana z Jenštejna praškemu sholastiku Vojtěchu Raňkovu z Ježova z lastnoročnimi popravki in dopolnili v naslovu in besedilu.

Na margine zapisane spremembe so seveda spet lahko le posamezne besede, lahko pa so tudi daljše fraze in v besedilo vnašajo nove formulacije, s katerimi se prvotna misel razpre, dopolni: v pismu, naslovljenem na oficiala Boreša, je bil na fol. 16r v del stavka ... *aut cuiuscumque morbi alterius lesionem et tamen gladio occumbere metuis ...* za substantivom *lesionem* vrinjen podredni stavek *quibus humana facile vita dissolvitur*. Pogosteje pa gre le za bolj eleganten izraz, ki ima enak smisel; takšen primer najdemo v Janovem pismu mlajšemu bratu Vaclavu, ki je tedaj študiral v Padovi, kjer je prvotno frazo *est enim, quo tue fraternitati consulimus* nadomestila na prostem robu napisana fraza *est enim, quo tibi consulendum gliscimus* (fol. 10r).

Vstavki so zvečine zaznamovani z grafičnim znamenjem, ki pa ga včasih pogrešamo in zato ne vemo natančno, kam je avtor nameraval vključiti svoje dopolnilo. Poleg tega pa je treba upoštevati še naslednje: iz različnih odtenkov tinte je razvidno, da je Jan z Jenštejna prečrtal marsikatero korektorjevo dopolnilo. Te korekture in dopolnitve niso enakomerno prisotne, njihova pogostost se spreminja, včasih gre za detajle, včasih pa je izvirno besedilo tako rekoč predelano. Pomembne tekstovne spremembe so doletele zlasti pisma petega konvoluta, kjer so predvsem prepisi najstarejših pisem, ki jih je Jan pisal v mladosti, v času študijskih potovanj, ter jih poslal najbližjim prijateljem in sorodnikom.

Za ponazoritev navedimo spremembe v pismu na začetku petega konvoluta, ki ga je poslal proštu Wenzlu v Meissen, ki je bil imenovan na to mesto leta 1375 (fol. 46r, Loserth, št. 55). Vsa pomembna mesta so bila nekajkrat spremenjena. Po uvodnih stavkih in citiranju psalmov se je osrednji del besedila pričel s stavkom: ... *quare qui prius* (korekturno znamenje) *elingwis* (nad besedo piše . *pene et fueram*) *eam nunc laxare cogor linguam in verba oris mei per supplicacione, imprecacione, pro paciencia disciplicencia uti convenit*. Korekturno znamenje povezuje z dopolnilom na margini *paternis piisque monitibus*. Za besedami *uti convenit*, s katerimi se konča bistveni del besedila, sledi na prostem robu zapisan dodatek *malens quam ipso corde diligo, verbis licet amaris, quantum Deus dedit, non emendem*; a tudi ta dodatek je bil prečrtan. Na koncu tega folija lahko preberemo: *qui aut curtus aut longus, artus vel superfluous in te* (korekturno znamenje) *apparet*. Zadnja beseda je prečrtana in nad njo piše *cernitur*. Na prostem robu se korekturno sidro povezuje z vstavkom: *nullo modo potest statui convenire et ut clericus teipsum conspiceris intueri nunc speculum tuis nocuis quam meis luminibus (oculis)*. In celoten dodatek je bil ponovno prečrtan. Le kdo bi lahko tako ravnal s prvotnim besedilom?

Navedimo še en primer korekture v tem, meissenskemu proštu poslanem pismu, v katerem ne manjka popravkov. Samo ta korektura je v vsem epistolariju subjektivno

stilizirana.²⁰ Popravek je vstavljen v tisti tretjini pisma, kjer se prvotni stavek glasi: *in fructuosumque te reperiens indigentem faciat et egente*. Za besedo *fructuosum* so besede *faciat se fugere* prečrtane, na njihovem mestu pa so na desnem in nekoliko obrežanem robu besede dopolnjene z naslednjimi: *sed unde michi vi[te] tue tam indecentis fluxusque veniat status forsitan ///*. Vendar je celotno pismo osebno oblikovano, tako da je zaimek *michi* tu povsem na mestu. A ostaja vprašanje, ali si je korektor – katerikoli že – dovolil, da je bistveno posegel v besedilo in je še živečemu avtorju pisma, Janu z Jenštejna, v resnici podtaknil prvoosebno obliko.

Za presojanje avtorstva popravkov so posebej pomembni tisti primeri, kjer se je korektorju zdelo, da so izrazi v izvirnem besedilu premočni in jih je včasih prečrtal, ne da bi vnesel kakršnokoli nadomestno besedo. Tako se je zgodilo na fol. 18r, in sicer v pismu, naslovljenem na papeža Urbana VI.; prvotna sklepna formula je bila zapisana v obliki *me, humilem creaturam vestram, quem post Deum alia non reperitur, humiliter recommendo*, vendar je del *humilem ... reperitur* korektor navsezadnje prečrtal in izpustil.

Na tem mestu ne bi imelo smisla navajati vseh popravkov in sprememb v pismih, to naj ostane za prihodnjo kritično izdajo. Izbrani primeri naj bi le nakazali značaj korektur, ki bolj posegajo v besedilo, kot bi si lahko dovolil navaden korektor. Število teh obsežnih posegov je očitno odvisno tudi od izrazitosti osebnega tona v posameznem pismu: čim bolj je način izražanja oseben, toliko več popravkov je v pismu. Prav nasprotno pa je v pismih, ki so naslovljena na gosposko ali deželne upravitelje (npr. mejni grof Prokop), s katerimi ni imel ravno prijateljskih stikov, komaj kakšen popravek. Poleg takih izrazitih popravkov besedila in vrinjenih misli pa je »korektorjeva roka« – v tretjem in petem konvolutu – dodala dopolnila v rubricirane naslove, ki so na začetkih posameznih pisem. Glavni kopist je napisal zgolj imena naslovnikov, »korektor« pa je dodal ključne besede, v katere je zajel vsebino. Npr.: *magistro Borssoni, archidiacono Bechinesi / cur tempore pestilencie auffugit ad partes alienas*. »Korektor« se je podrobneje ukvarjal s pismi iz mladih let, ki jih je avtor namenil osebam, ki so mu bile blizu.

Poleg delnih popravkov in preureditev so v celotnem kodeksu nekatere korekture in dopolnitve prečrtane. Kadar je bilo pismo izpuščeno iz celote, je »korektor« pismo v celoti prečrtal in povečini dodal še znamenje, ki pove, da je pismo izpustil.²¹ Vnovič ima

20 Prim. Loserthovo enoto št. 55.

21 Gre za kombinacijo kroga (majuskulni *O* – *ommissum*), nad katerim je napisana minuskulna črka oziroma črke glede na zaporedje v abecedi. V nasprotju z Loserthom, ki je v svoji izdaji izpustil prečrtana pisma, jih je »korektor« uvrstil v svojo načrtovano izdajo. Gre za pisma št. 29 (fol. 18v), št. 49 in 50 (fol. 41v). – Samo znamenje *O*, vendar brez dodanih minuskul, je pri pismu št. 45 (fol. 36v), ker je bilo to pismo na novo prepisano na fol. 44r z oznako *vacat*. Pri pismih št. 60 in 61 (fol. 48r) vidimo le prečrtanje brez znaka za izpustitev, prav nasprotno pa je pri pismu št. 65 (fol. 50r):

večina pisem zasebni značaj.²² Prečrtanje pisma in znak za izpustitev torej pomenita izločitev nekega besedila iz celotne zbirke in hkrati opozarjata, da je bil načrtovan dokončni prepis epistolarija.

Iz predstavljenih okoliščin in očitnega korektorjevega osebnega odnosa do besedila oziroma do naslovnikov izvirnih pisem, v katere je posegal bistveno obsežneje, kot se dogaja pri primerljivem delu, so se mi izrisali naslednji sklepi:

V rokopisu Jenštejnovega epistolarija, ki je hranjen v Narodnem arhivu v Pragi, so se ohranile avtorske korekture, lastnoročni posegi v besedilo, ki so slogovno enake v posameznih pismih in v celotnem epistolariju ter jih je napisal stilist, to pa ni mogel biti nihče drug kot Jan z Jenštejna. Kodeks je zato eden redkih ohranjenih rokopisov z besedilom, ki ga je popravljaval avtor sam, vendar ni bilo besedilo nikoli prepisano v dokončno obliko.²³

Pisarski »videz«, »izraz« korektorjeve roke, je mogoče hoten, da ustreza namenu korekture: pisava mora biti nesporno berljiva, poseben kaligrafski značaj pa pri tem ni pomemben. Kljub temu posebnemu namenu je Jenštejn pisal z izurjeno roko, uporabljal je horizontalno poudarjeno gotsko kurzivo, včasih z enklavami (= ena črka v drugi), z odprtimi očesi in okroglinami (*e*, *b*), hkrati pa je ohranil poenostavljene, načeloma minuskulne oblike posameznih črk (*g*, okrogli *s*). Značilni sta ozka in glede na vrstico pravokotno zapisana zanka črk *l* in *b* ter dosledno kurzivna oblika odprtega *r*.

Pisarska oblika avtorskih korektur se povsem ujema z dejstvom, da je bil Jan z Jenštejna – ki je bil v tretji četrtini 14. stoletja kraljevi kancler – tudi literat, človek, ki je pisanje v resnici uporabljal za zapisovanje svojih misli. V tem primeru pa je spoštoval tudi pravilo, da ni nujno, da mora biti besedilo, ki ga je napisal, čitljivo za vse, vendar pa za tiste, ki jih to zanima.

Prevedla Nataša Golob

označeno je samo *O-f*, vendar pismo ni prečrtano, pri pismu št. 35 (fol. 21r) pa je le *O* kot oznaka za *ommissum*, ni pa zaporedne črke.

22 Npr. pismo sestri, poslano iz Bologne, fol. 48v, Loserth št. 61, pa tudi pisma svojemu bratu.

23 To je očitno povezano z zadnjim potovanjem Jana z Jenštejna v Rim v drugi polovici leta 1398, ko še ni dokončal dela pri epistolariju, nekateri konvoluti pa so za vselej ostali na Češkem.

Bibliografija

Viri

- Adalbertus Ranconis De Ericinio, *Miscellanea*, Praga, Knihovna pražské metropolitní kapituly, N 8.
- Johannes de Jenczenstein, *Codex epistolaris*, Praga, Národní archiv, Fond češke dvorne pisarne, cod. 147 (olim: Državni centralni arhiv, zbirka: Rokopisi različnih provenienc, rkp. 2449).
- John Wycliff, *Articuli*, Stockholm, Kungliga Biblioteket, Codex Holmensis A 164.
- Liber decanorum facultatis philosophicae Universitatis Pragensis*, Praga, Národní knihovna České republiky, Sign. VIII E 7.
- Petrus de Zittau, *Chronicon Aulae regiae* (= Zbraslavská kronika alias Königsaalers Chronik), Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1122.

- Liber decanorum facultatis philosophicae Universitatis Pragensis ab anno Christi 1367 usque ad annum 1585*, Praga 1983 (faksimile).
- Vita Johannis de Jenczenstein* (Fontes rerum Bohemicarum I, izd. Joseph Emler), Praga 1873.

Literatura

- Gumbert, J. P., Manuscripts of Historians in the Northern Netherlands, v: *Medieval Autograph Manuscripts. Proceedings of the XVIIth Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine* (ur. Golob, N.), Bibliologia vol. 36, Turnhout 2013, str. 39–48.
- Kadlec, J., *Leben und Schriften des Prager Magisters Adalbert Rankonis de Ericinio*, Münster 1971.
- Loserth, J., Der Codex epistolaris des Erzbischofs von Prag Johann von Jenzenstein, *Beiträge zur Geschichte der hussitischen Bewegung I*, Wien 1877, str. 267–400.
- Marek, J., *Jakoubek ze Stříbra a počátky utrakvistického kazatelství v českých zemích*, Praha 2011.
- Molnár, A., Pohled do Husovy literární dílny, *Listy filologické* 82, 1959, str. 239–244.
- Polc, J. V., Proč nebyl arcibiskup Jan z Jenštejna svržen do Vltavy, *Medievalia Historica Bohemica*, 4, Praha 1995, str. 199–220 (reprint: Polc, J. V., *Česká církev v dějinách*, Praha 1999, str. 293–316).
- Polc, J. V., Jean de Jenstejn, *Dictionnaire de Spiritualité VIII*, col. 558–565 (reprint v: Polc, J. V., *Česká církev v dějinách*), Praha 1999, str. 241–253.

- Pumprova, A., Svědectví autografu o práci Petra Žitavského s textem Zbraslavské kroniky, *Časopis Matice moravské* 131, 2012, str. 239–263.
- Spunar, P., Nový autograf M. J. Husi?, *Listy filologické* 82, 1959, str. 235–238 in *Listy filologické* 83, 1960, str. 116–122.
- Spunar, P., *Repertorium auctorum Bohemorum provectorum idearum post Universitatem Pragensem conditam illustrans I*, *Studia Copernicana XXV*, Ossolineum 1985.
- Steffens, F., *Lateinische Paläographie. 125 Tafeln in Lichtdruck mit gegenüberstehender Transkription nebst Erläuterungen und einer systematischen Darstellung*, Trier 1909.²
- Trottmann, Chr., pod geslom: Giovanni XXII., v: *Enciclopedia dei Papi*, Roma 2000, str. 512–521, bibliografška priloga.
- Weltsch, R. E., *Archbishop John of Jenstein (1348–1400). Papalism, Humanism and Reform in Pre-Hussite Prague*, *Studies in European History VIII*, The Hague, Paris 1968.

Zdeňka Hledíková

Lastnoročne opombe in korekture Jana z Jenštejna v njegovem epistolariju

Ključne besede: Jan z Jenštejna, epistolarij, avtograf, avtorjevi popravki, 14. stoletje, latinska besedila na Češkem

Med avtografi učenjakov iz poznega srednjega veka so le redki takšni, katerih besedilo je prenesel na papir pomočnik, popravil pa avtor. Takšni rokopisi so pomenili osnovo za dokončne prepise, preden je bilo delo predstavljeno širši javnosti. Takšen prehodni tip kodeksa predstavlja zbirka pisem nadškofa Jana z Jenštejna s konca 14.stoletja; pod naslovom »Jenštejnov epistolarij« je besedila objavil leta 1877 J. Loserth. – Prispevek se je osredotočil na ureditev leg ter na značaj in zaporedje prepisanih pisem, pa tudi na popravke, ki jih je naredil drug pisar. Sklepna ugotovitev se glasi, da je rokopis nastal pod neposrednim nadzorom nadškofa, ki je posamezna pisma postopoma izročal kopistu, nato pa jih je je stilistično izpilil in popravil. Epistolarij ni dočakal prepisa v dokončno obliko, namenjeno javnosti.

Zdeňka Hledíková

Jan of Jenštejn's Personal Hand Corrections in his *Epistolary*

Keywords: Jan of Jenštejn, Epistolary, autograph, corrections by the author, the 14th century, Latin texts in Czech lands

Among autographs by learned men of the late Middle Ages are only a few manuscripts written by an auxiliary copyist but corrected by the author of the text. Such manuscripts served as foundations for end-transcriptions of works destined for the public at large. The collection of 14th-century letters by Archbishop Jan of Jenštejn, published in 1877 as Jenštejn's *Epistolary*, represent such a transient codex-typus. The article focuses on the adjustment of the quires and character and order of the letters copied, as well as on the text corrections made by another scribe. It concludes that the manuscript originated under the direct supervision of the archbishop, who transmitted the papers of individual letters to the scribe step by step for copying, and then polished their stylistic form and corrected them. The epistolary has never been transcribed into a definitive form for the public.

Nataša Golob

The Hand with the Pen: Martin of Loka, Matjaž Jurčič of Kapela and Herman Talner of Trebnje and their Colophons*

Keywords: Mediaeval manuscripts, author's autograph, copyist's autograph, ideograph, prosopography, Martin of (Škofja) Loka, Matjaž Jurčič of Kapela, Herman Talner of Trebnje

DOI: 10.4312/ars.8.2.87-118

Memory and Oblivion

Although some scientific postulates do not last for an eternity, they can nevertheless be long-lived, deeply entrenched and reside as a semi-transparent ghost in the general perception of a scientific field or phenomenon. In such a way we have – with an unreasonable lack of objectivity – adopted the phrase ‘the anonymous Middle Ages.’ The reasons for this elude detection, yet it seems to be a point of view stemming from a time in the tradition of the modern humanities when the perception of artistic and philosophical currents leaped from the idealizations and fanciful deliberations on the greatness of Antiquity straight to the illuminated realm of the Renaissance; meanwhile, an entire millennium in between remained in the basement of the ‘Dark Middle Ages.’ Even today, this remains true in many places and in the minds of many people. After all, several influential publications implicitly perpetuated this opinion. One can take, for example, the ‘bestseller’ by Jacob Burckhardt *The Civilization of the Renaissance in Italy*, first published in 1860,¹ an important work for the history of culture and art that was published on the threshold of Art History, which was entering the universities at the time as a humanist study in its own right. However, Burckhardt also wrote several statements which attribute the wrong qualities to the Middle and New Ages. With the sharpness of *chiaroscuro*, he chiselled out the contrast between the anonymity of the mediaeval author and the Renaissance advent of individuality, between the authorial ambiguity of mediaeval works, and Renaissance creations bearing the artist's signature. He thereby created an unfounded antagonism. Despite the

* The Slovene version of this article is available on: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/>. / Slovenska različica članka je dosegljiva na: <http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/>.

1 The Slovene translation was published nearly 100 years later, in 1956.

respect and recognition Jacob Burckhardt deserves, these opinions can no longer be considered as the 'gold standard.'²

Nearly at the same time, around the mid-19th century – with a small amount of thanks owed to Romanticism – in France and Germany, the Middle Ages began to be recognized as the period in which their modernity began; on the Iberian peninsula and in Great Britain the recognition of the importance of mediaeval events never really faded. There was a common understanding in Europe that modern European countries and their citizens grew out of the Middle Ages and that, over the course of the following centuries, they had been formed through their own events, political personae, creators and creations, into their modern selves – that history was a waveform of change. Investigations and research started in most European countries and they delved right into the heart of those temporarily lost memories: their findings heavily influenced the self-confidence and political posture of both individuals and states. It is therefore rather incredible that even as late as 1966 Francè Stelè had to add the following to his Introduction on the publishing of the re-print of his "Outline of Art History among Slovenians" (*Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Stelè 1966, p. 21):

If we who call ourselves Slovenians therefore speak of the relation art has to this group of people, there is not, and can never be, a question of whether we have now and if we had ever had our own art in the past, but only the question of how we perceived this art, and how our distinct character broadcasted itself as an individual example of the multi-faceted river of Life. The phrase that we, the Slovenes, do not have our own art has to be refuted *ad acta*, just as we have done with a similar phrase, the one saying we do not have a history.³

Stelè could have perhaps also added a word on the indisputable intellectual presence in our Middle Ages, as these creations, these works of art he had spent his entire life writing about, after all, rose out of a mental substrate. He and Milko Kos

2 Cf. Klotz, 303, who lists examples from the 6th century onward. – It is even more unusual to read the statement by Charlotte Guichard, published in a 2012 article, that the artist's name had appeared within the field of painting or sculpture (and not on the frame or pedestal) only with the advent of the Renaissance. Nicolas of Verdun had proudly signed himself in 1181 right in the centre of his goldsmith work, and he was merely one of hundreds of similarly disposed artists of the times. Cf. Guichard, p. 47.

3 The question of denigrating the historic and artistic heritage of Slovenes belongs to a discussion with an explicitly political framework. We should still try not to forget that he had written this only shortly before the ground-breaking exhibition of Yugoslavian art in Paris, which had presented Yugoslavia (then a respected member of the international community) and the art in its territory from pre-historic times up to 1970. It was Francè Stelè himself who was the central arbiter of this important cultural event as its editor and secretary of the organisation. In that same year, the exhibition was transported from the Grand Palais to Sarajevo under the title *Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas*, Sarajevo 1971.

had also collaborated on a catalogue of mediaeval manuscripts preserved in Slovene collections:⁴ the manuscripts and the index of names contain many identities of those who had copied, decorated and bound these manuscripts. There may be names aplenty, yet they are almost never accompanied by information on where they had come from, where and when these persons had laboured, where they had studied, or what their other activities were, though tiny details from their everyday life are fairly common. But above all, we have their works, and these speak in their place.

Autographs and Colophons

The person and personality of a mediaeval artist represents an area of work entailing a multitude of tiny pieces of information that need to be put together. When we are discussing manuscript workers, the most informative fields are the colophons and other captions added to various manuscripts, though the existence of a broad, eloquent self-presentation is still a rarity.⁵ These manuscript workers were not often noted in literary and other historical sources, and this has much to do with their mobility.⁶ The craftsmen were not clerics to be stationed in a single location; they would not have had their names and deeds written down in the chronicles of the local church or monastery, and they would have moved often, wherever work took them (Hamon, 62). The time of artists hailing primarily from the ranks of the Church had passed ca. 1200 A.D.: if by the mid-12th century nearly all of the manuscripts were made by the knowledgeable monks in monasteries, after 1250 approximately 70 % of the manuscripts were made in lay scriptoria,⁷ that is, in municipal manuscript workshops.

4 Kos – Stelè, p. 231 onward; *Index personarum locorum rerum*, which is a truly praiseworthy instrument of assistance.

5 The colophons in Glagolitic manuscripts certainly stand out, particularly in those from the 14th and 15th centuries from northern Dalmatia and Lika, written in an epic diction of themselves, their family, local and distant events. Cf. Golob, 1993, p. 450-461, especially 457 ss.

6 The topic of itinerant artisans in the Middle Ages has become an extensive field of research in the history of art, history and sociology; see. P. Kurmann on the question of itinerant artisans and migrating patterns; for our area, the contribution by G. Schmidt on the travels of illuminators in the 14th century is of particular interest.

7 After 1250 the copying (and decorating) of manuscripts remained in those monasteries, which lived an isolated life according to their monastic principles, and had nearly no contact with the outside world, e.g. Carthusians. The monastic rules of the Franciscans dictated that they make the necessary manuscripts on their own. This was respected in manuscripts required for reading and in those of importance to the monastery (e.g. texts on the history of their Order, or their monastery, or their members), yet they strayed from it when liturgical manuscripts were in question; these had to be of high quality (a fine example are the manuscripts made for the Franciscan monastery in Ljubljana from ca. 1492, in the style of Viennese manuscript workshops and the work of professionals. After all, they were the gift from the provincial governor William Auersperg and his wife Margarethe von Kraigh); Golob 2006, p. 29. In his lecture "A la (re)découverte des scriptoria" (11 September 2013, XVIII^e Colloque international de paléographie latine, Sankt Gallen – the proceedings will

The means that the balance had shifted even further in favour of professional copyists, rubricators, correctors, illuminators, book-binders, and others connected to the subject matter by trade, providing paper, pigments, binding media, as well as model books.

The Middle Ages certainly did not have a patent on anonymity; they wrote down information that they found to be interesting, different, worthy of being documented, and not that deemed as common knowledge and therefore unnecessary. However, we often encounter artists who were so well known in their time that they felt no need to write down their names (or whose signed works have simply all been lost), and it is only the irony of fate that others did not do the same. Despite their large opuses and the accompanying chance to follow many an artist on the basis of their creations – those that are preserved and stylistically recognizable – we can follow their artistic development, yet many of them are today known only by their temporarily assigned names.

Hamon (62) also pointed out the slippery field of determining professions that can be sometimes read in documents, as the ‘painter’ may not have been an artist, but merely a decorator, an embellisher, who would have added painted ornaments perhaps with the help of templates; similarly, the word *sculpsit* does not immediately signify an artistic sculpture, it might have merely meant a simple procedure, for example, of a channel, an ornament carved into wood or stone. There were many rather specific words⁸ that marked a phase in the work’s progress, or determined the participation share in the making of the manuscript, such as: *explicit*, *scripsit*, *composuit*, *edidit*, *correxerit*, *rubricavit* etc. (Battaglia Ricco, 132). The verb is commonly placed in the third person singular – i.e. he explained, he wrote, he composed, he prepared... It would be erroneous to think that the author was trying to distance himself from his creation through such impersonal verb usage, that he was, attempting to hide in the background. This was the common form of self-presentation and is always regarded as a statement in the first person. The mediaeval scribe had similarly reported his own name without hesitation, and Jan van Eyck’s formulation of his signature on the painting of Giovanni Arnolfini with Giovanna Cenami should be understood as such: it is a large signature in calligraphic cadels, right in the centre of the visual field, on a white wall, where not a single detail interferes with the name: *Johannes de Eyck fuit hic* – Jan van Eyck was here, in person. Let it be known.

presumably be published in 2015), D. Muzerelle had listed data on the ever declining number of manuscripts from monastic workshops. Yet we cannot apply this information to the entire European area; it is undoubtedly true for the Parisian area, and likely also the Old Dutch cities, while other towns and regions were catching up to these ratios at their own pace.

8 The most general and common ones are *pergaminarius*, *scriba*, *scriptor*, *notator*, *rubricator*, *florator*, *illuminator*, *ligator* etc., which also denominate their particular area of expertise.

We can also examine the century after that and acknowledge Vasari, who weaved into his *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550)⁹ numerous facts about himself, even though he rarely used the word 'I'. Yet in essence, Vasari merely continued the mediaeval tradition of colophons, autobiographies and self-representations. He used his lengthy introduction to promote 'him,' the one Vasari, who is knowledgeable in every Art,¹⁰ and in the mid-16th century such a presentation, along with linguistic brilliance, is basically a calling card. It is a formal display. In his self-representations – which he does not shy away from even in other parts of his book – he managed to express everything he wanted: his attitude to work. In passing he finds the opportunity to describe how he had managed to astound everyone present at a certain occasion with the breadth of his knowledge; he included memories of his family and his birthplace; he inserted anecdotes describing the moment when the Grand Duke Cosimo de' Medici called him 'my friend;' he had set himself shoulder to shoulder with Michelangelo, etc. Truly, the situation is like a mirror trick where that which is obvious at first glance is less important than what is hidden behind the veiled edge: the usage of the third person singular is not a form of humility for Vasari. On the contrary, it is a conscious expression of one's own worth, pointing to his privileged position in society (Frontisi, 32-33).¹¹ He had produced the most epically spacious auto-novel of the time, creatively dispersing through it the lives of other artists, their creations and contemporary events.

The mediaeval man with a pen in his hand could not present himself to his audience in the same way an illuminator could, where the onlooker could see him at his work on his creation, and see him as the work's creator.¹² It is more than just

9 Vasari's manuscript is preserved in three volumes, bound in parchment, and were copied by Giovanni Gaetano Bottari (the librarian for cardinal Neri Corsini) and is not an autograph by Vasari himself; now: Rome, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 29 E 4-5-6.

10 Cf. Pointon, p. 122, who in the short paper "Sense of Self" draws attention to the role of the mirror in Renaissance portraits; the recently published book, *Portrayal and the Search for Identity* (2012) was not available to me.

11 "A passionate and witty" *controconto* to Giorgio Vasari is the *Vita di Benvenuto Cellini...scritta per lui medesimo*, a fortunately flawlessly preserved autograph; now in Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 234(2). The fundamental difference between Vasari and Cellini lies in the position of Vasari as the courtier with the backing of Cosimo de' Medici, and his having created the monumental work on art for the eternal glory and fame of Florence (Benedetto Varchi accepted a similar commission, namely, to write the history of Florence). This was political in nature, a programme that served to solidify the Florentine city-state. On the other hand, we have a very valuable – although biased – description of Cellini as a sort of lone wolf in the Florentine artistic world. For Cellini's autograph see F. de Luca, p. 378-379.

12 A discussion on the painter's or illuminator's self-portrait cannot be opened here, as the understanding of what a recognizable depiction of a person ("portrait") means has changed in the meantime as a result of different valuation standards for monuments of art. I found the account of how, in 1099, Anselmus, later Bishop of Canterbury, was in mortal danger during his travels from Rome to Lyon. He was in danger because the anti-Pope Wilbert had Anselmus's image painted on a wooden panel, so he would be recognized everywhere and would be unable to hide. This is quite exceptional (Lehmann-

the simple circumstance that only a few copyists were good enough at drawing to be able to paint themselves while at work. It is all dependent on the medium of expression. Much as the painting paints the painter, so too does the word verbalize the wordsmith.

I am dedicating the next few pages to three copyists who by their lineage or their work are connected with Škofja Loka (Germ. Bischofs-Lack) and, most likely, with Velika Nedelja (Gross Sonntag) and Trebnje (Treffen). However, let me first make a distinction between the autograph that is the author's own textual creation and the copyist's autograph that is most commonly found in the colophon.¹³ Autographs are their own field of research, one which is crucial to the research of the creative process, as they are a point of confluence for the stroke of the thinking author as he writes and the end result.¹⁴

There are no autographs preserved from Antiquity, though we do have some beautiful depictions of pre-Christian authors from those far-removed centuries and even a God the Father writing down the Ten Commandments.¹⁵ From the Middle Ages there remains a long and gradually richer sequence of original texts by intellectuals and literate individuals, over whose shoulders we can peer as they write letters, chronicles, works of theology, and science, or other muse-inspired creations.

In those mediaeval times autography was always joined by ideography, the act of writing under the author's supervision, often the case due to circumstances like age,¹⁶

Brockhaus, p. 187, nr. 5840). We cannot imagine today just what kind of a specific, individualized image could have been relayed by a panel painting from ca. 1100, and even less how the facial features would have approached the reality within the Romanesque pictorial principles, or how the painted image would have had to have been in those mediaeval times for the depicted person to have been indisputably recognizable.

- 13 Sometimes the copyist would have shown a personal touch, when he 'jumped' into a personal commentary in the middle of his copying; it usually is not an interpolation to the text itself, but a reaction to the conditions and circumstances of his work. As an example, I can list the wrathful copyist of the Bible that was in the monastery San Pedro de Roda for several centuries: on the margins of the Book of Esther he wrote that he is copying after a manuscript where the books of the Old Testament are not correctly ordered, and that he has before him folios bearing depictions that are completely out of sequence. Now: Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6, vol. 3, fol. 97r. Cahn, 76.
- 14 On the topic of autographs as a creative process that mirrors social psycho-dynamics, there exists a substantial body of literature and for the sake of temporal proximity, I would like to draw attention to the collection of presentations from the XVIIth colloquium of the Comité international de paléographie latine (Ljubljana, 6 – 10 September 2010) under the title Medieval Autograph Manuscripts, etc., wherein is published a selection of a large part of the most relevant literature.
- 15 Freeman Sandler, ills. 2 and 3.
- 16 Guibert de Nogent (+1124) was a creative writer for the majority of his lifetime, and his claim to fame today lies in his autobiography and not in his theological treatises. In it he had – old, ill and blind – lamented: *sola memoria, sola voce, sine manu, sine oculis*. This is all that remained to him: his memory and voice have not abandoned him, but neither were his hands nor his eyes at his command anymore. Garand, M.-C., p. 3 ss.

or other creative mechanisms, as the majority of mediaeval authors until the early 13th century dictated their texts to their secretaries. An example of this is the manuscript from Narodna in univerzitetna knjižnica (= NUK), Ms 12, with a description of the life and miracles of St. Catharine of Siena: as evident on fol. 100r, the text was copied by a monk named Bernard from Jurklošter (Gyrrio/Gairach), who finished his work on May 20th 1401.¹⁷ Somewhat hastily, Milko Kos wrote that the glosses next to the text (incorrect, these are in fact additions) were written by Stephano Maconi, the prior of Charterhouse Žiče, himself. Yet this is not Maconi's autograph, but his ideograph, as his additions were dictated while being written down by his secretary of either German or Austrian descent in letters that bear qualities of south-German writing provenance and not Italian forms.¹⁸ Perhaps Kos was distracted by the additions formulated in the first person singular: *ego frater Stephanus* (fol. 75r) and *ego quoque frater Stephanus* (fol. 95r and 99r). However, with this phrase Maconi had expressed the authenticity of his additions and his presence at the event.¹⁹

With the establishment of the printing press the way the author's text was transmitted and preserved had changed significantly. Many literary and scientific autographs were lost simply because they were discarded by printers after being used. Those that remain are either the author's preparatory texts (drafts) or were intended to be viewed only in private anyway (letters, commentaries, diaries, testaments, professes).

The expanse of autographs is great in many ways and they have a number of interesting aspects to them. The value of an autograph written by a trader lies in the authenticity of the information it conveys about the history of an economy; the value of a letter between two lovers lies in the formulations of emotional confessions in the context of personal circumstance and societal norms; meanwhile the most attention is given to the autographs of learned and famous people.²⁰ The last will be more numerous depending on how much their environments favour intellectual endeavours. Regardless of whether an autograph was written in Latin or a spoken language, each authentic text by an author discloses one's linguistic knowledge and the skill to set it

17 ... *explicit legenda sancte Katherine virginis de Senis per manus fratris Bernhardi ordinis Carthusiensis Vallis sancti Mauricii in Gyrio. Et sic est finis. Anno domini M^oCC^oCC^oF, feria sexta, XIII^o kal. Iunii, hora septima...*

18 Kos–Stelè 78–82, particularly 81, image on p. 82. – Cf. Raimondo da Capua, *Legenda maior* in a critical edition by S. Nocentini with a palaeographical analysis, claiming it is written by a “German” hand. Stefano Maconi was born in Siena and educated in Italy, where he lived until 1398, when he was elected to be the prior of Charterhouse Žiče.

19 Kos, p. 81, image on p. 82 is not a reproduction of the gloss on fol. 75r, but the one on 95r.

20 There is an ongoing project of many years in Italy “Autografi dei letterati italiani” whose mission is the documentation of all autographs by Italian men of literature and culture from the High Middle Ages until the 16th century. This documentation (with numerous copies and transcriptions and visual documentation) will be the foundation for future literary, linguistic, philological and palaeographical research. Brunetti (2013), p. 329–338.

down. Most of them – in the periods of the Late Middle Ages and early Renaissance – were capable of writing in at least two types of writing, if not more,²¹ and next to thus cultivated digraphism or even polygraphism there still remained an enormous space for those fleeting, personal, even informal writings.²² The term *autographum* was not known or used in the Middle Ages, it is not listed in any lexicons, and the writers themselves used phrases with which to verify the authenticity of and their personal relation to the text.²³

And the copyist, the person who had done the work for the payment? He had expressed and introduced himself in the additions and mainly in the colophons. There are not many known examples from the early Middle Ages – also due to the few remaining manuscripts – though they become more common from the 12th century onward,²⁴ that is, at the time the monk Bernard had signed himself, most likely while he was a central figure in the manuscript workshop in Stična. He is one of the earliest scribes from Slovene lands whose names we know.²⁵ There is also a much greater variety in the formulations of colophons from the mid-13th century onward, developing along with greater freedoms of civic scribes. The copyists' autographs were joined by those of translators, makers of compilations and other thematic, abridged overviews (Supino Martini, 23-25). To this we should also add manuscripts which were not only evidence of knowledge, but also of need, be it administrative in nature (municipal books, books of fraternities, statutes, family chronicles, various records, etc.), or in matters of content (copies of literary, scientific and musical works), and these are often works that are defined by the date and the name of the person doing the work. These two facts emphasise its documentary value and are a guarantee for quality.

21 Cf. contributions by Z. Hledíková and O. Merisalo in this journal.

22 In monastic scriptoria it was, until the end of the 12th century, expected from scribes that they stick to the style of letters in line with monastic traditions. Due to regional and institutional canons of writing, there is a much more subdued expressiveness of autographs present than is the case from the mid-13th century onward.

23 It is difficult to forget the touching words by Peter of Poitiers, from when he was the secretary and friend of the abbot in Cluny, Peter the Venerable; in a letter (nr. 128) he had apologized to the great head of the monastery for his irregular letters, due to illness: *Ignoscite pauperi cartae et vili scripturae, quoniam et propter absentiam vestram et funera frequentia, pedisque mei aliquantulam adhuc debilitatem, vix aliquid facere libet*. Long, p. 442-443.

24 Supino Martini, p. 16 ss.; yet we have to acknowledge that this estimate does not apply equally to all of Europe (due to Mozarabic elements on the Iberian Peninsula, there are numerous colophons, rich with names, in the 10th and 11th centuries), as various regions had their heydays in different periods. The 12th century was undoubtedly a time of literary wealth in south-German, Mosan, Burgundian and central-French areas.

25 *Lectori. Bernhardus monachorum Christi minimvs. Quociens hoc commentum a me exaratum ad legendum sumes queso ut memineris laboris meae iuuare studeas tuꝑono orationis*. Gregorius Magnus, *Libri moralium*, Ljubljana, NUK, Ms 8/II, fol. 2r; Kos–Stelè, p. 24. We should also add the names of (En)gilbert and (Nicolai / Willermus), who had introduced themselves at about the same time, ca. 1180, 'equipping' their portraits with their names in the manuscript from Stična by Aurelius Augustus *De civitate Dei*, now Vienna, ÖNB, Cod. 650. See Golob, 1994, p. 150-163.

Dedicatory and ownership inscriptions are also counted among autographs.²⁶ We can see some fine examples among the manuscripts and prints that were owned by those Slovene Humanists who had spent their careers, or most of it, as scientists, professors, or ranking diplomats in Vienna.²⁷ Many manuscripts turn out to be a collection of personal writings; to cite an example, a codex with works by several Antique authors (today Vienna, Cod. 3210).²⁸ It was bought by Tomaž Prelokar (Berlower) of Celje and presented as a gift, in 1471, to his pupil, the then 12-year-old Maximilian, successor to the throne and future Holy Roman Emperor. The manuscript, written in *litterae bastardae* by a professional copyist, is filled with Prelokar's glosses, which are written in current script with an individual touch, and – interestingly – Prelokar's dedication and Maximilian's addition to it *Maximiliano duci Austrie huius Terencii usum dedit doc(tor) Thomas de cilia anno domini 1471*, which are written in early bookhand. The pupil's writing has many features similar to that of the teacher; both are very sinuous, and despite an effort to give the dedication and its grateful acknowledgement features of formal excellence, it fell short of the mark.

Included in colophons and additions in German lands – more often than elsewhere in Europe – was information about the time in which the manuscript was made. This was often announced with the words *anno Domini*, or *ab incarnatione Domini*, for the sake of preserving older formulations. Even in the afore-mentioned Prelokar manuscript Maximilian had used the phrase 'in the year of our Lord...' These dated colophons are a firm basis for a paleographical and codicological analysis, while other pieces of information may uncover the circumstances, the commissioners, readers, the origin of the copyists, etc., which in turn is a starting point for prosopography.

One cannot be too careful when reading colophons, and, as A. Derolez warns, the many colourful tones and forms of verse in them had enchanted many mediaeval experts into conclusions about the copyist's mood and his linguistic versatility. Both can be an illusion, according to Derolez, as the phrases used in colophons are often variations on Latin proverbs and do not express the copyist's inner thoughts.²⁹ This

26 See the contribution by S. Svoljšak in this journal.

27 Simoniti, esp. p. 147-154.

28 Vienna, ÖNB, Cod. 3210, the manuscript contains comedies by Terentius, a copy of his epitaph, Petrarca's essay on the life of Terentius, commentary to his comedies and excerpts from the *Heroides* by Horace, etc. <http://data.onb.ac.at/rec/AL00177950>.

29 More honest accounts of such personal confessions are possibly preserved in autobiographies or insertions of such confessions in other literary works. From those texts that were created in monasteries in Slovenia, the most interesting are the accounts of personal experiences, written in NUK, Ms 40, which contain the verses of the monk Syferid, who lived in Jurklošter, but originally hailed from Suabia. Literary-historical analyses have shed a fair amount of light on its contents; we should add that we are dealing with a correct copy of Syferid's verses (from the second quarter of

provides reasonable doubt into claims of honest feelings of sin and penitence lying behind the humble formulae and anonymity,³⁰ and about whether those riddle signatures (which need to be read back to front), or witty sentences (which have the syllables of a name hidden within), are truly cases of exceptional ingenuity.³¹

Three subscriptions

There is certainly no lack of copyists' colophons from the mid-15th century, though we must admit that only a few of the names appear more than once.³² Often the personal name is accompanied by a locational name, which primarily means that the copyist had done his work away from home. The three selected examples are exactly such and the scribes presented themselves in the colophons thus:

***Martin of Loka: Wien, ÖNB, Cod. 2821, fol. 157r (ill. 1):

Anno domini Millesimo Quadrigesimo sexagesimo sexto finitus est liber per manus Martini de Lakch In die sancti Valentini.

In the year of our Lord one-thousand four-hundred and sixty-sixth this book is completed by the hand of Martin of Loka on St. Valentine's Day.

***Matjaž Jurčič of Kapela: Wien, ÖNB, Cod. 14.474, fol. 107r-107v (ills. 2 a and 2 b):

Deo gracias. Amen. Finito libro frangamus Ossa magistro. Explicite hoc totum; infunde, da michi totum!(!) Hie hat daz puech ein ende. Gott vns vnser laid in frewd wende! Explicit puech Allexander per manus Mathiaz Iurchicz Aus der Capellen. – O diuez diuez! Non omni tempore viuez. Sy tu sentirez, quo tendis et vnde venirez, Nunbam riderez, sed omni tempore olerez. Mortus est diuez, Sepultus in inferno.

the 13th century), and that the codex does not contain the poet's autograph from ca. 1260. See the codicological description by F. Lackner: http://www.ksbm.oeaw.ac.at/kataloge/SI/cat_SI.pdf and the codicological-palaeographical dependence to the essay *Stimulus amoris*, from ca. 1340.

- 30 For example, *Nomen scriptoris non pono / Quia me laudare nolo. // Scriptor qui scripsit / Cum Christo vivere possit.* etc. Derolez, 41.
- 31 Ljubljana, Archives of the Archbishopric (= NŠAL), Ms 13, fol. 93r: the scribes's name is written mirror-inverted: *Explicit biblia pauperum per Iohannem*; NŠAL, Ms 12, fol. 73v: the colophon hides the name of the scribe, Iacobus Nicolaus Drzco, with emphasis on the interwoven letters that read as 'Amen': ...*AiacobusMnicolausEdrzco*N...; NŠAL, Ms 14, fol. 87v: The copyist is Iacobus Crisvitsch de Krainburga: *Explicit martyrologium per Ianavaconovobumivm Crisniviunivitsch deneve Krainvanbumivrganava anno domini millemo quadrigesimo vigesimo quarto in vigilia purificationis*...NUK, Ms 140, fol. 223v: The copyist Tristan had hidden himself inside the instructions to the puzzle: *Si tris ponatur et tan simul associatur et nus addatur, scriptor huius sic uocatur*...; a reproduction of Tristan's signature: Golob, 2010 b, p. 32. Derolez, 44, cites a similar puzzle: *Si Io ponatur, et han simul apponatur et nes addatur, qui scripsit ita vocatur* (=Iohannes).
- 32 Let me mention the copyist Mathia Maselhart de Alzeia, who left his signature in a number of manuscripts from Charterhouse Žiče, and, at least judging by his style of writing, I can assume that he had stopped at the monastery in Bistra as an itinerant manuscript worker. Golob, 2010 a, p. 193.

The book is done, let's break the teacher's bones. Thus it is explained; pour it, give me a drink! Here is the book's ending. God, turn our suffering into joy! The book of Alexander is explained by the hand of Matjaž Jurčič of Kapela. – O, rich man, rich man! You will not live forever. If you could feel what is preparing and is yet to be, you would never laugh, but always sigh. Dead is the rich man, buried in Hell.

***Herman Talner of Trebnje: Chicago, Joseph Regenstein Library, Ms 978, fol. 178v (ill. 3 a):

Das buch ist geendt vor den durch denn hermanne Talner von treffen und gehort dem edeln und vesten Ludweigen von Kosyagk am sambstag vor sand michels tag in dem iar als man schreibt nach xpi gepurdt vierzehen hundert' und darnach in dem LVI Jare. Deo gratias.etc.

This book was completed by Hermann Talner of Trebnje, and belongs to the noble and firm (respected) Ludvik of Kozjak, it was completed on the Saturday before St. Michael's Day, in the year after the birth of Christ numbered fourteen-hundred and another LVI years. God be praised, etc.

Ms 978a, fol. 259r (ill. 3 b):

Amen. herman talner etc. Anno ic lvj.

Amen. Herman Talner etc. In the year of Christ's incarnation LVI.

The codices of which these colophons and scribes speak were written in approximately the same period, namely, in the third quarter of the 15th century. All three of them had set down their names and the place (or major town near their birthplace) where they had grown up, and all three of them had lived from writing and copying, or at the very least it represented an important part of their incomes. The first penned his colophon in Latin, yet he wrote the texts in German and Slovene; the second constructed the sentences in the colophon in Latin, German and Provençal, while Seifrit's epic on Alexander is completely in German; and the third man wrote the colophon in German, as well as both of the main texts, while a few passages are in Latin. We hardly know anything about these three men; we have no documents, no information of their birth from parish books, we do not know which schools they attended, etc. We can therefore only judge their work based on these remaining copies (to which we could add to with an examination of archival material – and a paleographical analysis – another document or two and compile a broader image).

Martin of Loka received the commission for this manuscript³³ from the Lord of Brdo near Kranj; the owners of this court were – according to Otorepec (Otorepec, 3) – “lesser knights, called noble Egg (or Eck, Ek, Eghh, Ekker, etc.), sometimes also Ekker. As in German the word Egg corresponds to the Slovene word Brdo, these nobles could also be called ‘of Brdo’ or ‘Brdski’. The first of them, a fellow named Jakob Brdski, is mentioned as early as 1420.” At that time, Vid Jakob had married the noblewoman Uršula Liemberg, thus beginning the rise of this line of nobles (Slana, 23). The Brdski noblemen had become feudal vassals of the Counts of Celje, after the line of Ortenburg family had died out.³⁴

The commissioner is not named directly in the manuscript,³⁵ though he is announced by two heraldic crests, set one atop the other: the larger crest belongs to Henrik of Brdo and the smaller one to his wife Margareta/Marjeta Vogrska, also of Hungersbach.³⁶ Together with Henrik (+1509) the family had entered high nobility. In between the ending of the capitulare and the beginning of the text proper, there is the depiction of the crests on fol. 11r that extends across the entire height of the writing space: above is the silver-and-black crest of the nobles of Brdo, with a checker field on the heraldic right and a log on the left, while below is a silver-and-red crest (that is smaller and already within the writing field) of the nobles of Vogrsko, bearing an upturned crescent moon.³⁷

The manuscript was in all likelihood commissioned by Henrik of Brdo and its contents are somewhat surprising. The majority of the manuscript is made up of a book discussing several chapters of canon law (fol. 1r-157r); the work of Johannes of Freiburg was completed with a commentary in around 1300 by his successor and head of the Dominican monastery, Berthold of Freiburg. Martin of Loka had signed himself at the end of the text, and he was more than just a flawless copyist, with a steady, unerring hand, but was also (on the basis of a textual analysis by Weck, p. 200) a man of learning. The final pages (fol. 157v onward) of the manuscript contain

33 The manuscript is quoted in several publications from the mid-19th century onward; the most recent codicological description (F. Lackner, publ. 27 June, 2008): http://manuscripta.at/m1/hs_detail.php?ID=6098.

34 Žontar, p. 33, states that they had started out as lesser feudal vassals to the Counts of Celje; in 1436 Frederick II gave Jakob Ecker several farmsteads in Prebačevo, and one-tenth in Predoslje.

35 Radics, p. 13: “This manuscript is [important] for us, as it is from Loka, and surely belonged to a monastery...” He must have been led to believe that this manuscript belonged to a monastery, as it contains the canon law, and that such topics belonged in an ecclesiastical environment.

36 Unterkircher (1976), p. 218; Weck, p. 201-202 with earlier literature from Valvasor onward. For a colour image see Golob, 2010 a, p. 14, ill. 1 and Golob, 2011, p. 195.

37 This sort of crest of the Lords of Brdo is depicted in numerous places; on the copy of the crest from the ossuary chapel in Kranj the design remains the same, yet the eagle, the helm and the draperies are mirror-reversed. Slana, 2009, ill. on p. 23; the drawing is kept in Graz, Landesarchiv, Attems Collection.

several short texts. The first is an astronomical-astrological prediction on the fate of Man according to his date of birth; the text is in German, while the names of the months are in Slovene. This is followed (fol. 158r-163v) by a series of short texts in a combination of Latin titles and German translations and/or explanations (a Jewish oath, on the execution of the oath, a dialogue between teacher and pupil on Communion and Baptism, on the influence of fasting, the influence of Hail Mary, on general prayers, the Ten Commandments, on hellfire, on Computus, on caring for horses).³⁸ Viewed as a whole, the lengthy treatise on confessions is a rather important chapter of canon law and might have been studying material in an ecclesiastical environment, or the reading material of a well-educated person with numerous obligations connected with justice; the other texts (such as the Jewish oath) are a mirror of the dilemmas one faced as a feudal lord. The codex was re-bound in the 19th century, when some of the folios (in this case half-bifolios) were incorrectly placed, with another 15 or 16 folios missing, containing the final entries for the letter D and the majority of those for the letter E, mainly all the entries pertaining to weddings (= die Ehe; Weck, 199-200).

The question of whether this work in any way highlights the circumstances in Kranj and its surroundings, on Brdo, Smednik, in Naklo, etc., does not have an unequivocal answer. It appears to be more a case of the Lord of Brdo (assuming he had commissioned it for his personal needs) wanting to be better versed in ecclesiastic and civic matters that might pertain to him. According to Weck, this text is based on a model book that is unknown to us today; therefore it is significantly different from other, “standard” copies. Perhaps, the additional explanations, interpolations even, were added by Martin of Loka himself. The manuscript might have also been an expensive gift, as it is the only one among the (at least) 105 remaining manuscripts with this treatise of Berthold of Freiburg³⁹ that is decorated with painted initials. Perhaps one might consider the brother of Henrik of Brdo, Pancras, then parish priest in Kranj, as a potential recipient, yet this should remain only an assumption, as the brothers had a mighty argument later on.

Martin of Loka (Illustration 1) was excellent at what he did and the codex was most likely made in Vienna. This is firstly confirmed by his self-introduction as “Martinus de Lackh,” secondly by his linguistic determination of a “Bavarian-Austrian dialect,” and thirdly, underlined by his painted decorations, which were added simultaneously or immediately following the copying process and bear stylistic similarities to Viennese illumination from the vicinity of Ulrich Schreier and his workshop.

38 Esp. Menhardt, p. 385-387.

39 Cf. <http://www.handschriftencensus.de/werke/788>.

Martin of Loka undoubtedly came from a Slovene-speaking environment; the names of months written on his native language [Prosyncz, Setstzan (svečan/February), susecz, maly trawen, weliky trawen, bobouczwett (June), maly serpan, weliky serpan, Poberuch (September), listognoy (October), kozowpersthk (November), Gruden]⁴⁰ do not appear to be a sticking point for his pen; nothing was crossed out, and no errors were scraped off. The assumption that these were not the only words written in the language of Carniola is not mere conjecture. Short descriptions of the fates that await children born in a particular month, along with a text on planets (fol. 163v), set him among the group of poets using astrological verses in German, and these texts are also repeated in a manuscript that is kept in Rome today. Martin of Loka completed this codex (Seifrit's text on Alexander) only a month after Berthold's legal-moral handbook.⁴¹

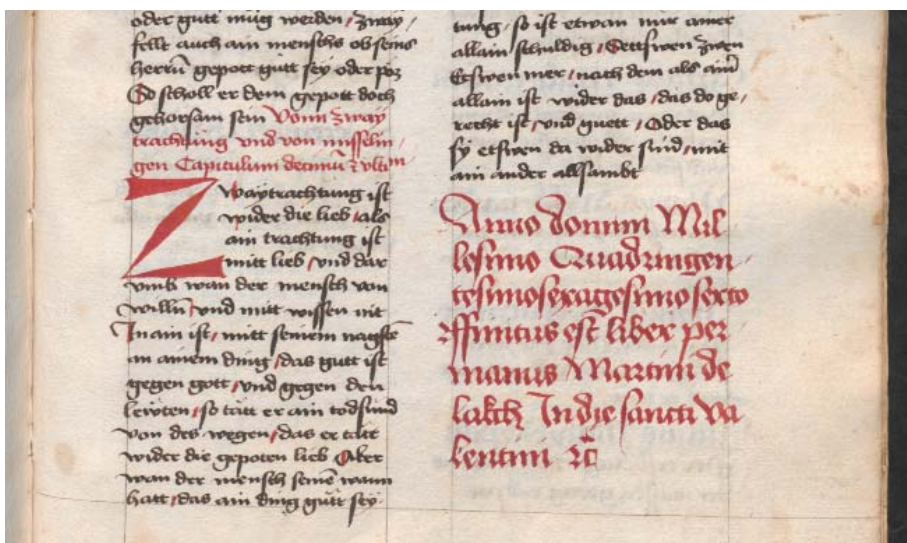


Illustration 1: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2821, fol. 157r, colophon, written by Martin of Loka (Martinus de Lakch).

While copying Berthold's legal treatise, he was undoubtedly using an unknown model book in an Austrian or Lower Austrian-Bavarian dialect, and we can easily imagine that he would have obtained the model manuscript in one of the numerous ecclesiastic or scholarly libraries (or in the early collection of the University Library) in Vienna. The Viennese scriptorial ambient is confirmed also by the illuminated

40 Texts are listed in their entirety by Radics, p. 13-14.

41 Weck, p. 201. Basic data on the manuscript: Rome, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Cod. 821 (shelf-mark: 44 A 6), 129 fols. Contents: fols. 1r-126v: Seifrit: Alexander; fols. 127r-128v: On the seven masses, On Austrian lords (a later addition), signature on fol. 126v: *per manus Martini delakch*; I have not yet had the opportunity to inspect this manuscript.

decoration: the heraldic page in particular is an excellent contribution to illumination, and the comparative opus of Ulrich Schreier and his workshop can be clearly felt. The Lombards are without any pen-work decoration and are merely functional elements. The influence of Schreier-style is implied only within the painted initials, namely, through the shapes of infilling leave-fillers and the convincing, plastic toning, scroll sprouts, and spindle-like blossoms with diaper pattern in the inner fields etc. However, for Schreier's (though not only his) pictorial language the inclusion of faces or unusual physiognomies within the initial composition is also quite characteristic; there is a green face in the inner initial field of the letter D, and it appears as if a sylvan spirit is looking out at us (fol. 37v).⁴² Some of the initials stand out as an achievement, while others are fairly meagre and it is more than obvious that the manuscript was created in a workshop with several illuminators working at different levels of skill.⁴³

Neither German nor Slovene gave Martin of Loka any difficulties, even though he signed himself in Latin, demonstrating his fluency in all three languages this way. He was also skilled in the use of different forms of lettering: the *capitulare* and the text up to fol. 70v were written with a fine pen in current script by another copyist, while Martin used from fol. 71r until the end a form of looped *litterae bastarda*e. He wrote his colophon in a form of early bookhand whose tall line spacing is impressive; he used it in an entire explanatory segment of the tree of consanguinity (fol. 96r-96v) along with the names (only names, no explanations) of the months in Slovene and in German (fol. 157v). He was a man of great linguistic and graphic knowledge, and through this knowledge we can also ascertain his knowledge in law and theology. He added to this codex at least 177 marginal glosses in Latin (we have no data on the glosses on the missing folios) that do not directly pertain to canon law, but deal with morally-theological questions and practical issues. He backed up his comments by citing several authorities on canon law, and there are also two other names that appear in the marginal glosses: Petrus and Gilo, who are – as is often the case – fictional characters entangled in a discussion with questions and answers in order to explain certain professional dilemmas in simple terms.⁴⁴

42 The field with both crests is 245 mm high (folio height is 290 mm), otherwise the fields for the painted initials are approximately 23-47 mm high, with scrolls spanning up to 190 mm in height.

43 Along with the heraldic page on fol. 11r, the better initials are D (37v), I (74r), L (90r), M (96r with wonderful nuancing of leaf fillings), N (103r with its body in white-and-pink tones and large blossoms), R (110r, a large initial with vines, ending in spindle-like blossoms), V (140v with an interesting escalation of yellow, orange, red and gold, in contrast with the black inner field, where "tracery" is lined in gold ink); particularly original are the initials K (77r, which in its black-and-gold contrast looks as if it is cut out of a golden plate) and S (117v, which reminds us of Schreier's leaf patterns on bindings, due to its flattened ornamentation); the initials H (71v), O (103v), P (104r) and Z (154v) are, however, quite modest in their compositional premise and thus in their execution. For Schreier cf. Michaela Schuller-Juckes, 2009.

44 Weck, p. 200; there are also several later additions and these should be attributed to other hands.

In the colophon of the subsequent of the other selected manuscripts is a description of how the epic of Alexander was completed "... by the hand of Matjaž Jurčič of Kapela." The verses of Seifrit's epic of Alexander are written in a single column, due to the narrow, halved dimensions (296 x 106 mm). The pages also were not set with the usual frame-ruling; there is only a half-frame, and therefore the verses are only bordered by a vertical frame-line on the left and not also on the right side.

There is also not much information regarding the commissioner of this manuscript and assumptions about this are rather broad: since 1861 the manuscript has been kept in the manuscript collection of the Austrian National Library in Vienna, when the principal custodian of the Royal Library at the time, Dr Theodor von Karajan purchased 339 manuscripts that were on offer by the Central archives of the Teutonic Order in Vienna.⁴⁵ There are 105 mediaeval manuscripts in this group⁴⁶ (from the 12th to the 15th century), and about 40 of those are of Ljubljana provenance.⁴⁷ As a group bound by location of origin these manuscripts differ from the others by their bindings (mostly dark-pink leather, and blind tooling), and some of them contain signatures of copyists and commentators from Ljubljana and White Carniola (Bela krajina) who did not present themselves as brothers or fathers of this order. There is no reason not to think of Matjaž Jurčič as a "freelance" copyist who had offered Seifrit's epic – a popular piece of literature in the Austrian-Bavarian areas at the time – to a particular reader or to the Teutonic Knights directly. But where? In Ljubljana or in Velika Nedelja? We have no data that could imply an answer to that question. There are two places with the name "Kapela" near Velika Nedelja (not far from Radenci and on Pohorje), but that is the case also near Ljubljana. Yet "Matjaž" is a Slovenian form of a name that is influenced by the Hungarian language – and Hungary is closer to Velika Nedelja than to Ljubljana.

Why might he have been a freelancer? Two details hint at this, the first is the shape of the book, and the other is the colophon. In modern catalogues of manuscripts in German, there are 18 units with Seifrit's text of the *Alexanderepos*,⁴⁸ all of which – with the exception of Jurčič's book – are a part of, or the entirety of a codex, with fairly standard dimensions of the book-block being a ratio of 3:2, the 'norm' of manuscripts of the time. This manuscript stands out on account of its tall and narrow format of 296

45 For the history of the intent to sell, purchasing and documentation, cf. Lackner, 1998, p. 17-33.

46 A list with shelf-marks and suggested dates: Lackner, p. 26-33.

47 This is merely a summary evaluation based on a relatively rapid examination of a larger number of manuscripts. For now it remains unknown when and why these manuscripts would have been moved from Ljubljana to the Central Archive of the Teutonic Order in Vienna.

48 Cf. <http://www.handschriftencensus.de/werke/836>.

x 106 mm (approx. 3:1.1), due to the paper sheets having been folded vertically again;⁴⁹ there is a total of 105 folios. This means that he was conservative with the amount of paper at his disposal and he continued the approach on the writing field by leaving narrow spaces on the margins and dense writing. His codex has only 107 folios (only 5 codices have fewer), making it lighter than others simply because less paper was used. Did he have the travelling reader in his mind, one that wanted a light and handy book at his disposal?

He would not have been the first to consciously alter the shape with a specific type of client in mind. We know how well Boccaccio was aware of what types of books buyers wanted and he adjusted the copies he made accordingly; one only needs to look at his graphical experiments and his books' dimensions. He was marked by Armando Petrucci as "a master in control of various shapes, not only in writing, but in the composition of sentences and the design of pages as well" (Petrucci, 514). Petrarca also tried out various book formats and began with a "publishing campaign,"⁵⁰ by designing the format of the codex and the writing field with his reader in mind. We should also give a nod to the act of reading aloud in front of an audience, which would be slow and accentuated according to its contents, especially if the narration included several voices, or roles (Battaglia Ricci, 139): short lines (in the half-width format) are practical in keeping the eye on the right track while reading, without causing it to skip a line. To choose the design of a manuscript, to control the arrangement of the text on the paper's surface – that is undoubtedly an authorial work.

The adventures of Alexander belong among texts of a secular nature that have a chivalrous accent and are a good match for the character of the Teutonic Knights; the presence of this text within the Order's halls would not have been a disturbance for the members' social status and mission. We should also mention that other examples of Seifrit's Alexander are bound together with other texts of equally secular nature, even if they are not similar in terms of content.⁵¹

The colophon is unusual for the area of Austria-Carniola-Styria (Illustration 2a, 2b). Not for its length, but its sombre wittiness, which is, according to Reynhout

49 Other manuscripts with the same text, having standard dimensions, measure usually 208/215 x 285/300 mm.

50 This very expression was used specifically for Petrarca by L. Battaglia Ricci, p. 138.

51 Manuscript from Chicago: Österreichische Chronik von den 95 Herrschaften. Codex from Gotha: Heinrich von München: Weltchronik; Stricker: Karl der Grosse; Otte: Eraclius. Codex from Munich: Gregor Hayden: Salomon und Markolf; Johannes von Tepl: Der Ackermann aus Böhmen; Elsässisches Trojabuch; Gesta Romanorum. Manuscript from Prague: second version of the book on chess. Vienna, Cod. 2881: Suabian mirror, Handbook for household, Hartmann von Aue: Gregorius; Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Vienna, Cod. 4212: Leopold von Wien: Österreichische Chronik von den 95 Herrschaften; Johann Seffner: Ain ker von dem streitten. Codex from Lütettsburg: Elsässisches Trojabuch; Hans Schober: Secretum secretorum.

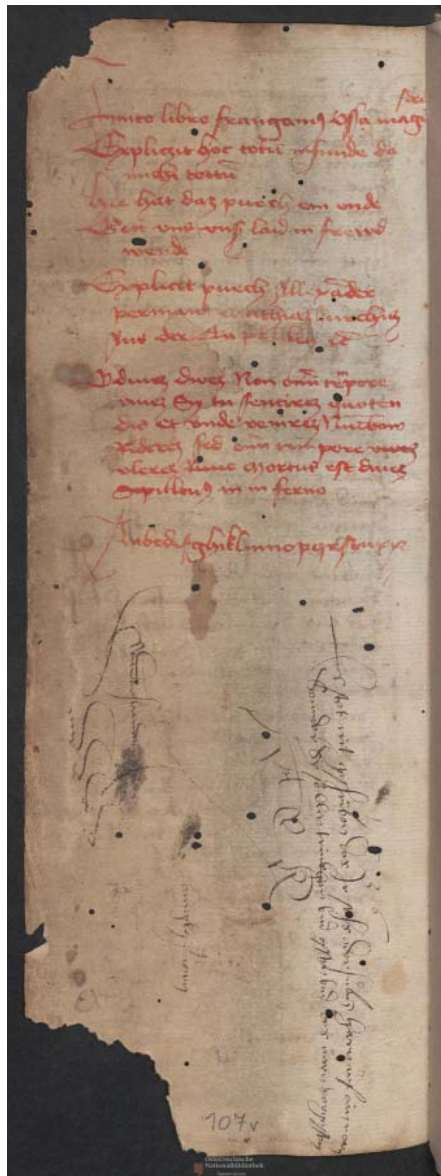
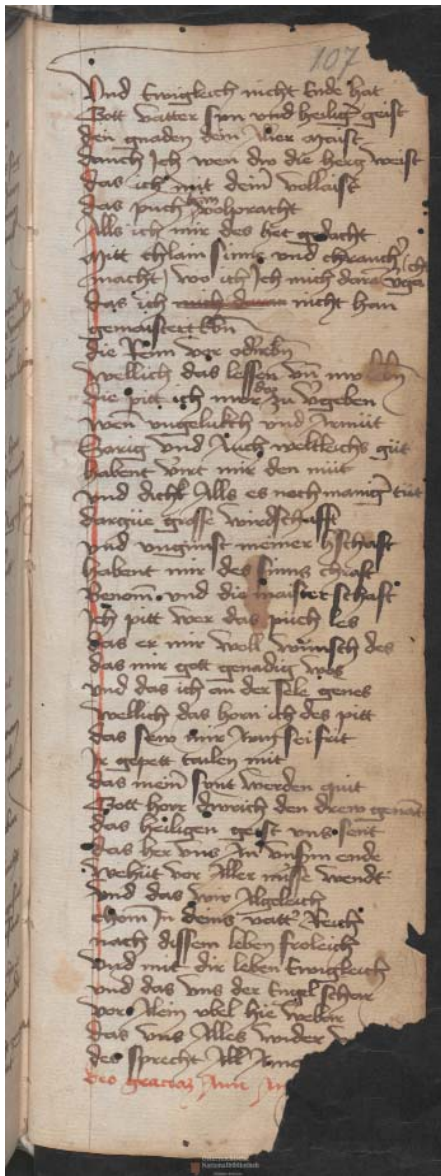


Illustration 2a: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 14474, fol. 107r, final part of Sifrit's *Alexanderepos*.

Illustration 2b: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 14474, fol. 107v, colophon by Matjaž Jurčič of Kapela (Mathiaz Iurchicz aus der Capellen).

(A, p. 320-321), more at home in France, especially Provence – that is, in places that were more open to the lyrical influences of Catalan and Italian lands, partly also due to the Pope's presence in Avignon. The very first line – "...Let's break the teacher's bones" – gives rise to thinking of a person who used to work for a master (which, in turn, does not mean the copyist is his student), but now, finally free, no longer cares about him.⁵² And, naturally, without the master looking over his shoulder (!) he immediately commits an error: *Infunde, da michi tottum...*; the last word should be *potum* (= *potus*), a drink.⁵³ The verse, God transforming suffering into joy, is most likely a popular saying, or a part of a song. Continuing in Provençal, he, interestingly, comments on the rich man's carefree attitude and his forgetfulness of the hell that awaits him. These words bring to mind the dramatic depictions of poor Lazarus and the rich man, of the infernal terrors that await the unjust, etc. Such scenes are common for the sculpted decorations of churches in France. The most impressive of those images would have been looking down upon passers-by from atop churches that stood along pilgrimage roads. The impression might be incorrect, yet it seems that Matjaž Jurčič had seen and heard about the motifs of Biblical sins in southern France. Perhaps he had been on a pilgrimage to Santiago de Compostella, absorbing through lessons and poems the imagery of church façades in Autun, Conques, Santiago, etc. Along with the visual imagery went the south-French words, written as he had heard and remembered them. This colophon is a verbal pastiche of an unusual kind.

It was in the 13th century that this style of humorous satire-parody had its moment in the colophons from France, and this continued at least until the mid-14th century. At the time, before the onset of the black plague, one could gather a glimpse of this grotesque lack of restraint in the margins of manuscripts, where various creatures appeared around the frame-lines. Without institutional rules, and as a free artisan, Matjaž Jurčič allowed this humour to live on in this manuscript as well.

The third colophon proclaims the exact time at which the final full stop was made in the manuscript, by Herman(n) Talner of Trebnje, on September 29th, 1456, and that the book belongs to the noble and respected Ludovicus of Kozjak.⁵⁴ In this case, the

52 Reynhout lists several similar satirical versions; he comments on a colophon identical to Jurčič's, as well as the following: *Finito libro frangamus texta magistro* in the sense that they throw books at the teacher's head. Reynhout, p. 127.

53 Reynhout titled the chapter on such colophons "Le Temps des écoles: Explicit explicat ludere scriptor eat."

54 On the manuscript's history and the relevance of its texts, cf. Golob, 2005, p. 77-95.

copyist assists us by providing the name of the commissioner, who undoubtedly had to have been a man of broad knowledge, who would likely also have had an enviably well-stocked library, or his choice of manuscripts would have been something other than the two long texts, the Austrian Chronicles of 95 Seigneurs, and Seifrit's epic on Alexander.⁵⁵ Castle Kozjak and its lords were described by Valvasor, and one can find a lovely outline drawing of this castle in Valvasor's sketchbook. He mentions a few historical details about the Lords of Kozjak from 1274 onward, with the last of the line being the afore-mentioned Ludvik (Illustrations 3a, 3b):

In the year 1475, the owner of the same (castle), Lord Ludovicus of Kozjak, had fallen into Turkish hands, and only after the payment of an exorbitantly high ransom was he released, in 1476. Since the writer of the 'Ehrenspiegel'⁵⁶ of the royal house of Austria mentions two thousand gold pieces, it can only mean that he was valued to that amount by the Turks. After his release and return, he had been waning visibly every day, nay, even every hour, and it would not be a misjudgement that the Turks had paid him a final compliment and gift with a slow acting poison. For he was a knight of virtue; a thorn in the Turkish eyes. It is therefore my judgement that he was the last of his name and lineage, having found no one of his family since then... (Valvasor, XI, 314-315).

He was a man of virtue, in possession of a fine library. The first pages of the codex contain the literary work (formerly attributed to Leopold von Wien) Austrian Chronicles of the 95 Seigneurs; this was an important piece of reading material throughout the entire 15th century, as it was sort of political expression of the Habsburgs in a time in which they were building up and fortifying their positions in all areas (Uiblein, p. 716-723). 51 copies remain,⁵⁷ the latest being from the 17th and 18th centuries, which makes for proof of this narrative's longevity. There are versions in German and Latin, and the early examples are mostly text-only; others have depictions of historical events,⁵⁸ and still others are decorated with initials, with the crests of individual holdings, or images of their most notable rulers set at the beginnings of individual chapters.⁵⁹

55 Golob, 2005, particularly p. 90 onward; Golob, 2011, particularly p. 194.

56 Valvasor refers to the thesis by Jakob Johann Fugger; from a comparison of footnotes, one can say that he was reading the 1668 edition. On p. 826 there is a description of the "third invasion of the Turks into Germany," which was in August of 1475.

57 Two of these examples are fragments, some of the texts are written in the form of excerpts; the complete list and relevant information is available at: <http://www.handschriftencensus.de/werke/1882>.

58 For example, Bern, Burgerbibliothek, Cod.A 45, where the drawing on fol. 66v represents the coronation of Count Meinhardt of Görz (Majnhart Goriški) at Zollfeld (Gospovetsko polje).

59 Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften...there are several manuscripts of the Austrian Chronicles represented with their illustrations.

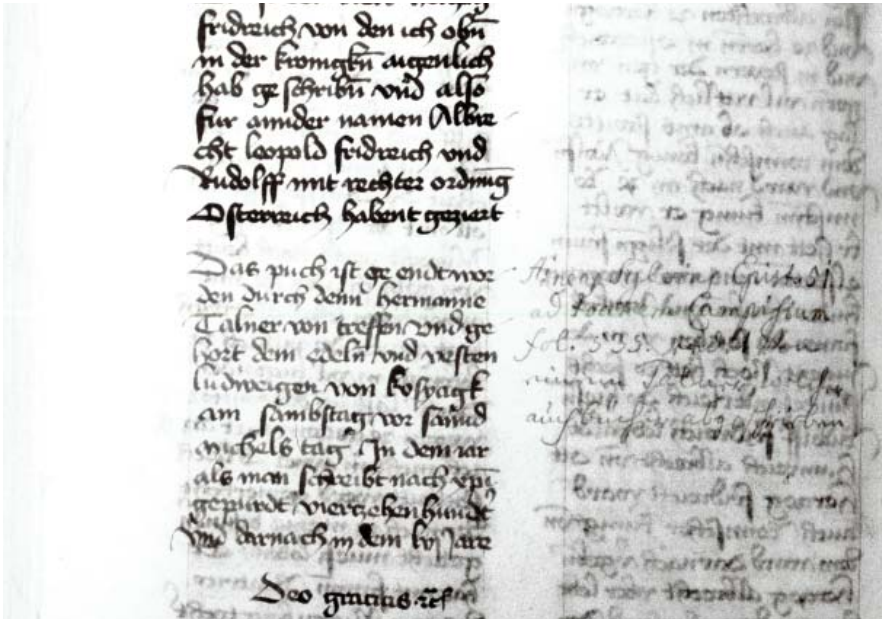


Illustration 3a: Chicago, Joseph Regenstein Library, Ms 978, fol. 178v, colophon by Herman Talner of Trebnje (Hermanne Talner von treffen) at the end of Austrian Chronicles of 95 Seigneurs.

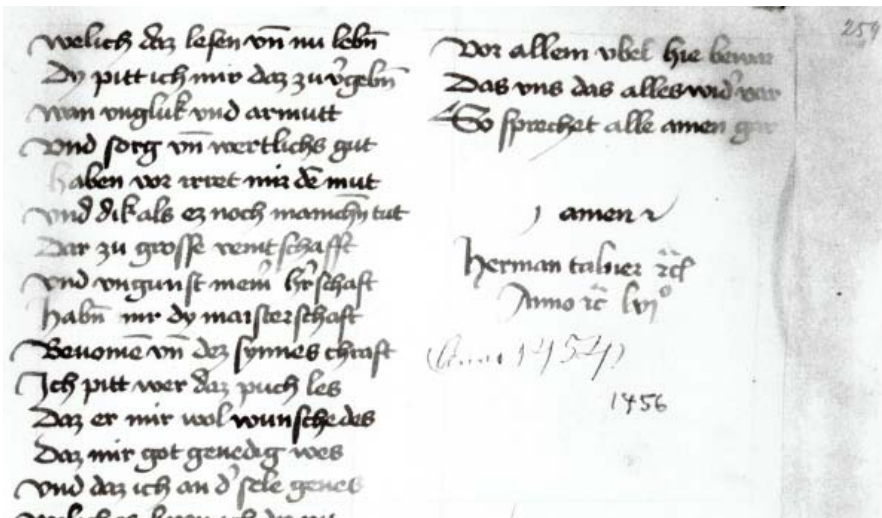


Illustration 3b: Chicago, Joseph Regenstein Library, Ms 978a, fol. 259r, colophon by Herman Talner of Trebnje (Hermanne Talner von treffen) at the end of Seifrit's Alexanderepos.

The manuscript for the Lord of Kozjak is important in that it belongs to an older version: in his crucial edition, Joseph Seemüller⁶⁰ stated that the book, after which the copy by Herman Talner was made, had to have had a date earlier than 1453. Back then Frederick III of Habsburg had commissioned the famous Coat-of-arms wall (Wappenwand) in the castle church in Wiener Neustadt, while also citing a codex from 1448 that was known as the Austrian Book of Arms (Österreichisches Wappenbuch). The design of the Book of Arms was influenced by the crests of real and fictional holdings in the Austrian Chronicles of 95 Seigneurs.⁶¹ This codex must have been very important to the historic-dynastic pretensions and discussions at the Austrian court. The archetype of the Chronicles of 95 Seigneurs did not yet have a heraldic page and neither is there one in the manuscript from Kozjak; Herman Talner had not left any space for any crests at all. This can be seen as one more piece of evidence of his having had an early textual version as his model book. After the Coat-of-arms wall had been built in Wiener Neustadt this complex of symbols became the visual carrier for the stately and genealogic ideas of Frederick III, an expression of the Habsburgs' political aspirations and it can be found in all sorts of monuments and in various contexts of content.⁶² This lengthy text is then followed by Seifrit's epic of Alexander the Great, and here too we can see Talner's colophon and date. There is hardly any ornamentation in this codex of 260 paper leaves, with the exception of a few, simple Lombard letters drawn with red ink.

Of course it should come as no surprise that the majority of the copies of the Austrian Chronicles of 95 Seigneurs were made in Habsburg lands, since the text had put them on the top of the heraldic tree, as they aimed for political success. There are also quite a few codices that have some other text bound next to the Chronicles: nearly without exception, the chosen texts had a historical note to them, such as the war with Burgundy, the Saxon World chronicles, the Carinthian chronicle by Jakob Unrest, The chronicles of the Counts of Celje, the Hungarian chronicles by Heinrich von Mügeln, the Golden bull, the genealogy of the Habsburgs, as well as Visions of the year 1401, a book on chess, songs, etc.

Only two of these codices have Seifrit's epic of Alexander bound with the Austrian Chronicles; along with this manuscript from Kozjak, there is also the manuscript now

60 Seemüller, p. II–IV (Nr. 1), p. 216–219 (§ 425–430); ill. fol. 176r–178v, p. 224–230.

61 The painted crests are works of varying quality; those, belonging to known aristocratic families, are painted in reliable forms; for the houses born of fantasy, crests were most often given to Abraham's (1), Nonas' (19), Mangais' (25), Saptan's (37), Retan's (43), Manton's (44), Rolan(d)'s (50), Janatan's (58), Sanatan's (61) and St. Aman's (66) houses; with the last one the Christian period begins. See Golob, 2005, p. 82.

62 Whether there was a coat-of-arms wall on the castle of the Counts of Celje is a particular question that should be solved in the context of political manifestation and self-promotion; we often forget that the chapel in Turjak was painted with a spectacular parade of knights (the Three Magi/Kings are merely an excuse for this dramatic performance), with 42 crests on the vaulted ceiling.

kept in Vienna, ÖNB, Cod. ser. n. 4212.⁶³ Scholarly literature sets this manuscript in the first half of the 15th century (Menhardt, 3, 1516), meaning it should be a few years older than Talner's copy, if the date is correct. Yet both manuscripts share some similarities: if we speak of the format, the organisation of the writing space, the number of lines etc., we can say that there are virtually no differences in their appearance. Both used a fairly low-quality paper,⁶⁴ and both were copied – at least by comparing certain word formulations – after the same archetype. The initials *S(eneca)* at the beginning of the Austrian Chronicles (Illustration 3c), and *G(ot vater)* at the beginning of the epic of Alexander are undoubtedly prettier in the manuscript from Vienna.

Each manuscript is certainly the work of a different scribe, and thus the only question that remains is how Herman Talner entered into these circumstances. This man from Trebnje had finished his copy of the Austrian Chronicles on September 29th, 1456, and completed Seifrit's epic a few weeks later. The castle in Trebnje was in the possession of the Counts of Celje at the time (while the nearby Kozjak castle was not), and yet it would not seem too exaggerated to assume that news of these texts came to Ludvik of Kozjak from Celje. We have no knowledge of where Herman Talner had done his work, of where his working table stood; certainly it was not in Trebnje, his hometown, for in that case he would not have signed himself as “of Trebnje,” “von treffen.” Had he gone to Celje? Why not, after all it would be hard to imagine that these texts would not have been present at the court there. Of course, Lord Ludvik of Kozjak might have sent him to Vienna, and he might have copied other interesting works of science and literature in either location.

That he had not been working in his usual environment is also indicated by the materials he used: the paper is of varying quality and has several watermarks.⁶⁵ It also indicates that Talner had insufficient paper in his own stocks and would have bought more in a foreign place, and we can also see changes in the tonalities of ink. None of this, however, hampered his work, as his swift copying tempo and the stable kinetics of the hand, his *ductus*, is virtually unchanged, which is the mark of a skilled, professional copyist. The colophon is written with a steady hand, without any mistakes (either

63 This manuscript was not known to Seemüller, as it was a part of Count Alexander Dietrichstein's private collection and was sold at an auction in 1934.

64 The paper in the manuscript intended for the Lord of Kozjak is, here and there, of such low quality that the ink bled through the sheet of paper; therefore it is at some instances very hard to read. The manuscript in Vienna is currently unavailable due to reasons of conservation (the paper is very sensitive).

65 In the Joseph Regenstein Library in Chicago a slim-light procedure for watermarks in the papers was not permitted (which would have allowed for a precise identification), so I can only claim to have determined the following watermarks: a bull's head, scissors (I believe this is the mark of the papermill in Wiener Neustadt from 1455), and a three-peaked mountain with a cross. For examples according to Piccard's catalogue, see Golob, 2005, footnote 23.

when writing year-dates or *nomina sacra*); moreover, with his smooth formulation of the necessary information, he had merely added the final proof that *ars scribendi* was truly his forte. The hand with the pen.



Illustration 3c: Chicago, Joseph Regenstein Library, Ms 978, fol. 1r, opening of the Austrian Chronicles of 95 Seigneurs and the two ex libris: from Archbishopric's Library in Gornji Grad - Ex libris Ill(ustrissi)mi Epi(scopi) Labacen(sis) Bibliotheca Oberburgensia (mid-16th century) and from library of Sigismund Count Attems - Ex libris Sigismundi Comitis ab Attimensis (1736 or earlier).

So, what is it that connects Martin of Loka, Matjaž of Kapela and Herman Talner of Trebnje? Firstly, the marginal discovery that all three of them had copied Seifrit's epic of Alexander the Great at least once (apparently it was a bestseller in these lands). From a palaeographical point of view one can say that they performed their work well, easily switching between *litterae bastardae*, current script, *textura*, Lombard letters, various types of cadels, ornamental letters, using standard abbreviations, *nomina sacra*, etc. They were true polygraphs. All three of them also displayed excellent knowledge of diverse languages and their plurilinguism mirrors the free intake of information: neither Latin nor German was a puzzle to anyone, and Matjaž of Kapela surprises us with several sentences in Provençal, while Martin of Loka uses some choice Slovene words. And all three of them were connected to the aristocratic environment in one way or another.

We cannot really know how many books they copied, but if they lived off of this work, they would have likely finished eight to ten books each year, accumulating many titles in the span of each man's working life. And how much knowledge they contained!

Translated by Jernej Hočevar

Bibliography

Sources

- Antonius de Azaro Parmensis et al., *Variae*, Ljubljana, Nadškofijski arhiv, Ms. 13.
 Bertholdus Frisigiensis, *Summa confessorum, variae*, Wien, ÖNB, Cod. 2821.
 Biblia sacra, Ljubljana, NŠA, Ms. 14.
 Gregorius Magnus, *Libri moralium in Iob, libri XI – XVI*, Ljubljana, NUK, Ms 8 / II.
Herczog Wilhalms gepetpüchlein etc., Ljubljana, NUK, Ms 140.
 Leopold von Wien (?), *Österreichische Chronick von 95 Herrschaften*, Chicago, Joseph Regenstein Library, Ms 978.
 Leopold von Wien, *Österreichische Chronick von 95 Herrschaften*, Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 4212.
 Nicolaus a Lyra, *Postilla super libro psalmorum*, Ljubljana, NŠA, Ms. 12.
 Raimundus de Vineis (de Capua), *Legenda beatae Catherine de Senis etc.*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ms 12.
 Seifrit, *Alexanderepos*, Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 14474.

Seifrit, *Alexanderepos*, Chicago, Joseph Regenstein Library, Ms 978a.

Terentius (Publius Afer), *Andria etc.*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3210.

V.a. (Syferidus), *Variae*, Ljubljana, NUK, Ms 40.

Österreichische Chronik von den 95 Herrschaften (Monumenta Germaniae Historica, Deutsche Chroniken VI, ed. Seemüller, J.), Hannover, Leipzig 1909.

Raimondo da Capua, *Legenda maior sive Legenda admirabilis virginis Catherine de Senis*. Edizione critica a cura di Silvia Nocentini, Firenze 2013.

Spiegel der Ehren des hochstloblichsten Kayser- und Koeniglichen Erzhauses Oesterreich oder Ausfuehrliche Geschicht Schrift ...mit Kays. Rudolphi I. Geburt Jahr 1212 anfahndend und mit Kays. Maximiliani I. Todes Jahr 1519 sich endend. Erstlich vor mehr als C Jahren verfasset durch den Wohlgebornen Herrn Johann Jacob Fugger... Nuernberg MDCLXVIII.

Literature

Battaglia Ricci, L., Edizioni d'autore, copie di lavoro, interventi di autoesegesi: testimonianze trecentesche, in: "Di mano propria". *Gli autografi dei letterati italiani*, Roma 2009, p. 123-158.

Brunetti, G., *Gli autografi nella letteratura italiana delle Origini*, in: "Di mano propria". *Gli autografi dei letterati italiani*, Roma 2009, p. 61-92.

Brunetti, G., Les «Autographes des écrivains italiens». Serie: Dèès origines jusqu'au XIV^e siècle, in: *Medieval Autograph Manuscripts. Proceedings of the XVIIth Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine* (ed. Golob, N.), Bibliologia vol. 36, Turnhout 2013, p. 329-338.

Cahn, W., *La Bible romane. Chefs-d'oeuvre de l'enluminure*, Fribourg, Paris 1982.

de Luca, F., Benvenuto Cellini, in: *Vasari, gli Uffizi e il Duca* (ed. Conforti, C.), cat. XV.11, p. 378-379.

Derolez, A., Pourquoi les copistes signaient-ils leurs manuscrits? in: *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa* (eds. Condello, E., de Gregorio, G.), Spoleto 1993, p. 37-69.

Freeman Sandler, L., 'Written with the Finger of God'. Fourteenth-century images of scribal practice in the Liechtenthal Psalter, in: *Teaching Writing, Learning to Write: Proceedings of the XVIth Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine*, London 2010, p. 275-292.

Frontisi, C., Vasariana. Un autoportret inséré, in: *Revue de l'art* 80, 1988, p. 30-36.

Garand, M.-C., Le scriptorium de Guibert de Nogent, in: *Scriptorium* XXXI, 1977, p. 3-29.

- Gereke, P., *Seifrits Alexander. Aus der Straßburger Handschrift (Deutsche Texte des Mittelalters 36)*, Berlin 1932.
- Golob, N., A few comments on Glagolic colophons (14th and 15th centuries), in: *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa* (ed. Condello, E., de Gregorio, G.), Spoleto 1993, p. 450-461.
- Golob, N., Srednjeveški kodeksi iz Stične. XII. stoletje, Ljubljana 1994.
- Golob, N., Rokopis za gospoda Ludvika s Kozjaka: Avstrijska kronika o 95 gospostvih in pesnitev o Aleksandru, in: *Ad fontes: Otorepčev zbornik* (ed. Mihelič, D.), Ljubljana, p. 77-95.
- Golob, N., Anmerkungen zu den illuminierten mittelalterlichen Handschriften der Zentralbibliothek der Wiener Franziskanerprovinz in Graz, in: Lackner, F.: *Katalog der mittelalterlichen Handschriften bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in der Zentralbibliothek der Wiener Franziskanerprovinz in Graz*. Unter verantwortlicher Mitarbeit von Nataša Golob, Alois Haidinger, Maria Stieglecker, Wien 2006, p. 23-48.
- Golob, N., *Manuscripta. Knjižno slikarstvo v srednjeveških rokopisih iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani*, Ljubljana 2010 a.
- Golob, N., *Manuscripta. Pisatelji, prepisovalci, bralci / Authors, scribes, readers*, Ljubljana 2010 b.
- Golob, N., Knjižnica viteza, knjižnica plemiča, in: *Vitez, dama in zmaj. Dediščina srednjeveških bojevnikov na Slovenskem 1: Razprave* (ed. Lazar, T. et al.), Ljubljana 2011, p. 191-202.
- Guichard, Ch., Fragonard et les jeux de la signature aux XVIII^e siècle, in: *Revue de l'art* 177, 2012-2013, p. 47-55.
- Hamon, É., Répertoires d'artistes et humanités numériques, in: *Revue de l'art* 183, 2014 -1, p. 59-63.
- Hoffmann von Fallersleben, H., *Verzeichniss der altdeutschen Handschriften der k. k. Hofbibliothek zu Wien*, Leipzig 1841, p. 337 (Nr. CCCXXXVI). [BSB online].
- Kaeppli, T., *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, Bd. I: A-F, Rom 1970, p. 239 (Nr. 665).
- Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriftendes Mittelalters*, begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann, Bd. 3, 4, München 2001.
- Keil, G., Martin von Bischoflack, in: ²VL 6 (1987), col. 150f. + ²VL 11 (2004), p. XV.
- Klotz, H., Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, in: *Essays in Honour of Sumner McKnight Crosby, Gesta*, 15/1976, p. 303-312.

- Kos, M. – Stele, F., *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji / Codices aetatis mediae manu scripti qui in Slovenia reperiuntur*, Ljubljana 1931.
- Krämer, S., *Scriptores codicum medii aevi. Datenbank von Schreibern mittelalterlicher Handschriften. CD-ROM mit Begleitheft (Ein Katalog von Schreibern mittelalterlicher Handschriften aus der Zeit um 500 bis ins 16. Jahrhundert)*, Augsburg 2003.
- Krämer, S., *Scriptores possessoresque codicum medii aevi. Datenbank von Schreibern und Besitzern mittelalterlicher Handschriften*, Augsburg 2006.
- Kurmann, P., Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII^e siècle, in: *Revue de l'art* 120, 1998–2, p. 23–34.
- Lackner, F., Zum Kauf der Handschriften der Bibliothek des Deutschen Ordens in Wien durch die Hofbibliothek im Jahre 1861, in: *Codices manuscripti* 25, 1998, p. 17–33.
- Lehmann-Brockhaus, O., *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, 3. Band, München 1956.
- Long, M., L'influenza dell'epistolografia per l'affermazione dell'autografia d'autore (sec. XI–XIII), in: *Medieval Autograph Manuscripts. Proceedings of the XVIIth Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine* (ed. Golob, N.), *Bibliologia*, vol. 36, Turnhout 2013, p. 441–446.
- Medieval Autograph Manuscripts. Proceedings of the XVIIth Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine* (ed. Golob, N.), *Bibliologia*, vol. 36, Brepols 2013.
- Menhardt, H., *Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 1–3 (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur 13)*, Berlin 1960–1961. [online]
- Müllenhoff, K., Scherer, W. (ed.), *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.–XII. Jahrhundert*, Bd. 1: Texte, Bd. 2: Anmerkungen, 3. Auflage Berlin 1892 (Nachdruck Berlin, Zürich 1964).
- Otorepec, B., K zgodovini gradu Brdo pri Kranju, in: *Kronika* 30, n. 1, 1982, p. 3–5.
- Ott, N. H., *Rechtspraxis und Heilsgeschichte. Zu Überlieferung, Ikonographie und Gebrauchssituation des deutschen ‚Belial‘ (MTU 80)*, München 1983, p. 177f.
- Pawis R., Seifrit, in: *Verfasserlexikon* 8 (1992)², col. 1050–1055 + *Verfasserlexikon* 11 (2004)², col. 1419.
- Petrucci, A., Il libro manoscritto, in: *Letteratura italiana* (ed. Asor Rosa, A.), II. Produzione e consumo, Torino 1983, p. 497–524.
- Pointon, M., Sense of Self, in: *Apollo*, June 2014, p. 122–123.
- Radics, P. pl., Slovenščina v besedi in pismu: po šolah in uradih: kulturno-zgodovinska studija, in: *Letopis Matice Slovenske*, Ljubljana 1879, p. 11–33.

- Reynhout, L., *Formules latines de colophons*, A: Texte, B: Annexes, Bibliologia, vol. 25, Turnhout 2006.
- Riedlsperger, L., Die deutschsprachigen mittelalterlichen Handschriften des Benediktinerstiftes Michaelbeuern, Salzburg: Spätmittelalterliche geistliche Literatur in der Nationalsprache II, in: *Analecta cartusiana* 106, 1983, p. 130-144.
- Schmidt, G., Beobachtungen betreffend die Mobilität von Buchmalern im 14. Jahrhundert, in: *Codices manuscripti*, 42/42, 2003, p. 1-25.
- Schmitt, W., *Ambros*, in: ²Verfasserlexikon 1 (1978), col. 327.
- Schuller-Juckes, M., *Ulrich Schreier und seine Werkstatt: Buchmalerei und Einbandkunst in Salzburg, Wien und Bratislava im späten Mittelalter* (typewritten), Wien 2009.
- Simoniti, P., *Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1979.
- Slana, L., *Brdo pri Kranju*, Ljubljana 2009.
- Stanonik, J., *Ostanki srednjeveškega nemškega slovstva na Kranjskem*, Ljubljana 1957.
- Steer, G., Klimanek, W. et al. (ed.), *Die "Rechtssumme" Bruder Bertholds. Eine deutsche abecedarische Bearbeitung der "Summa Confessorum" des Johannes von Freiburg. Synoptische Edition der Fassungen B, A und C, Bd. I: Einleitung, Buchstabenbereich A-B (Texte und Textgeschichte 11)*, Tübingen 1987.
- Steer, G., Zur deutschen Werkbezeichnung der ‚Summa Confessorum‘-Bearbeitung Bruder Bertholds, in: *Die "Rechtssumme" Bruder Bertholds. Eine deutsche abecedarische Bearbeitung der "Summa Confessorum" des Johannes von Freiburg, Untersuchungen I*, hg. von Marlies Hamm und Helgard Ulmschneider (Texte und Textgeschichte 1), Tübingen 1980.
- Stelè, F., *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana² 1966.
- Supino Martini, P., Il libro e il tempo, in: *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa* (ed. Condello, E., de Gregorio, G.), Spoleto 1993, p. 3-33.
- Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, edidit Academia Caesarea Vindobonensis, Vol. II: Cod. 2001–3500, Wien 1868.
- Uiblein, P., Leopold von Wien, in: *Verfasserlexikon* 1985, Bd. 5,² col. 716-723 + *Verfasserlexikon* 2004, Bd 11,² col. 920.
- Unterkircher, F., *Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek, 1: Die abendländischen*

Handschriften (Museion. Veröffentlichungen der Österr. Nationalbibliothek, N.F. 2,2,1), Wien 1957.

Unterkircher, F., *Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek von 1451 bis 1500, 1.: Text, 2.: Tafeln (Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift in Österreich III)*, Wien 1974.

Unterkircher, F., *Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek von 1501 bis 1600, 1.: Text, 2.: Tafeln (Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift in Österreich IV)*, Wien 1976.

Valvasor, J.W., *Die Ehre des Herzogthums Krain, I-IV*, München 1971–1974 (facsimile).

Vasari, *gli Uffizi e il Duca* (ed. Conforti, C.), Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno – 30 ottobre 2011.

Weck, H., *Die "Rechtssumme" Bruder Bertholds. Eine deutsche abecedarische Bearbeitung der "Summa Confessorum" des Johannes von Freiburg. Die handschriftliche Überlieferung (Texte und Textgeschichte 6)*, Tübingen 1982.

Zinner, E., *Verzeichnis der astronomischen Handschriften des deutschen Kulturgebietes*, München 1925 (handwritten), Wien, ÖNB Nr. 12307.

Žontar, J., *Zgodovina mesta Kranja*, Kranj 1982.

Nataša Golob

Roka s peresom: kolofoni Martina iz Loke, Matjaža Jurčiča iz Kapele in Hermana Talnerja iz Trebnjega

Ključne besede: srednjeveški rokopisi, avtograf pisatelja, avtograf prepisovalca, ideograf, prosopografija, Martin iz Škofje Loke, Matjaž Jurčič iz Kapele, Herman Talner iz Trebnjega

Prispevek se uvodoma ustavlja ob izrazih, kot so ideograf, avtograf pisatelja in avtograf prepisovalca, ter pojasnjuje dileme ob nekaterih poznosrednjeveških rokopisih iz slovenskih zbirk, ki so bili pomotoma opredeljeni kot avtografi pisateljev. Osrednji del prispevka je namenjen predstavitvi treh prepisovalcev iz sredine 15. stoletja: to so Martin iz (Škofje) Loke, Matjaž Jurčič iz Kapele in Herman Talner iz Trebnjega. Vse tri lahko prepoznamo kot osebe iz slovenskih krajev, ker so k svojemu imenu dodali ime domačega kraja. Martin iz (Škofje) Loke je bil mož velikega znanja, kar je razvidno iz njegovih samostojno sestavljenih glos, pisal je v nemščini, slovenščini in latinščini v več oblikah pisav; Matjaž Jurčič iz Kapele je bil najbrž svobodni ustvarjalec, ki je prepis epske pesnitve zaključil s kolofonom v latinščini, nemščini in provansalsščini; Herman Talner pa je v nekem oddaljenem kraju prepisoval obsežno politično-programsko pesnitev za gospoda Ludvika z gradu Kozjak. Vsi trije so na koncu svojih prepisov dodali kolofone, ki so dragoceni podatki o njih samih in delovnih okoliščinah.

Nataša Golob

The Hand with the Pen: Martin of Loka, Matjaž Jurčič of Kapela and Herman Talner of Trebnje and their Colophons

Keywords: Mediaeval manuscripts, author's autograph, copyist's autograph, ideograph, prosopography, Martin of (Škofja) Loka, Matjaž Jurčič of Kapela, Herman Talner of Trebnje

Beginning with expressions such as ideographs, the author's autograph, and the copyist's autograph, this paper explains the dilemma of some Late Medieval Manuscripts in Slovenian collections that were mistakenly identified as being the author's own textual creation. The main part of this paper focuses on three mid-15th-century copyists: Martin of Loka, Matjaž Jurčič of Kapela, and Herman Talner of Trebnje. Because each of them added the name of their hometown to their signature, all three can be recognized as hailing from Slovenian places. Martin of (Škofja) Loka was an erudite man, and this is evident from his texts he wrote in German, Slovenian and Latin, as well as from his many forms of scripts. Matjaž Jurčič of Kapela was probably a freelance artist, and the colophon to his copy of an epic poem contains an inscription in Latin, German and Provençal. Working in a remote location, the third, Herman Talner, copied a lengthy politically-oriented poem for Lord Ludvik of Castle Kozjak. At the end of their work all three added colophons which provide valuable information about these individuals and the conditions in which they worked.

Outi Merisalo

Scripti manu mea
Hartmann Schedel in Munich,
Bayerische Staatsbibliothek, clm 490

Keywords: German humanism, Hartmann Schedel, palaeography, codicology, book history

DOI: 10.4312/ars.8.2.119-130

The Padua-trained¹ medical doctor Hartmann Schedel (1440–1514²) of Nuremberg is today perhaps best known for his *Liber Chronicarum*, printed in Latin and German (*Weltchronik*) in 1493 with an ambitious programme of xylographies.³ Thanks to his well-spent study years in Padua (1463–1466),⁴ he also played an important role in the dissemination of Italian humanism north of the Alps, as witnessed, for example, by his collection of inscriptions⁵ and transcription of part of the first book of Poggio Bracciolini's *De varietate fortunae* contained in the ms. entitled *Liber antiquitatum cum epitaphiis* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm

-
- 1 The research for this article was financed by the Academy of Finland and University of Jyväskylä project no. 267518 *Transmission of Knowledge in the Late Middle Ages and the Renaissance* (2013–2017). I have the pleasure of thanking the staff of the MSS reading room of the Bayerische Staatsbibliothek (= BSB), Munich, for excellent working conditions in March and July 2014. Thanks also to Stefania Fortuna (Ancona/Recanati), who provided important insights on Galenic texts and great fun in June 2014, and to Elizabeth Peterson (Helsinki), who kindly revised my English.
 - 2 The classic account by Wattenbach (1871) is still largely valid for the wealth of information provided by transcriptions from manuscripts. For the most extensive analysis of Schedel's library, see Stauber (1908). Cf. also: *Welten des Wissens*, 2014.
 - 3 Worstbrock (2005, 290) characterises it as the most important monument to printed graphics before Dürer. For an analysis of the production process, see Reske (2000). For the palaeography of the *Weltchronik*, see Koch (2010, 365–384). Thanks to Nataša Golob (University of Ljubljana) for drawing my attention to this article. For Schedel's own copy of the Latin text, Munich, BSB, Rar. 287, http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fdaten.digitale-sammlungen.de%2F%7Edb%2Fmets%2Fbsb00034024_mets.xml.
 - 4 Hartmann Schedel spent the years 1463 to 1466 at the university of Padua, and was taught by, among others, Matteo Boldiero, whose lectures were attended in the same period also by Conrad Schelling of Heidelberg (c. 1432–1514), who was to be Schedel's colleague as personal physician to Elector Palatine Philip, Duke of Bavaria (r. 1476–1508), see Merisalo (2006, 497, 502). Schedel's autograph Munich, BSB, clm 13, f. 17v has a portrait and an epitaph to Boldiero, and on f. 129v a colophon referring to him as *preceptor mei amantissimus*.
 - 5 According to Worstbrock (2005b, 327 n. 54), Schedel's pre-existing interest in inscriptions was remarkably intensified from the beginning of his stay in Padua. This should not surprise, considering the general antiquarian interests and epigraphical studies of the circle of Giovanni Marcanova (d. 1467), with Andrea Mantegna and the scribe Felice Feliciano in the 1450s and 1460s, see e.g. Gionta (2007).

716),⁶ the Latin speeches of Demetrius Chalcondylas, whose lectures he attended at Padua (Clm 28128, Illustrations: 1, 2),⁷ and the *Erotemata grammaticalia* of Manuel Moschopoulos in Greek (Munich, BSB, cod. gr. 253). His rich library,⁸ consisting of manuscripts, both autographs and written by others, and printed books, was bought from his grandson, Melchior Schedel, by Hans Jakob Fugger of Augsburg (1531–1598) in 1552. Fugger's library was passed to the Bavarian Court Library in 1571.⁹ This article details one of the autograph manuscripts, the clm 490, containing medical texts, from the points of view of palaeography, codicology and cultural history.

The organisation of Schedel's library

Two extensive thematically arranged catalogues of the library have been preserved, in Schedel's autograph manuscript, BSB, clm 263, f. 126–160, after 1498 and c. 1507¹⁰ (entitled A by Ruf, who republished the list), and in the sixteenth-century copy of the Schedel family book, Berlin, SBB-PK, fol. 447, f. 255v–257¹¹ (entitled B by Ruf, who gave a full edition).¹² In addition, two fragments, entitled C by Ruf, retrieved from BSB, 2° Inc. c.a. 1487 (GW 09704) and D, secured from BSB, clm 319,¹³ provide some additional information on the library.

-
- 6 For a description of BSB, clm 716, see Merisalo (1993, cf. Bracciolini, p. 55–56); an analysis of the contents, see Worstbrock (2005b, 311–338).
- 7 For this autograph, see <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00083096/images/index.html?id=00083096&fip=eayaxsxdsydeayaxsfdreayaqrseaya,%20eayayztssdasytzwyytzeayafsdren&no=4&seite=6>, 3 March 2014: f. 1v *C Iste Greucus fuit Demetrius Atheniensis. Qui publice Padue / primo Erothimata deinde Hesiodum nobis exposuit.-;* f. 2 : *C Oratio. Greci. viri clarissimi ; .habita In principio sur lecture : Anno d(omi)ni .Mcccclxiiij ; Padue.*
- 8 On the library, see Stauber (1908); Worstbrock (2005, 290). Some of the books had belonged to Hartmann's cousin Hermann Schedel (1410–1485), M.D. Pad. and city doctor of Augsburg (see below), Stauber (1908, 12). One of these manuscripts is clm 207, mainly written by Hermann during his stay in Padua in the 1440s, completed and decorated by Hartmann.
- 9 Stauber (1908, 146); Schneider (1984, 409). The Schedel heirs had presumably, in breach with Hartmann's testamentary dispositions, sold some volumes even before 1552. In Stauber's estimation the Schedel volumes present at the Bavarian State Library in his time represented approximately the half of the original collection (Stauber, 1908, 147). For Hans Jakob Fugger's library, see Kellenbenz (1980, 89).
- 10 Edition in Stauber (1908, 103–145); for the dates, see Stauber (1908, 102). The catalogue in clm 263 is now accessible at <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00066373/images/index.html?fi p=193.174.98.30&seite=275&pdfseite=x>.
- 11 Thanks to Eef Overgaauw (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) for facilitating the consultation of the Berlin ms. in April 2014. While the Berlin catalogue, covering the works present in the first part of the Munich catalogue, is divided in the same thematical sections as the Munich ms., the order of the works vary, and each catalogue contains works absent in the other one, as shown by Stauber 103, who presents an edition of the Munich catalogue, annotated with regard to the Berlin catalogue, on pp. 103–145.
- 12 Edition of the lists entitled A and B in Ruf (1939, 807–839). A further copy of the family book is in private ownership (thanks to Eef Overgaauw for the information).
- 13 For the fragments, see Ruf (1939, 806–807).

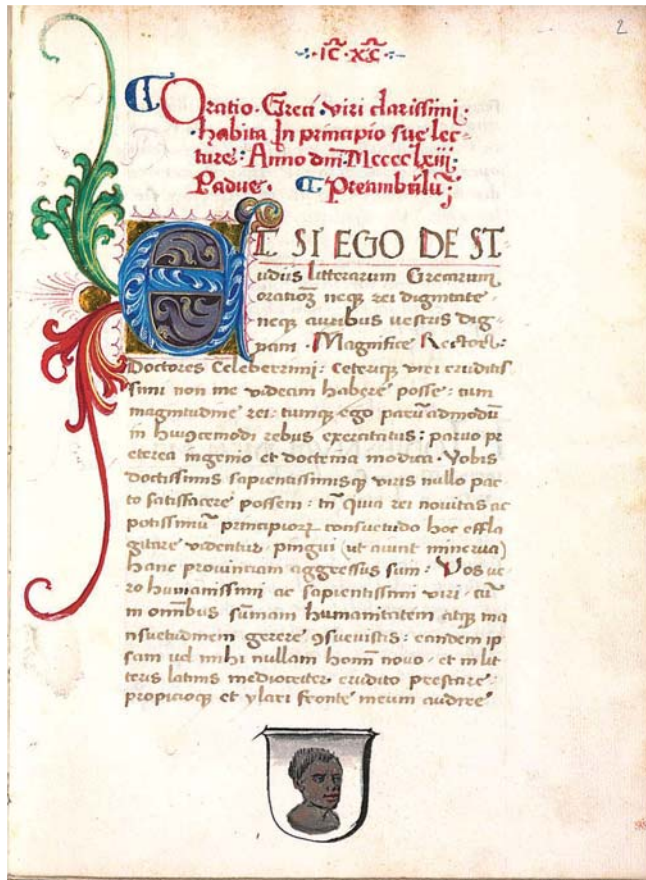


Illustration 1: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, clm 28128, fol. 2r, Schedel's all'antica hand and arms; (©) BSB, Digitalisierungszentrum.

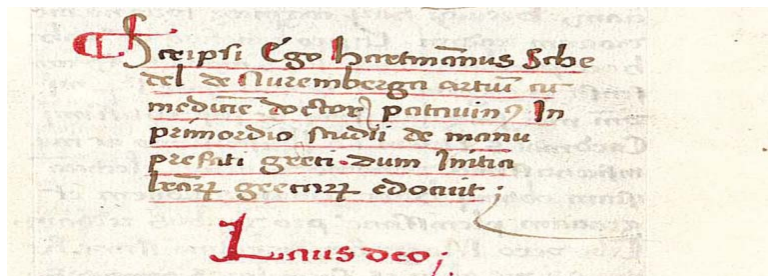


Illustration 2: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, clm 28128, fol. 10v:
 Schedel's colophon: Scripsi Ego hartma(n)nus Schedel de Nuremberga artiu(m)
 cu(m) medicu(m) doctor patuain(us) In primordio studij de manu prefati greci. dum
 Initia l(itte)rar(um) grecar(um) edocuit; Laus deo; (©) BSB, Digitalisierungszentrum.

Schedel's library was studied by F. J. Worstbrock some twenty years ago.¹⁴ On examining the published book lists he came to the conclusion that the works are listed according to the hierarchy of university faculties in rising order, from *artes* through medicine and law to theology, with humanist studies (*ars humanitatis*) placed after *artes*.¹⁵

Most of the volumes bear Schedel's hand-written ex-libris, which takes slightly different forms, e.g. *LIBER.DOCTORIS.HARTMANNI.SCHEDEL. DE NUeREMBERGA* (Munich, BSB, cod. gr. 253, front pastedown). In clm 207 (see above n. 8), mainly written by Hermann Schedel but completed and refinished by Hartmann after the death of his cousin; the latter explains the rationale of the library:

clm 207, f. 3 modern: *Int(er) quos [= students of Antonio Cermisone, Hermann's influential teacher at Padua] non infimo ingenio ac solercia excellit Solertissim(us) artiu(m) et medicine doctor Herman(us) SchedeL patruus meus Qui prescripta et sequencia consilia / partim ex ore suo / partim p(ost) suum obitum diligentissime collegit Et ista consilia p(er) manu(m) suam scripta / ex ordinacione sui testame(n)ti Aput me hartma(n)nu(m) Schedel doctorem patruu(m) suum et liberos sue familie p(er)manere disposuit Qua(m)obrem meliori ornatu ac decore cum prologo ac p(re)missis ornare decreui : ut sua accurata diligencia ceteris nocior Et ad salutem a(n)i(m)e sue memoria vberior fieri possit.*

The library was indeed meant to be a family heirloom, according to Hermann's testament. Hartmann contributes to the commemorative dimension by adding lustre to Hermann's manuscript, through which operation future readers will be able to appreciate even more the latter's *accurata diligencia*. The *memoria uberior* will also contribute to the salvation of Hermann's soul. The common project is clearly announced by the presence of both men's ex-libris on the front pastedown of the manuscript: Hermann's *C Iste liber est m(agist)ri Hermanni Schedel de Nuremberga* is accompanied by Hartmann's *LIBER. DOCTORIS. HARTMANNI. SCHEDEL. DE NVoREMBERGA :-*

14 Worstbrock (2005).

15 Worstbrock (2005, 295). The author convincingly polemicizes against earlier interpretations (e.g. Milde, 1984, 19–31) according to which Schedel's order would reflect the triumph of humanist studies over theology.

Bayerische Staatsbibliothek, Clm 490

Description.¹⁶

Paper, 21.0 x 16.7 (15.1 x 9.0), long lines, 0.7, Schedel's own foliotation 4-227 (f. 227 being the rear pastedown). Quires: I-4(-2) II-8+2 III-10+1 IV-X-10 XI-10-1 XII-8 XIII-XV-10 XVI-10+3 XVII-XXIII-10 XXIV-6-1. On f. 8, top margin: .*JC. XC.* (=Iesus Christos), typical of Hartmann's autographs. Gold-enhanced initial, floral letter and marginal decoration; Schedel's arms in the lower margin, with floral decoration.

Contents

f. 4–5 I*NDEX.EORVM.QVE.IN.ISTO.LIBRO CO(N)TINE(N)T(VR). OPERA. GALIENI.*; first codicological unit (1488):¹⁷ f. 7v *De Galieno medico* (short biography of Galen);¹⁸ f. 8–16v Galen, *De introductione medicorum*; f. 17–19v Galen, *De substantia uirtutum naturalium* (tr. Niccolò da Reggio); second codicological unit (1488):¹⁹ f. 20–21 Ps. Galen, *De virtutibus dispensantibus corpus nostrum*; f. 21v–25v Galen, *De optima constructione corporis* (tr. Niccolò da Reggio); f. 26–27v Galen, *De bono habitu corporis* (tr. Niccolò da Reggio); f. 28–30 Galen, *De simulantibus*; f. 30v–50v Galen, *De virtutibus cibariorum* (tr. Attralfò da Pistoia, Bologna 1300); f. 51–54v, Ps. Galen, *De cura yctericie*; f. 55–69, Ps. Galen, *De marasmo* (tr. Niccolò da Reggio); f. 69v–78, Galen, *De virtute consuetudinis* (tr. Niccolò da Reggio); third codicological unit (1490):²⁰ f. 78v–83 Galen, *De exercitio parue spere*; f. 83v–92v Galen, *De inaequali discrasia* (tr. Niccolò da Reggio); f. 93–101v Ps. Galen, *Liber farmacorum*; f. 102–128 Galen, *De sectis* (with the prologue and commentary until 9.35 by John of Alexandria); fourth codicological unit (1490):²¹ f. 129–133 Galen, *De compendiositate pulsus* (tr. Burgundio of Pisa); fifth codicological unit (1503):²² f. 134–155v Ps. Galen, *De spermate*;²³ sixth codicological unit (1490):²⁴

16 A summary description in Halm, von Laubmann, Meyer (1892, 138, *ad* 490). In the following, the asterisk marks the beginning and the end of the use of red ink.

17 F. 19v: C 1488 . .:H;S. C *Perscripsi hos libros Galieni et aliquos sequentes ego hartma(n)nus Schedel artium et medici(n)e doctor In Rure fundi Rentze(n)hoff. Tempore autumpnali du(m) aucupio operam dedi. :-

18 Contrary to the lives of Averroes and Gentile da Foligno (see below notes 28 and 31), the text differs considerably from that in the *Liber Chronicarum* (copies consulted: Munich, BSB, Rar. 287, GW M40784, Nurembergae 1493, f. 113; 2 Inc. c.a. 3536 n., GW M40786, Augustae 1497, f. 125va-b).

19 F. 78: H.S. 1488. C LAVS DEO.

20 F. 128: 1490 :-

21 F. 133: C DEO LAVS. 1490. H.S. '.,

22 F. 155v: *C* LAVS DEO. C .H.SD. - : 1503. :-

23 Galba + Berlin 1–34, see Merisalo (2013, 934).

24 F. 163: C C .LAVS DEO.-: .H.S.-: .1490.,.,,

f. 156–163 Galen, *De heresibus modernorum medicorum*; seventh codicological unit (1489):²⁵ f. 165v *De vita et operibus Auerrois*;²⁶ f. 166–184v Averroes, *De theriacca*; seventh codicological unit (1488):²⁷ f. 195v Life of Gentile da Foligno of Perugia;²⁸ f. 196–205 *Sermo ad Reco(m)mendac(i)o(ne)(m) artium et medicine pro pri(n)cipio studij*; f. 205v–210 *Sermo pro quodam doctorando* (compiler, place and date, f. 210: Paulus, Padua 16 March 1386); eighth codicological unit (1488):²⁹ f. 215–218v sermon beginning *IOHANNES.LABORAVIT* (compiler, place and date, f. 218v : Paulus, Padua 10 August 1385) ; ninth codicological unit (1488):³⁰ a fragmentary sermon on Avicenna, Canon, fen 1, chap. on anatomy of muscles; two other sermons by Gentile da Foligno (d. 1348).³¹

Scripsi ego Hartmannus Schedel

The manuscript begins with a list of contents covering the Galenic section on ff. 4–5. The layout and colouring are identical to those encountered, for example, in

-
- 25 F. 184v .Laus deo ; C Scripsi hartma(n)nus Schedel medicine doctor. Anno do(min)I Mccclxxxix. Nure(m)berge.
- 26 The text is largely identical to that of the *Liber chronicarum* (LC), ed. 1493 f. 202 (= LC93) and ed. 1497 (= LC97) f. 225va (the variants of the latter in brackets). Clm 490 f. 165v: AVerrois [q(u)oq(ue) *add. LC*] medicus cognomento Co(m)mentator : philosophus quidem [et ip(s)e *add. LC*] clarissimus [*vacat LC*]: apud Corduba(m) hispanie [hyspanie *LC97*] vrbem hoc tempore sc(ilicet) 1150 [sc. 1150 *vacat LC*] (ut ex libro eius qui de celo tractat habetur) floruit. [Fuit enim] a nati(ui)tate (christ)i an(no) M.cl vt asserit (con)ciliator. et egidi(us) ro(manus) in suis q(u)otlib(et) [q(u)otlibetis *LC93*]. q. de vnitare i(n)tellec(us). dicit se vidisse filios auerrois in curia frid(erici) imp(er)a(toris) *add. LC*] Et multa [E. m. > Multa aute(m) *LC*] composuit : Et adeo excellent(er) in o(mn)es Aristotelis [arestotil(is) *LC*] libros scripsit ; ut Co(m)menta<to>r(is) [co(m)mentatoris *LC*] cognomentum promeruerit : Dein(de) de substancia orbis. [de tiriaca *LC*] et de Sectis composuit.[e.d.s.c. *vacat LC*] Librumq(ue) [libr(um) q(u)o(que) *LC*] pulcrum [pulchr(um) *LC97*] de medicina collegit [colliget appellatu(m) *LC*]. Atq(ue) de Tyriaca: et de *-:*diluys [Atq(ue) --- diluys *vacat LC*] ac alia multa [alia *add. LC97*] edidit. Auicenne eni(m) medici[e.m. > t(ame)n ac medicor(um) *LC*] emulus et inimicissimus [et i. > dictus *LC*] fuit. Consequently, here, as in the other lives, Hartmann elaborated on the shorter text for the *Liber chronicarum*.
- 27 F. 210: H.S. 1488.
- 28 Again, a text largely identical to that of the *LC93* f. 224 and *LC97* f. 252 (same conventions as above): GENTILIS.DE FVLGINEO.PERVVSIN(VS)[G.D.F.P. > Gentilis medic(us). *LC*] C Gentilis fulginas [perusin(us) *add. LC*] prestabilis sapiencie medic(us) hoc ipso t(em)p(or)e s(cilicet) M CCC XIX. precedenci(m) medicor(um) [s(cilicet) --- medicor(um) > diui p(re)teriti medici *LC*] non inferioris ingenij [ingenij *LC*] aut fame fuit : Q(uod) potissimum e(ius) accuratissimi co(m)mentarij In quinq(ue) [*vacat LC*] Auicenne libris testimonium perhibent. [fuit eni(m) subtilissim(us) rimator verbor(um) auice(n)ne. *add LC*] Hic etia(m) p(re)ter predictos co(m)mentarios [(con)silia varia etia(m) *add. LC*] Con(tra) pestem [libr(um) *vacat LC*] composuit Ac questio(ne)(m) [questiones p(re)cipue *LC*] de gradib(us) medicinar(um) [ac alias *add. LC*] subtilissima(m) [subtilissimas *LC*] disputauit.
- 29 f. 218v: *.H.X. 1488. :-*
- 30 F. 223v: C Finiunt Sermones generales subtilissi(mi) doctoris. Gen<til>is de fulgineo pro pri(n)cipio studij et pro doctorand(is) ac inicys libror(um) . (et) p(er) paulu(m) riet(erium[?]) collecte C Scripsi ego hartma(n)nus Schedel artium (et) me(dici)ne doctor. Anno d(omi)ni .1488.o In-Nure(m)(berg)a.
- 31 F. 223v: C Scripsi ego hartma(n)nus Schedel artium (et) me(dici)ne doctor. Anno d(omi)ni .1488. o In-Nure(m)(berg)a.

Hartmann's copy of a Galen, which was printed in Venice by Johannes Petri Pincius on 27 August 1490 (Hain *7427, GW10481), and numerous manuscripts of the 1480s, 1490s and 1500s.

Following the collection of Galenic (and pseudo-Galenic) texts, which are mostly works studied by advanced students of medicine since the thirteenth century, are texts by other important medical authorities, Averroes and Gentile da Foligno (d. 1348). Most of the copies are, according to Hartmann's autograph notes, from 1488 and 1490, with the exception of the fifth codicological unit, which dates from 1503. The three textual sections also contain short biographies, most probably written by Hartmann himself, since apart from the life of Galen, they are repeated almost word for word, with some additions, in the *Liber chronicarum* published in 1493 (see notes 3, 17 and 26 above). The Gentile section most probably derives from a Paduan manuscript written by a Paulus in 1386 (see above).³² With these texts bound together, Hartmann acquired a handy volume of central medical texts for his library.

The collection of works by and attributed to Galen in this manuscript is striking, due to the number of Latin translations by Niccolò da Reggio (fl. c. 1308–1345), copies of which are relatively rare (Nutton, 2011, pp. 481–491). Thus, the Galenic treatise *De substantia virtutum naturalium*, which consists of the two final chapters of *De placitis propriis*³³ (Galen, 1999), is only preserved in five other manuscripts, with which Schedel's copy presents but few similarities.³⁴

Schedel systematically inserted dates and places of copy in his autograph manuscripts. This is also the case with clm 490, where all units are dated and signed by Schedel. On f. 19v he states:

*C Explicit Liber Galieni de substantia virtutum naturalium// 1488//H.S.//Perscripsi hos libros Galieni et aliquos sequentes ego hartma(n)nus Schedel artium et medici(n)e doctor In Rure fundi Rentze(n)hoff. Tempore autumpnali du(m) aucupio operam dedi.*³⁵

In early autographs, such as clm 245 (explicit date: 1459), the hand writing the text on f. 154va, 190–223b, 224a–225v and 298v, 304a–305va, and present in numerous marginal annotations, leaves of additional texts, diagrammes, etc., is an upright, very small-format, experienced Gothic cursive. It is most probably Hartmann's early, pre-Italy hand.

32 Whether this *Paulus* is identical with the *Paulus Riet(erius?)* who, according to the colophon on f. 223v (see n. 30) had "collected" the sermons, is unclear at present.

33 Clm 490 is Nutton's Nic.¹, Galen (1999, 34).

34 Galen (1999, 35): the set of texts is not reduplicated in any other manuscript; the source manuscript is presumably lost.

35 See Merisalo (2012, 103 and n.).

Hartmann's hand in clm 490 may be characterised as a Gothic cursive-based all'antica book script. This type of script would seem to first appear in his manuscripts during his stay in Padua. The all'antica hand remains very stable until the end of his life. The most notable characteristics are the following: 1) the majuscule *a* has the form of the Greek alpha; 2) the minuscule *a* is cursive, frequently open below; 3) the long *s* stays on the baseline, except for the ligature *st*, where it descends below the line; 4) *f* either stays on the baseline or descends very slightly; 5) final *s* is round; 6) according to fifteenth-century Gothic cursive usage, *r* is normally round even after *a*, *e*, *i*, *u*, but may be straight even after an *o*;³⁶ 6) no diphthongs *ae*, *oe* nor *e* caudata; 7) use of Uncial *d*; 8) a very round curve in *h*, which stays on the baseline. The general appearance of the script is rounded. Initials are typically Gothic (Uncial) majuscules in red and blue with arabesques for larger sections, with simple initials for lower-hierarchy sections. Majuscules are regularly enhanced with red strokes.

As to codicology, Hartmann rules the page in dry point. The ink is most often light to medium light, greyish brown, though dark brown is used for example in clm 490, f. 134–155v.

No specific display script is systematically used for titles in clm 490. On f. 102, 129, 134, 156, 166, 196, 211, 215, 220, 222v; however, *capitalis* is used for the first line of the text. This script has high *R* and *M* with middle juncture suspended at half-height of the vertical strokes, a slightly right-leaning *A*, serifs in some letters (*I*, vertical stroke of *R*, *V*, *M*).

Conclusion

It is not an exaggeration to state that Italy changed Hartmann Schedel's life. Following his cousin Hermann's advice, he left for Padua in 1463, where he stayed until 1466, gaining, like so many of his compatriots, the degree of *doctor artium et medicine*, acquainting himself not only with the latest developments of medicine under such famous masters as Matteo Boldiero but also with Italian humanism, Ancient Greek and epigraphy, which were to remain a life-long interest. During his years in Northern Italy, he seems to have abandoned his very professional Gothic cursive for an easily legible all'antica type of upright script, very different from the Italian antiqua and, for that matter, from the italics that were being developed in the 1450s and 1460s in Northern Italy. This characteristic script was to remain relatively unchanged for the rest of his life. Hartmann inherited the books of his cousin and continued to enrich the library not only by his own autographs and acquired hand-written and printed books but also through upgrading volumes through decoration, including miniatures,

36 This non-Gothic usage might be interpreted as Humanist influence.

and especially systematic numbering of leaves, insertion of ex-libris notes and indices. Hartmann's volumes are thus immediately recognisable through his material presence. Hartmann's catalogues provide a detailed guide to the organisation of the library that purported to be a valuable family heirloom to pass from generation to generation. Even though Hartmann's heirs did not share his vision, the collection did not suffer significant dispersion before it was sold to the great bibliophile Hans Jakob Fugger, who, in turn, bequeathed it to the Dukes of Bavaria in 1571. The autograph clm 490 is a characteristic example of Hartmann's *modus operandi*, graphical culture and professional interests, an eloquent witness of the penetration of Italian humanism and academic culture as disseminated by one of the numerous Transalpine alumni of the international crossroads constituted by the University of Padua in the Late Middle Ages and the Renaissance.

Bibliography

Sources

Galenus opuscula, München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 490.

GW = *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, herausgegeben von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke, Bd. 1–7: Leipzig 1925–1938, Bd. 8–13: Stuttgart 1978–2013.

Hain, L., *Repertorium bibliographicum, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur*, 1–5, Stuttgartiae 1856–1912.

Halm, C., von Laubmann, G., Meyer, W., *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis* 1.1. Codices num. 1–2329 complectens,² Monachii 1892.

Literature

Bracciolini, P., *De varietate fortunae*. Edizione critica con introduzione e commento (ed. Merisalo, O.), Helsinki 1993.

Galen, *On my own opinions* (ed., tr. and comm. Nutton, V.), Berlin 1999.

Gionta, D., Marcanova (da/de Mercatono), G., *Dizionario biografico degli italiani* 69, 2007, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-marcanova_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-marcanova_(Dizionario-Biografico)/), 27 July 2014.

Kellenbenz, H., *Hans Jakob Fugger*, Weissenhorn 1980.

Koch, W., *Epigraphisches zur Schedelschen Weltchronik*, Die Leidenschaft des Sammelns. Streifzüge durch die Sammlung Woldan (hg. Holzer, G., Horst, T., Svatek, P.), Wien 2010, p. 365–384.

- Merisalo, O., Regionalism and Interregionalism in the Production of Mss.: the case of BAV, Vat. Pal. Lat. 1298, *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae* 13, 2006, p. 493–517.
- Merisalo, O., La trasmissione del De spermate pseudo-galenico, *Medicina nei Secoli* 25 (3), 2013, p. 927–940.
- Merisalo, O., The early tradition of the pseudo-Galenic *De spermate* (twelfth-thirteenth centuries), *Scripta* 5, 2012, p. 43–53.
- Milde, W., Über Bücherverzeichnisse der Humanistenzeit (Petrarca, Tommaso Parentucelli, Hartmann Schedel), *Bücherkataloge als buchgeschichtliche Quellen in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1984, p. 19–31.
- Nutton, V., Pseudonymity and the critic: authenticating the Medieval Galen, *Between text and patient: the medical enterprise in Medieval & Early Modern Europe* (ed. Glaze, F., Nance, B. K.), Firenze 2011, p. 481–491.
- Reske, C., *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg*. The Production of Schedel's Nuremberg Chronicle, Wiesbaden 2000.
- Ruf, P., *Bistum Bamberg*, München 1939.
- Schneider, K., *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Cgm 691–867,² Wiesbaden 1984.
- Stauber, S., *Die Schedelsche Bibliothek*, Freiburg i.B. – Berlin – Karlsruhe – München – Strassburg – Wien – St Louis, Mo. 1908.
- Wattenbach, W., Hartmann Schedel als Humanist, *Forschungen zur deutschen Geschichte* 11, 1871, p. 351–374.
- Welten des Wissens: Die Bibliothek und die Weltchronik des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel (1440-1514)* (ed. Bayerische Staatsbibliothek), München 2014.
- Worstbrock, F. J., Hartmann Schedels 'Index librorum'. Wissenschaftssystem und Humanismus um 1500, *Franz Josef Worstbrock, Ausgewählte Schriften 2* (hg. Köbele, S., Krass, A.), Stuttgart 2005, p. 290–310.
- Worstbrock, F. J., Hartmann Schedels 'Liber Antiquitatum cum epitaphiis et epigrammatibus'. Zur Begründung und Erschliessung des historischen Gedächtnisses im deutschen Humanismus, *Franz Josef Worstbrock, Ausgewählte Schriften 2* (hg. Köbele, S., Krass, A.), Stuttgart 2005, p. 311–338.

Outi Merisalo

Scrpsi manu mea
Hartmann Schedel in Munich,
Bayerische Staatsbibliothek, clm 490

Keywords: German humanism, Hartmann Schedel, palaeography, codicology, book history

The Padua-trained medical doctor Hartmann Schedel (1440–1514) of Nuremberg is today perhaps best known for his *Liber Chronicarum*, printed in Latin and German (Weltchronik) in 1493 with an ambitious programme of xylographies. Thanks to his well-spent study years in Padua (1463–1466), he also played an important role in the dissemination of Italian humanism north of the Alps, as witnessed, for example, by his important collection of inscriptions and Humanist texts. His rich library, consisting of manuscripts, both autographs and written by others, and printed books, was bought from his family by H. J. Fugger of Augsburg (1531–1598) in 1552. Fugger's library was passed to the Bavarian Court Library in 1571 and is now housed at the Bayerische Staatsbibliothek in Munich. This article details one of the autograph manuscripts, the clm 490, containing medical texts. It gives direct access to Hartmann at work on his library, carefully writing out the contents in his *allantica* hand, numbering the folios, providing a list of contents, presenting authors in short biographies and, last but not least, scrupulously dating and often localizing the sections copied.

Outi Merisalo

Scripti manu mea
Hartmann Schedel v Münchnu,
Bavarska državna knjižnica, clm 490

Ključne besede: nemški humanizem, Hartmann Schedel, paleografija, kodikologija, zgodovina knjige

Nürnberški zdravnik Hartmann Schedel (1440–1514) je medicino študiral v Padovi, a je danes nemara najbolj znan po delu *Liber Cronicarum (Weltchronik)*, natisnjem leta 1493 v latinskem in nemškem jeziku ter opremljenem z bogatim programom lesoreznicnih ilustracij. Ker je dobro izkoristil študijska leta v Padovi (1463–1466), je imel precejšnjo vlogo v širjenju italijanskega humanizma severno od Alp, kar med drugim dokazujejo humanistična besedila in obsežna epigrafska zbirka. Njegovo veliko knjižnico, v kateri so bili rokopisi, tudi avtografi, in tiskane knjige, je od njegove družine leta 1552 odkupil H. J. Fugger iz Augsburga (1531–1598). Leta 1571 je Fuggerjeva knjižnica postala del Bavarske dvorne knjižnice in je sedaj vključena v Bavarsko državno knjižnico v Münchnu. Prispevek natančneje obravnava enega od njegovih avtografov, sedaj clm 490, z medicinskimi besedili. Rokopis neposredno osvetljuje Hartmannovo urejanje lastne knjižnice, skrbno prepisovanje vsebin v pisavi *all'antica*, številčenje folijev, sestavljanje kazala, predstavljanje avtorjev s kratkimi življenjepisi ter navsezadnje tudi natančno zapisovanje datumov in včasih celo opredeljevanje prepisanih odlomkov.

Sonja Svolišak

Gašper Žitnik in njegove knjige

Ključne besede: Gašper Žitnik, osebne knjižne zbirke, rokopisne zabeležke, 16. stoletje

DOI: 10.4312/ars.8.2.131-148

Uvod

Gašper Žitnik (ok. 1535–1585) je bil pomembna in vplivna zgodovinska osebnost, pa vendar je bilo o njem zapisanega bolj malo. Bil je pravnik, palatinski grof in svetnik notranjeavstrijske deželne vlade. Kot štipendist Brikcija Preprostega (?–1505) se je 14. aprila 1555 vpisal na dunajsko univerzo, kjer je marca 1560 dosegel artistski bakalavreat, junija 1563 magisterij, kasneje pa bil promoviran še za doktorja obojega prava. Leta 1570 je bil imenovan za štajerskega vladnega svetnika. Pri posameznih protireformacijskih ukrepih in akcijah je sodeloval tudi s kranjskim deželnim glavarstvom, predvsem pa je njegovo delo izredno cenil štajerski deželni knez, nadvojvoda Karel. Še pomembnejši je bil njegov vpliv na nečaka in kasnejšega ljubljanskega škofa Tomaža Hrena (1560–1630), saj je poskrbel za njegovo vzgojo in izobraževanje, pomagal pa je tudi pri začetkih njegove kariere. Leta 1568 ga je vzel k sebi na Dunaj, naslednje leto pa ga je poslal v admontski samostan, da bi ga obvaroval pred kugo. Leta 1573 ga je poslal na šolanje k jezuitom v Gradec (Valenčič, 1991, 976).

V študentskih letih se je Žitnik ukvarjal tudi s pesnjenjem. Napisal je nekaj hvalnic ter priložnostnih pesnitev ob porokah in pogrebih (J. Straussu, grofu Zrinjskemu, Maksimilijanu II., J. Reucheliju, J. Ubermannu in Luki iz Dobropolja) (Simoniti, 1972, 132). Da je bil tudi navdušen bralec, pa pričajo številne knjige z njegovim podpisom in drugimi zabeležkami, ki jih je vse življenje kupoval, prejemal v dar ali podarjal.

Žitnikove knjige je najkasneje po njegovi smrti leta 1585 nasledil Tomaž Hren (Vidmar, 2012, 237), do leta 1789, ko so bile v skladu z odlokom štajerskega gubernija predane v nekdanjo licejsko knjižnico, pa so bile shranjene v Gornjem Gradu (Stefan, 2009, 28). Danes so del Zbirke redkih in starih tiskov ter Kartografske zbirke Narodne in univerzitetne knjižnice. Od leta 1974 do danes je bilo v Narodni in univerzitetni knjižnici odkritih 94 del v 30 zvezkih, za katere lahko rečemo, da

so bile v Žitnikovi lasti. Nekaj njegovih knjig, kot na primer *Tractatus de actionibus* Kalvinega tajnika Françoisa Hotmana iz leta 1548 (Vidmar, 2012, 237), pa je prek zamenjav v 18. stoletju prišlo tudi v Semeniško knjižnico. Štiri inkunabule ter kompilacija pesnitev, govorov in drugih drobnih tiskov s provizoričnim naslovom *Miscellanea selectissima* so omenjene v Gspanovem in Badaličevem katalogu *Inkunabule v Sloveniji* (1957, 149, 171, 173 in 220), v Simonitijevi analizi Terpinovega kataloga iz gornjegrajske škofijske knjižnice (2007, 271–315), v Simonitijevi knjigi *Humanizem na Slovenskem* (1979, 133) in v bibliografiji *Sloveniae scriptores latini recentioris aetatis ...* istega avtorja (Simoniti, 1972). Ena Žitnikova knjiga je omenjena tudi v članku N. Golob *Reflections on some expressions of Bohemian art around 1400 in Slovenia* (2012, 60) ter v knjigi *Provenience starih tiskov Narodne in univerzitetne knjižnice* (Svoljšak in Kocjan, 2013, 29). Celotna zbirka sicer še ni dokončno raziskana.¹

Gašper Žitnik se je zelo rad podpisoval v svoje knjige, vanje pa je v razmeroma dobro čitljivi humanistični kurzivi v rjavi ali črni tinti zapisoval tudi različne opombe, komentarje, citate, izreke in druga besedila. V njegovih knjigah so tudi številne zabeleške ter zaznamki drugih oseb in ustanov.

V prispevku predstavljam rokopisne dodatke, ki jih vsebujejo Žitnikove knjige v Narodni in univerzitetni knjižnici. Ti so sistematizirani glede na sporočilnost in izvor oziroma avtorstvo. Na podlagi pregleda in analize podatkov ter v kombinaciji z obstoječimi biografskimi podatki skušam razbrati kakšno dodatno podrobnost o Žitnikovem zasebnem in poklicnem življenju oziroma razmerju med njim in njegovimi knjigami ter tako nadgraditi do sedaj znane podatke o njegovem življenju in delu. Prispevku dodajam tudi bibliografijo do sedaj odkritih Žitnikovih knjig iz Narodne

1 Temeljno delo slovenske inkunabulistike omenja štiri Žitnikove inkunabule, ki pa jih napačno pripisuje Gašperju Lipniku (Gspan in Badalič, 1957, 490), v Simonitijevi adendi k popisu inkunabul na Slovenskem pa ni navedene nobene Žitnikove knjige (2007, 316–333). Da so bile Žitnikove knjige hranjene v Gornjem Gradu, potrjujejo tudi Simonitijeve ugotovitve ob pregledu nekdanjih Budinovih, Seebachovih, Radličevih, Tavčarjevih in Žitnikovih knjig v Narodni in univerzitetni knjižnici in Semeniški knjižnici, ki je bil opravljen na podlagi Terpinovega kataloga gornjegrajske škofijske knjižnice iz leta 1655 (Simoniti, 2007, 271–315). Žitnikove knjige omenja tudi Južnič (Južnič, 2008). Ena izmed knjig je v licejsko knjižnico najverjetneje prišla po razpustitvi kranjske deželne vlade in vsebuje tudi njen žig (*K. K. Landesregierung des Herzogthumes Krain*). Gre za pomemben in večkrat ponatisnjen kompendij s področja fevdalnega prava »Tractatus insignis de reintegratione feudorum ...« Parida iz Pozza (1413–1493). Vezan je v razkošno iluminiran bifolij srednjeveškega rokopisa (Golob, 2012, 60). Ena Žitnikova knjiga je v licejsko knjižnico prišla iz ljubljanskega samostana bosonogih avguštincev. V osrednjem polju srednje platnice so vtisnjene kratice M. C. S. (Magister Caspar Sitnick?). Vsebuje tudi dve stari signaturi knjižnice bosonogih avguštincev (N 23 in I 2) in je v popisu knjig, ki so bile leta 1786 predane licejski knjižnici, uvrščena v sklop »N« (*Humanista allique varii libri sub littera*) pod zaporedno številko 23 (Simoniti, 1979, 133 in *Bücherkatalog des Diskalzeatenklosters zu Laibach*, NUK, Ljubljana, Ms 1944). Sicer je v Zbirki starih tiskov NUK še nekaj knjig, ki so tako kot večina Žitnikovih vezane v nebarvan oziroma rdeče ali zeleno obarvan pergament in vsebujejo lastniški zaznamek gornjegrajske škofijske knjižnice. Morda so bile tudi te nekoč njegove, žal pa ne vsebujejo njegovega podpisa ali druge rokopisne zabeleške, ki bi to dokazovala.

in univerzitetne knjižnice, ki povzema podatke iz Gspanovega kataloga (1957), Simonitijeve študije Terpinovega kataloga (2007), knjige *Humanizem na Slovenskem* istega avtorja (1979) in kasnejših sistematičnih pregledov starejših fondov Narodne in univerzitetne knjižnice.

Žitnik o sebi

Gašper Žitnik se je najpogosteje podpisoval na naslovne strani svojih knjig ali na sprednje spojne liste. Pri tem je uporabljal celotno ime in priimek ali pa je posamezne podatke okrajšal. Tovrstne zabeležke se brez izjeme pričenjajo z glagolom *esse* v prvi osebi ednine, temu pa sledita njegovo ime in priimek v roditeljskem. Občasno je osebnim podatkom dodajal še pojasnila o svojem statusu, izobrazbi in izvoru. V nekatere knjige (npr. *Codex Iustiniani*)² se je podpisal tudi večkrat. Najpogostejše formulacije, ki jih je uporabljal, so: »Sum M[agistri] Casp[aris] Sitnick«, »Sum Ca[sparis] Sitnikh«, »Sum Ca[sparis] Sitnichij« in »Sum Caspari Sitnikh«.

Kot magister se je Žitnik podpisoval do leta 1567. V knjigi *Ennarationes in sex priores libros Aeneidos Vergilianae* Lamberta Hortensia ob imenu, priimku in nazivu navaja še letnico 1567. Prvi zabeležki, ki vsebujeta tudi podatek o njegovem najvišjem akademskem nazivu, sta na naslovni strani Seilerjeve *Remissiones*, ki je bila natisnjena leta 1571, in na naslovni strani Tritemijeve (Johannes Trithemius = Johann Heidenberg) *Chronicon insigne monastarii Hirsaugensis* iz leta 1559. V obe je Žitnik zapisal: »Sum Casp[aris] Sitnikh I. V. D.«, temu pa je dodal še moto: »virtus sorte potentior«, ki bi ga lahko prevedli kot »odličnost/vrlina je boljša od usode/stanu«.³ V Tritemiusovi kroniki je nad zabeležko zapisal še letnico 1571. Iz tega je mogoče sklepati, da je doktorski naziv pridobil leta 1571 oziroma v letih med 1567 in 1571.

Poleg osnovnih podatkov in svoje izobrazbe je Žitnik v svoje knjige občasno zapisal tudi kakšno podrobnost o svojem izvoru. V *Quaestiones super libros Metaphysicae Aristotelis iuxta Thomisticae doctrinae dogmata decisae* se je na primer podpisal: »Sum Caspari Sitnigkh Labacen[sis]«, v *Tabula Iulii Palamedis Adriensis in Aristotelis, Averroisq[ue] opera* pa: »Sum Caspari Sitnigk Labacen[sis] Carni[olensis]. Idivus Novemb[ris] anno 62.«.

2 Za podrobnejše podatke o posamezni knjigi glej dodatek na koncu prispevka.

3 V isti knjigi motu sledi še krajši zapisek, vendar ga predvsem zaradi žiga Licejske knjižnice, ki je deloma odtisnjen čezenj, žal ni mogoče razbrati.



Slika 1: Značilen Žitnikov podpis. V: Paride del Pozzo:
Tractatus insignis de reintegracione feudorum.
GS II 36199 (naslovna stran).



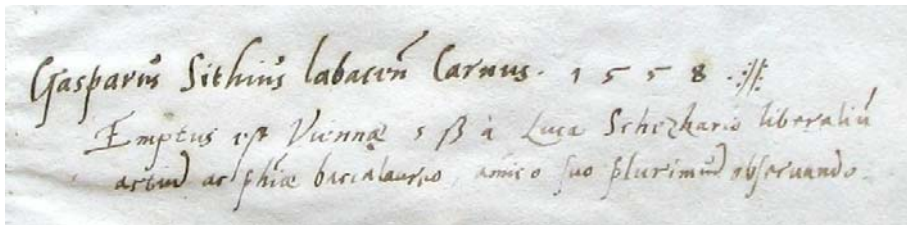
Slika 2: Žitnikov podpis z navedbo doktorskega naziva. V: Seiler, Raphael:
Remissiones vel, ut alii commodius dici arbitrantur,
relegationes instar mercurialis statuæ indicantes.
GS II 17624 (naslovna stran).

Žitnik o svojih knjigah

Več Žitnikovih knjig vsebuje zaznamke o kraju in letu oziroma dnevu nakupa ali pa zabeležke o darovalcih oziroma obdarjencih. Na sprednji spojni list Porfirijeve knjige *Isagoge in dialecticen* je tako zapisal, da jo je kupil od Lucasa Schezkaresa: »Casparus Sitnick Labacen[sis] Carnus. 1558. Emptus est Vienna ... à Luca Schezkario Liberaliu[m] artiu[m] ac phi[losophi]ae baccalauro amico suo plurimu[m] observando«. Kvintilijanova *Oratoriarum institutionum libri XII* vsebuje zabeležko: »Sum M. Casp: Sitnick«, pod tem pa še: »nunc consobrinus meus Georgius Schriep [?] tenet hunc librum«. Na naslovni strani D'Auvergnovih *Postillae maiores totius anni* piše: »Sum Caspari Sitnick 1573 in festo S. Andreae«. V Pomponijevi *Libri de situ orbis tres*, ki ji je dodanih še šestindvajset ročno narisanih in pobarvanih zemljevidov

antičnega sveta ter legend in komentarjev P. Freiländerja, pa je Žitnik zabeležil, da jo je prejel v dar od nekega Andreeasa: »1571, ex dono Andreae Grund[?]ij«.

Quaestiones super libros Metaphysicae Aristotelis iuxta Thomisticae doctrinae dogmata decisae na naslovni strani vsebuje daljšo zabeležko iz leta 1563. Žitnik je knjigo podaril Mathiasu Lubanusu in zapisal: »Excellentissimo doctissimo[que] viro d[omi]no Matthie Lubano ... M[a]g[iste]r Casparus Sitnikh d[e]d[i]t 1563«. V zgornjem desnem kotu pa najdemo še kratko pripombo: »Emptus Viennae Austriae«.



Slika 3: Žitnikova zabeležka o nakupu.

V: Porphyrius: Isagoge in dialecticen.

GS I 742 (sprednji spojni list).

Druge Žitnikove zabeležke, komentarji in citati

V katalogu rektorjev dunajske univerze, ki je zvezan skupaj s številnimi priložnostnimi pesnitvami in govori (signatura GS I 6115), najdemo Žitnikove zabeležke pri Konradu iz Hallstatta, Brikciju Preprostemu, Žigi Herbersteinu in Christophoru Kulberju.

V Kasimirjevo *Brevis et luculenta expositio causarum, quibus adductus illustriss. princeps ac dominus, dominus Iohannes Casimirus ... hanc expeditionem, ad erigendas res Belgii graviter afflictas, suscepit* je Žitnik pod naslovom zabeležil še njegovo skrajšano oziroma poenostavljeno različico: »Opuscula de causa belli Belgici«.

Na sprednjem spojnem listu *Epitome Tyrocinii iuris civilis*, ki sta ji privezana še dva pravna priročnika, je sedem sentenc v grščini, pod vsako pa je še latinski prevod (npr.: »parentes imprimis honoribus afficias«, »parentes amato quam constantissime«, »audacia principium actionis est, fortuna vero dominatur« in »arduis rebus crescit hominum gloria«).

Sprednji spojni list *Singularia, praeclarissima ac imprimis omnibus iurisperitis pernecessaria, ac utilissima* vsebuje različne izreke, pregovore in citate iz antičnih besedil, pa tudi odlomke iz sv. Hieronima in Sv. pisma (npr.: »raro breves humiles vidi, rufosque fideles, albos audaces, miror longos sapientes«).

Izjemno veliko Žitnikovih glos vsebuje uradno gradivo za študente dunajske univerze, ki obsega Porfirijev uvod v dialektiko in šest Aristotelovih filozofskih razprav. Nekaj podčrtajev, *nota bene*, in izpiskov (npr. k dialogu med Mojzesom in Belialom), ki so zagotovo delo Žitnikove roke, pa je tudi v Teramovem *Consolatio Peccatorum, seu Processus Belial*. Na sprednjem spojnem listu Lagusove *Methodica iuris traditio* so zapisani trije od desetih korakov pravnega reda (*Ordo juris per 10. gradus*): »Mens et consensus hominis, Ex consensu dicta aut facta, ex dictis aut factis [contractus vel quasi]«.

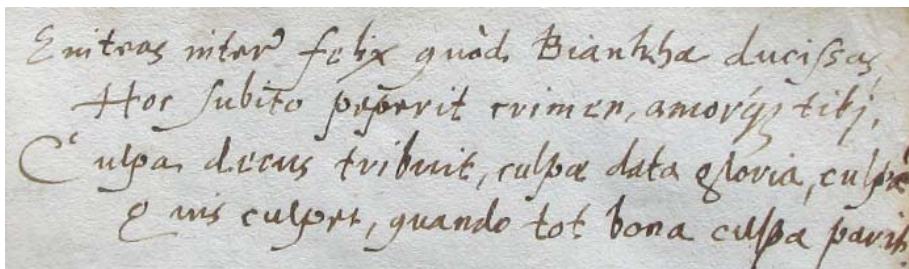
Templum omnium iudicium pontificiae, cesareae, regiae, inferiorisque potestatis na drugem praznem predlistu vsebuje daljši zapisek:

Eniteas nitor felix quod Biankha ducissa,
hoc subito peperit ruimen, amorq[ue] tibi
culpa decus tribuit, culpa data gloria culpae
quis culpet, quando tot bona culpa parit.

V zadnjem letu svojega življenja je Žitnik na notranjo stran hrbtno platnice Frischlinovih zbranih dramskih del *Operum poeticorum* (Strassburg, 1585) zapisal epigram Johanna Lauterbacha o neki deklici (*De quadam virgine*):

Cur aleret barbam, iuvenem cum virgo roget;
Ut retro fugiat territus hostis, ait.
Falleris, illa subit: vanum me teste probabo:
Nunc hirsuta petor, quae glabra tuta fui.

Morda je Žitnik tudi avtor portreta bradatega moškega v zgodnjih srednjih letih, ki nosi visoko pokrivalo ter po svojih dolgih in ostrih obraznih potezah nekoliko spominja na Tomaža Hrena. Risba s peresom je na sprednji platnici Salutatijsve *Tractatus de nobilitate legum*.



Slika 4: Žitnikova zabeležka o ...

V: Corradi, Lancelotto: *Templum omnium iudicium pontificiae*, 1575.
GS II 17622 (drugi prazni predlist).

Zabeležke prejšnjih in kasnejših lastnikov Žitnikovih knjig

V Žitnikovih knjigah lahko preberemo tudi zabeležke nekaterih drugih njegovih sodobnikov. Nekajkrat gre za prejšnje lastnike ali osebe, ki so Žitniku knjige podarile, večinoma pa za kasnejše lastnike. Nekaj tovrstnih zabeležk je tudi prečrtanih, počečkanih ali nečitljivih, zato vsebine ni mogoče razbrati.

Justinijanove *Institutiones iuris* vsebujejo zabeležko: »Sum ex libris Gerardi N.«, Pomponijeva *De situ orbis* pa vsebuje ime nekega Wolfganga ter njegovo zabeležko, da je knjigo kupil leta 1568 v Celovcu. Na notranji strani sprednje platnice ter nad pričetkom besedila Lagusove *Methodica iuris traditio* je poleg Žitnika kot lastnik knjige podpisan še Christophorus Fuerrerius Austriacus (z letnicama 1562 in 1563), ki je na sprednji spojni list zapisal tudi nekaj citatov iz Temistokla. V Porfirijevi *Isagoge in dialecticen* je na naslovni strani podpisan še Petrus Rabenius Livoniensis, na sprednjem spojnem listu in naslovni strani pa je poleg Žitnika, ki je zapisal izrek: »Fide, sed ante vide, cui tuto fidere possis«, ki ga v različnih oblikah najdemo v zbirkah emblemov oziroma epigramov Nicolasa Reusnerja in Gabriela Rollenhagna, neznana roka dodala še dva izreka iz Horacija: »Nullius addictus iurare in verba magistri«, »quo me cumque rapit tempestatas, deferor hospes« in Vergilija: »Invenies alium si te hic fastidit Alexis[!]«.

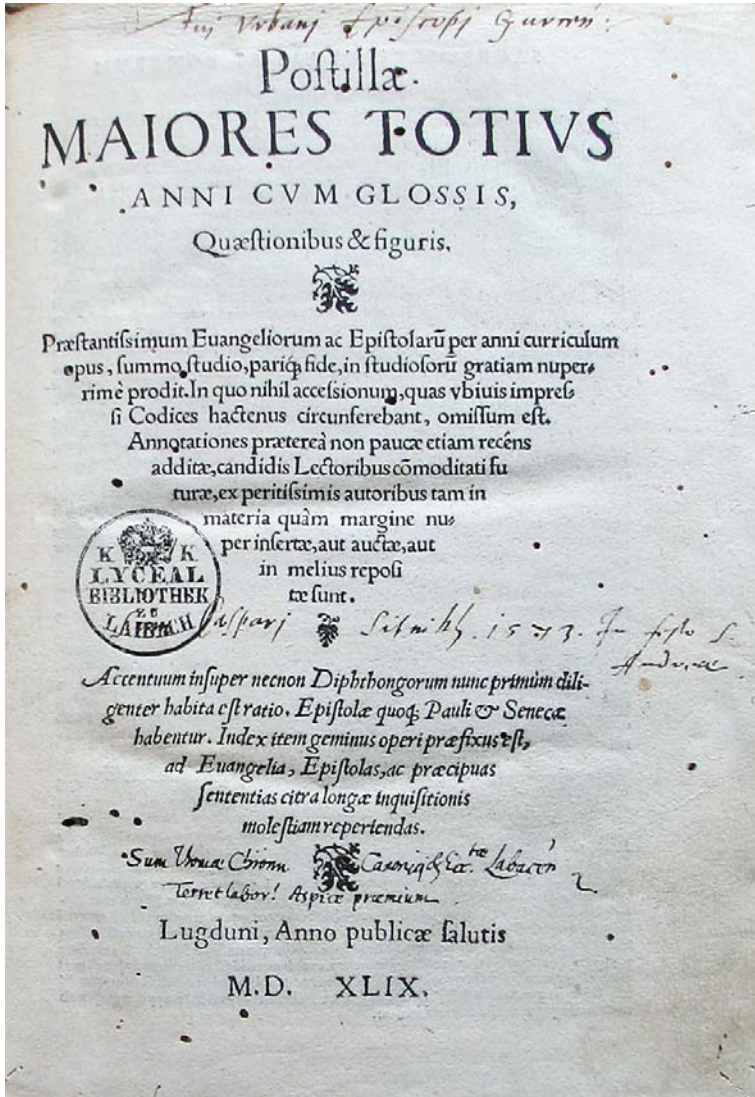
Avtor pesnitve *Epithalamion in nuptias ... viri, DN. Sebastiani Froelich Graecensis Styri [et] honestissimae virginis Marthae* Paulus Schedius je na naslovni strani zapisal posvetilo: »Fratrī S[uo] carissimo, M[agistri] Casparo Sitnico ... P[aulus] Schedius«. ⁴

O povezavi med Žitnikom in Tomažem Hrenom priča zapisek v d'Auvergnovih *Postillae maiores totius anni*: »Sum Thoma[e] Chrönn Canonici & Ecc[lesiastae] Labacen[is].« Temu je dodan še Hrenov moto: »Terret labor, Aspice premium«. Knjiga vsebuje še nekaj Hrenovih zabeležk ob robu besedila, pa tudi pet odlomkov oziroma citatov iz sv. Avguština, Izidorja Seviljskega, sv. Bernarda ter Stare in Nove zaveze, ki jih je Hren zapisal na sprednji spojni list. Na vrhu naslovne strani iste knjige je še zabeležka: »Fui Urbani Episcopi Gurcen[is]«.

Ker so bile Žitnikove knjige dolgo hranjene v gornjegrajski knjižnici, nekatere izmed njih vsebujejo tudi škofovski lastniški zaznamek: Ex lib[ris] Epi[scope] Lab[acensis] eiusdemque Bibliotheca[e] Oberburg[ensis] ali Ill[ustriss]mi et R[everend]issimi Pricipis Epi[scope] Labacensis Bibliotheca Oberburg[ensis]. Skaličeva *Encyclopaediae, seu Orbis*

⁴ Zanimivo je tudi tiskano posvetilo Gašperju Žitniku dunajskega tiskarja Stephana Kreuzerja: »Magnifico atque Excellentissimo Domino, D. Caspari Sitnick I. V. D. serenissimi principis Caroli & consiliario Domino suo plurimum observando Typographus dd.«. Nalepljeno je na notranji strani sprednje platnice Camuzijeve *De amore atque felicitate libri novem* iz leta 1574.

disciplinarum iam na naslovni strani vsebuje še dve zanimivi zabeležki, ki ju je verjetno zapisal kateri od gornjegrajskih knjižničarjev: »Cathalogu[s] inscriptus lit[erati] Historici profani num[erus] 35« in: »NB: Hic author est inter libros a conc[ilio] Trid[entino] Prohibitos ut patet ex indice librorum prohibitoru[m] prima[e] classis litt[er]a] P.«



Slika 5: Žitnikova in Hrenova zabeležka ter (Žitnikova?) zabeležka o predhodnem lastništvu krškega škofa Urbana.

V: Guillaume d'Auvergne: *Postillae maiores totius anni*.
 GS II 15227 (naslovna stran).

Kompilacija priložnostnih pesnitev in govorov, ki ji je dodan tudi seznam rektorjev dunajske univerze (*Miscellanea selectissima*, signatura GS I 6115), vsebuje zaznamek knjižnice ljubljanskega samostana bosonogih avguštincev: Est Con[ven]tus S[ancti] Josephi Discalceatorum Labac[ensis]. Nad incipitom *De imitatione Christi*, ki je privezana k *Processus Belial*, pa je zabeležka neznane roke: »De imitatione Christi Thomae Montis S. Angelis Canonici Regularis (?) liber I.«

Razprava

Zaznamki in zabeležke v Žitnikovih knjigah kažejo, da je svoje knjige bral in uporabljal ter jih ni kupoval le zaradi zbirateljstva. Le dvanajst od tridesetih do sedaj odkritih zvezkov ne vsebuje nobenih drugih rokopisnih dodatkov razen lastniških vpisov. Skoraj polovica knjig ima mehko pergamentno (humanistično študijsko) vezavo. Zvezki, ki vsebujejo le eno delo, so prej izjema kot pravilo, kar tako kot številni Žitnikovi rokopisni dodatki sporoča, da so bile knjige namenjene predvsem uporabi oziroma branju.

Nekatere zabeležke razkrivajo, da je Gašper Žitnik najvišji akademski naziv najverjetneje pridobil leta 1571 oziroma med letoma 1567 in 1571 ter prinašajo njegov osebni moto. Razkrivajo tudi, da si je Žitnik knjige izmenjeval s sorodniki, prijatelji, znanci in sodobniki. Zabeležka iz časa po Žitnikovi smrti v d'Auvergnovih *Postillae maiores totius anni*, posredno potrjuje, da je Žitnikove knjige nasledil njegov nečak Tomaž Hren, ki je v njej podpisan kot ljubljanski kanonik. Pogoste so tudi zabeležke o kraju in mestu nakupa (prejema ali izročitve v dar) posameznih knjig.

Pregled knjižnih vsebin, ki jih je Žitnik kupil ali prejel v dar, kaže, da je poleg pravne literature, ki jo je potreboval pri svojem študiju, kasneje pa pri vsakdanjem delu in jo je tudi najintenzivneje komentiral, v svojo knjižno zbirko vključil še številne druge vsebine; od antične in renesančne filozofije, zgodovine, teologije in krščanske duhovnosti pa vse do sodobne priložnostne poezije, dramatike in satire ter enciklopedičnih del. Na Žitnikovo humanistično izobrazbo poleg vsebine njegovih knjig kažejo tudi številne antične sentence oziroma izreki ter drugi citati, ki jih je zabeležil na notranjih straneh platnic ali predlistih. Verjetno si jih je izpisoval oziroma zapisoval tako za študijske in delovne potrebe kot tudi iz osebnih razlogov. Ni presenetljivo, da je najbolj komentirana Žitnikova knjiga učbenik filozofije s Porfirijevim uvodom v dialektiko in šestimi Aristotelovimi razpravami.

Med daljšimi zapiski je posebej zanimiva in skrivnostna besedna igra o pogubi, ljubezni, krivdi in slavi, povezana z vojvodinjo Biankho (Bianco?) v prvi izdaji Corradijeve *Templum omnium iudicium pontificiae, cesareae, regiae, inferiorisque*

potestatis iz leta 1575. Iz razpoložljivih podatkov o Žitnikovem življenju je sicer težko nedvoumno ugotoviti ozadje nastanka in povode za ta zapis. Prav tako ni mogoče ugotoviti, ali gre za odlomek kakšnega daljšega besedila. Najverjetneje se besedilo nanaša na ljubico in kasnejšo ženo Francesca I. Medičejskega, Bianco Capello, ki je po poroki s toskanskim nadvojvodo leta 1579 postala izjemno priljubljena v rodni Benetkah in tudi širše, v njeno čast pa so napisali nekaj pesnitev in naslikali portret, ki so si ga v Benetke hodili ogledovat številni častilci (Van Kessel, 2010, 279–291).

Sklep

Gašper Žitnik je bil v prvi vrsti pravnik in pomembna politična osebnost, ki je nekako izginila iz zgodovinskega spomina. Vsekakor je sodil v krog kranjske oziroma štajerske izobraženske humanistične elite 16. stoletja. To je razvidno tudi iz vsebine knjig, ki jih je zbral v svoji zasebni knjižni zbirki, ter rokopisnih zabeležk, ki jih te vsebujejo. Tudi če o Žitniku ne bi vedeli skorajda ničesar, bi bilo iz njih mogoče razbrati precej podrobnosti o njegovem življenju in delu. Zato so tovrstne raziskave, prav tako kot raziskave arhivskih in drugih zgodovinskih virov, nadvse koristne za rekonstrukcijo podatkov o bolj ali manj znanih osebnostih iz naše preteklosti. Ob nesporni biografski in bibliografski vrednosti pa prinašajo še obilico posrednih informacij o bralnih navadah ter sorodstvenih in prijateljskih povezavah nekdanjih bralcev oziroma lastnikov knjižnic in knjižnih zbirk.

Bibliografija

Vir

Bücherkatalog des Diskalzeatenklosters zû Laibach, Ljubljana, NUK, Ljubljana, Ms 1944.

Literatura

Golob, N., Belial, procurator infernalis ali kdo je v resnici kriv, *Ars & Humanitas* V/2, 2011, str. 49–63.

Golob, N., Reflections on some expressions of Bohemian art around 1400 in Slovenia, *Codices manuscripti*. Supplementum 6, 2012, str. 56–62.

Gspan, A., Badalić, J., *Inkunabule v Sloveniji*, Ljubljana 1957.

Južnič, S., Najstarejši ohranjeni knjižnični katalog na Slovenskem, 1. del: (ob 325-letnici smrti Filipa Terpina v Trubarjevem letu 2008), *Knjižnica* 52/1, 2008, str. 7–40.

Južnič, S., Najstarejši ohranjeni knjižnični katalog na Slovenskem, 2. del: (ob 325-letnici smrti Filipa Terpina v Trubarjevem letu 2008), *Knjižnica* 52/3, 2008, str. 7–37.

- Simoniti, P., *Sloveniae scriptores latini recentioris aetatis: opera scriptorum latinorum Sloveniae usque ad annum MDCCCXLVIII typis edita: bibliographiae fundamenta*. Zagreb 1972.
- Simoniti, P., *Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede XVI. stoletja*, Ljubljana 1979.
- Simoniti, P., Med knjigami iz stare gornjegrajske knjižnice, v: *Med humanisti in starimi knjigami*, Ljubljana 2007, str. 271–315.
- Simoniti, P., Še nekaj inkunabul v slovenskih knjižnicah, v: *Med humanisti in starimi knjigami*, Ljubljana, 2007, str. 316–332.
- Stefan, K., *Zgodovina C. kr. Študijske knjižnice v Ljubljani*, Ljubljana 2009.
- Svoljšak, S., Kocjan, U., *Provenience starih tiskov Narodne in univerzitetne knjižnice*, Ljubljana 2013.
- Valenčič, V., pod geslom: Gašper Žitnik, *Slovenski biografski leksikon*, XV, Ljubljana 1991, str. 976.
- Van Kessel, E., Staging Bianca Capello: painting and theatricality in sixteenth-century Venice, *Art History* 33 (2), 2010, str. 279–291.
- Vidmar, L., Prepovedane knjige na Kranjskem od indeksa Pavla IV. (1559) do indeksa Pija VI. (1786): Libri prohibiti v Semeniški knjižnici. *Svetovne književnosti in obrobja* (ur. Juvan M.), 2012, str. 233–262.

Dodatek: seznam knjig Gašperja Žitnika v Narodni in univerzitetni knjižnici⁵

- ALDOBRANDINI, Silvestro: *Institutiones iuris*. Lugduni, 1552. GS 0 17628.
- ARISTOTELES: *Elenchorum libri II*. Viennae Austrae, 1553. GS I 6905.
- ARISTOTELES: *Liber praedicamentorum*, 1550. GS I 743.
- ARISTOTELES: *Peri Hermeneias libri II*, 1551. GS I 6754.
- ARISTOTELES: *Posteriorum analiticorum libri II*, 1552. GS I 6903.
- ARISTOTELES: *Priorum analiticorum libri II*, 1551. GS I 6915.
- ARISTOTELES: *Topicorum libri VIII*. Viennae Austriae, 1553. GS I 6904.
- BEGARDI, Phillip: *Index sanitatum*, 1539. GS II 11845.
- BELLARMATI, Marcantonio: *Annotationes quaedam*, 1551. GS 0 17647.
- BONACOSSA, Ippolito: *Tractatus in materia equorum*, 1574. GS 0 17638.
- BRACCIOLINI, Poggio: *Opera, collatione emendatorum exemplarium recognita*, 1538. GS II 1528.
- CAMUZIO, Andrea: *De amore atque felicitate libri novem*, 1547. GS II 4402.
- CAPECE, Antonio: *Decisiones novae Sacri Regii Concilii Neapolitani*, 1547. GS 0 17772.
- CARPENTIER, Pierre: *Epistola ad Franciscum Portum Cretensem*, 1573. GS I 2997.
- CAVALLINI, Gaspare: *Tractatus de evictionibus*, 1571. GS 0 17635.
- CHAROPUS, Andreas: *Epithalamia in honorem optimi et clarissimi viri, dn. Martini Reuchelii ... [et] ornatissimae virginis Elisabethae, honestissimi viri, dn. Joannis Eberstorferi ... filiae*, 1563. NUK: GS I 6128.
- CHOPPIN, René: *De privilegiis Rusticorum: lib. III*, 1575. GS I 16945.
- CONTARINI, Gasparo: *De magistratibus, & res publica Venetorum libri quinque*, 1544. GS 0 17758.
- CORRADI, Lancelotto: *Templum omnium iudicum pontificiae, caesariae, regiae, inferiorisque potestatis*, 1575. GS II 17622.
- COSTAFORTI, Iuvenalis a: *Commentaria in quinque titulos Institutionum D. Iustiniani*, 1598. GS 0 17012.
- CUSPINIANUS, Johannes: *Der namhaftigen kay. Ma. und dreyer Kunigen zu Hungern Beham und Poln Zamenkumung und Versamlung so zu Wienn in dem Heymonat*, 1515. NUK: GS I 6130.
- D'ADDA, Ferdinando: *Ad omnes iuris civilis interpretes, ac eius disciplinae studiosos, contra iurisprudentiae vituperatores Oratio*, 1546. GS 0 17649.

5 Posamezna enota obsega ime in priimek avtorja, skrajšan naslov, leto izida in signaturo.

- DE electione et inauguratione Maximiliani Austrij II. Rom. regis, Francofurti ad Moenum, anno 1562, 1563. GS I 6120.
- DONEAU, Hugues: Commentarius ad titulum digestorum, de praescriptis verbis, & in factum actionibus, 1574. GS 0 17640.
- EDER, Georg: Catalogus rectorum & illustrium virorum archigymnasii Viennensis, 1559. GS I 6115.
- EISENGREIN, Martin: Ecclesia catholica a novatorum calumniis, per iudices omni exceptione maiores, 1576. GS 0 15146.
- EPISTOLA recens ex Romana urbe in Germaniam missa, 1577. GS I 2999.
- EPITHALAMIA in honorem pietate et eruditione praestantis viri Christophori Eysneri Hydropolitani ... [et] honestissimae matronae Agnetis Puchlerin viduae relictae prudentissimi viri Domini Georgij Grammostetteri, med 1553 in 1565. GS I 6132.
- EPITOME solenniorum, quae in auspicatum adventum invictiss. ac sacratiss. Rom. Caesaris D.N. Maximiliani, Bohemiae Regis et Archiducis Austriae, 1563. GS I 733705.
- EXPOSITIO sub canonem missae, 1470. TI II 12127.
- FIOCCHI, Andrea Domenico: L. Fenestellae De magistratibus, sacerdotiisque Romanorum libellus, iam primum nitori suo restitutus. Pomponii Laeti itidem De magistratibus et sacerdotiis, et praeterea de diversis legibus Romanorum, 1548. GS 0 17756.
- FRISCHLIN, Nikodem: Operum poeticorum, 1585. R 0 1718.
- GIGANTI, Girolamo: Responsa familiaria in materia ecclesiasticarum pensionum ... Hieronymi Gigantis, 1562. GS I 16635.
- GIUNTI, Ludovico: Responsum pro uxore, 1570. GS I 16634.
- GUILLAUME d'Auvergne: Postillae maiores totius anni, 1549. GS II 15227.
- GÜNDERRODE, Heinrich von: De veris principiis artis dimicatoriae, 1579. NUK: GS I 2998.
- HEGENDORPH, Christoph: Opuscula quae in hoc libro continentur. Epitome Tyrocinii iuris civilis. In titulum lib. III. digestorum scholia. Oratio de praeclaris rebus gestis Iustiniani Imperatoris. Enarratio nonae Philippicae Ciceronis, in qua multa de laudibus Servii Sulpitii, memorabile exemplum perfecti iurisconsulti proponitur, 1540. NUK: GS 0 17766.
- HOFFMEISTER, Johann: Verbum dei carnem factum, 1545. GS I 14287.
- HORTENSIUS, Lambertus: Ennarationes in sex priores libros Aeneidos Vergilianae, 1559. GS II 1229.

- HOTMAN, François: De legibus populi Romani liber, 1557. NUK: GS 0 17757.
- EPITOME solleniorum quae in auspiciatum adventum invictiss. Rom. Caesaris D. N. Maximiliani ... [vsebuje tudi: ŽITNIK, Gašper: »In auspiciatum et felicem adventum invictissimi ac sacratissimi Rom. Caesaris D.N. Maximiliani Bohemorum Regis, et Austriae archiducis ... congratulatio suppex inclyti archigymsii Viennensis eiusque alumnorum obsequii ergô pro sua fortuna tenui humiliter exhibita« in ŽITNIK, Gašper: »In augustissimi Rom. et Bohemiae regis, divi Maximiliani secundi ... in patriam reditum ... Carmen gratulatoria«], 1563. GS I 733705.
- INVICTISSIMO et potentissimo Romanorum imperatori, divo Ferdinando semperaugusto, Bohemiam nuper ingresso: carmen gratulatorium scholae Ioachimicae, 1558. GS I 6123.
- IUSTINIANUS I: Codicis Dn. Iustiniani sacratiss. principis ex repetita praelectione libri XII, 1548. GS 0 17490, GS 0 17625.
- IUSTINIANUS I: Novellarum constitutionum volumen, 1548. GS 0 17011.
- JACOBAEUS, Vitus: Academia Ingolstadiensis Carmine illustrata, 1562. GS I 6124.
- JACOBUS de Teramo: Consolatio peccatorum, seu Processus Belial, 1472. Ti II 12127.
- JAVELLUS, Chrysostomus: quaestiones super libros Metaphysicae Aristotelis iuxta Thomisticae doctrinae dogmata decisae, 1555. GS 0 4586.
- JOANNES Chrysostomus: Aliquot orationes Graecae et Latinae, 1552. GS 0 17013.
- JODOCUS, Gabriel: Propemptica in discessum optimae spei adolescentum, Iobi et Philippi, 1562. GS I 6137.
- JOHANN Kasimir: Brevis et luculenta expositio causarum, quibus adductus Illustriss. Princeps ac Dominus, Dominus Iohannes Casimirus ... hanc expeditionem, ad erigendas res Belgii graviter afflictas, susceperit, 1578. GS I 2922.
- KLING, Melchior: Explicatio et continuatio titulorum iuris civilis, & canonici, [1549]. GS 0 17765.
- LAGUS, Conrad: Methodica iuris traditio, seu ratio compendiaria, 1552. GS 0 17502.
- MANDOSIO, Quintiliano: Glossa facultatum regentis in locum auditoris camerae suffecti, 1576. GS I 16894.
- MANTOVA Benavides, Marco: Milleloquii iuris centuria prima, 1561. GS I 16636.
- MELA, Pomponius: Libri de situ orbis tres, 1518. G II 201.
- MENOCHIO, Giacomo: De adipiscenda, et retinenda possessione amplissima et doctissima commentaria, 1572. GS 0 17634.
- MERCURIUS, Iohannes: In obitum illustrissimae principis dominae Elisabethae Palatinae Rheni, 1563. GS I 6139.

- MIGRATIO Germanorum ex Academia Bononiensi, 1562. GS I 6138.
- OLDENDORP, Johann: Index titulorum iuris civilis, 1543. GS 0 17764.
- ORATIONES Viennae Austriae ad Divum Maximilianum Caes. Aug. aliosq[ue] illustrissimos Principes, habitae, 1516. GS I 6129.
- PALAMEDE, Giulio: Tabula in Aristotelis, Averroisque opera, 1561. GS II 4398.
- PIGNOLATI, Nicolò: Vera resolutio quaestionis, an in pari causa praevaleat causa fisci, sicut praevalet causa dotis, 1551. GS 0 17650.
- PLACENTINUS: In summam institutionum sive elementorum D. Justiniani sacratissimi principis, nunc primum in lucem aediti libri IIII, 1537. GS II 11846.
- PORPHYRIUS: Isagoge in dialecticen, 1550. NUK: GS I 742.
- POZZO, Paride del: Tractatus insignis De reintegratione feudorum, 1544. GS II 36199.
- PROCESSUS iudiciarius, 1470. TI II 12127.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius: Declamationum liber, 1563. GS 0 884.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius: Oratoriarum institutionum libri XII, 1561. GS 0 884.
- REUBER, Justus: De testibus methodica traditio, 1574. GS 0 17639.
- SÄLLER, Paul: In nuptias nobili & magnifici viri, domini Hieronymi Böckh à Leopoltstorff ... dominae Magdalенаe ... epithalamion, 1560. GS I 6136.
- SÄLLER, Paul: Carmen de sancto Christophoro: in honorem et gratiam, 1560. GS I 6133.
- SÄLLER, Paul: Ecloga, qua typus gloriosae Iesu Christi passionis, breviter comprahenditur, 1560. GS I 733811.
- SÄLLER, Paul: Chorus musarum, in serenissimi ac potentissimi principis, ac domini do. Maximiliani, 1563. GS I 6133.
- SALUTATI, Coluccio: Tractatus de nobilitate legum, 1542. GS 0 17646.
- SARAINA, Gabriele: Singularia, praeclarissima ac imprimis omnibus iurisperitis pernecessaria, ac utilissima, 1558. GS 0 17603.
- SARAINA, Gabriele: Tractatus de syndicatorum auctorum, 1571. GS I 16893.
- SCHEDE, Paul: Epithalamion in nuptias ... viri, DN. Sebastiani Froelich Graecensis Styri [et] honestissimae virginis Marthae, 1563. GS I 6125.
- SECKERWITZ, Johann: Epithalamion in nuptias ... Abrahami Iorgeri à Tolleth ... [et] ... virginis Barbarae, 1563. GS I 6126.
- SEILER, Raphael: Remissiones vel, ut alii commodius dici arbitrantur, relegationes instar mercurialis statuariae indicantes, 1571. S II 17624.
- SKALIĆ, Pavao: Encyclopaediae, seu Orbis disciplinarum, 1559. GS I 4833.

- SLEIDANUS, Johannes: De statu religionis et reipublicae, Carolo Quinto, Caesare, commentarii, 1556. GS II 3413.
- STROTSCHIUS, Ebrahimus: Türckischer Botschaft, 1562. GS I 6121.
- TALHAMER, Dionysius: Oratio in funere clarissimi viri, Lucae Guettenfelder, 1562. GS I 6116.
- THEOBALDUS: Errores Judaeorum ex Talmud extracti, 1473. TI II 12127.
- THOMAS a Kempis: Imitatio Christi, 1473. TI II 12127.
- TORQUEMADA, Juan de: De pontificis maximi consilii[ue] generalis auctoritate ad Basileensium oratorem responsio, 1563. GS I 16633.
- TRITHEMIUS, Johannes: Chronicon insigne monasterii Hirsaugiensis, 1559. GS II 16172.
- VIOLA, Pietro: Oratio in funere Hieronymi Cagnoli, 1551. GS 0 17648.
- VITERBO, Gottfried von: Pantheon, sive Universitatis libri, qui chronici appellantur, 1559. GS II 16173.
- VOERTHUSIUS, Joannes: Academiae veteris et novae ad divum Maximilianum Austrium II. Romanorum, Bohemiae, etc. regem, in coronatione Francofurtensi gratulationis ergo legatio, 1563. GS I 6119.
- VUOLFHARDUS, Adrianus: Ioannis episcopi quinque ecclesiarum panegyricus praeceptorum Guarino Veronensi, praefatio, 1512. GS I 6131.
- WEIDNER, Paul: Sententiae hebraicae ad vitae institutionem perutiles breviter explicatae, 1563. GS I 6127.
- WARHAFFTIGE Beschreibung, welcher gestalt die Königliche wurde Maximilian, und Frewlin Maria, geborne Königin auss Hispanien, dero Gemahel, zů Böhemischen König und Königin in Prag den 20. Septembris, dieses 1562. jars gekrönt worden, 1563. GS I 6118.
- WIDEBRAM, Friedrich: Epithalamion scriptum Vito Winshemio ... & sponsae pudicissimae virgini Euphrosynae, filiae Gregorij Pontani, 1559. GS I 6134.

Sonja Svolfšak

Gašper Žitnik in njegove knjige

Ključne besede: Gašper Žitnik, osebne knjižne zbirke, rokopisne zabeležke, 16. stoletje

Gašper Žitnik (ca. 1535–1585) je doktoriral iz obojega prava na dunajski univerzi. Bil je palatinski grof, svetovalec notranjeavstrijske vlade in pomembna politična osebnost v obdobju kranjske in štajerske protireformacije. Kot stric škofa Tomaža Hrena (1560–1630) je močno vplival na njegovo vzgojo, izobraževanje in kariero. V mladosti se je priložnostno ukvarjal s pesnjenjem, vse svoje življenje pa je zbiral knjige ter vanje zapisoval različne podrobnosti, ki se nanašajo na njegov študij, življenje in delo. Prispevek podaja pregled Žitnikovih knjig, ki jih hrani Narodna in univerzitetna knjižnica, s poudarkom na tistih, ki vsebujejo pomembnejše Žitnikove rokopisne zabeležke in pripise nekaterih njegovih sodobnikov. Odkritja skozi tovrstne sekundarne podatke dopolnjujejo dosedanja dognanja o Žitnikovem življenju in delu ter razkrivajo nekaj podrobnosti o njegovih bralnih navadah oziroma njegovem odnosu do knjig.

Sonja Svoljšak

Gašper Žitnik and His Books

Keywords: Gašper Žitnik, personal book collections, hand-written notes, 16th century

Gašper Žitnik (ca. 1535–1585) was a jurist, a doctor of law from the Vienna university, a Count palatine, an Inner-Austrian government councillor and an important political figure in Carniolian and Styrian Counter-Reformation. He was also Bishop Tomaž Hren's (1560–1630) uncle and had important influence on his upbringing, education and career. Besides being an occasional poet in his youth, he was also a book collector and he liked to inscribe various details about his study, work and personal life into his books. The paper gives an overview of Žitnik's books, which are kept in the National and University Library, with an emphasis on his hand-written notes and some other peoples' hand-written notes in his books which are of significance. The findings complement the already known facts about Žitnik's life and work through this secondary information while also revealing some details about the relation between his books and him as their reader.

Miklavž Komelj

»Man che trema«

Ključne besede: rokopis, avtomatska pisava, neberljivost, psihični avtomatizem, nadrealizem, Fernando Pessoa, Djuna Barnes

DOI: 10.4312/ars.8.2.149-177

Profesorici Nataši Golob, s hvaležnostjo

Nekega dne se zaveš da je roka
da je že davno navajena da je roka
nabrekla od svoje ročnosti
gleda te motna, navajena da je roka
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice
divje odmetavaš to kar ni tvojega
in prosiš zakaj si ravno roka
bodi pesek ali voda
ali prehod iz svetlobe v temo
ne maram reče roka
predolgo nisi vedel
nisi ti ampak sem roka
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice
kdo bo določil nove meje
nisi dobro razumel reče roka
nisi ti ampak sem roka ki se širim
potem sem rama
bled sem in pojem glasno pojem
in delam posteljo
nehaj že enkrat s to svojo majhno porumenelo mislijo
nisi bled nisi pel nisi glasno pel
ne delal postelje
zakaj NISI TI AMPAK SEM ROKA
svet je razpad sveta
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice

Tomaz Šalamun (Šalamun 1966, 46).

1.

Naslov (ki v slovenskem prevodu pomeni »Roka, ki se trese«, ali »Roka, ki trepet«, oziroma »Roka, ki drhti«) je vzeta iz Dantejeve *Božanske komedije* (*Paradiso*, XIII, 78); sveti Tomaž Akvinski v raju razlaga Danteju, zakaj zemeljska bitja ne dosejajo popolnosti idej, ki jih utelešajo – tisto, kar je v svojem nastajanju podvrženo delovanju narave, je vedno nepopolno, ker narava deluje podobno kot umetnik, ki ima večino umetnosti (v pomenu starogrške τέχνη) in roko, ki se trese, ki trepet, ki drhti.¹

Predstava o roki kot agentki telesa, ki s svojim trepetanjem onemogoča popolno realizacijo tega, kar si je umetnik zamislil, je pri osebnosti, ki je pogosto razumljena kot najsijajnejše utelešenje ideala renesančnega »univerzalnega človeka«, dihotomijo med konceptom in izvedbo stopnjevala do radikalne ločitve obojega;² Vasari je o Leonardu da Vinci zapisal, da je mnoge stvari začel in nobene končal, ker je bil prepričan, da roka ne more ničesar dodati k popolnosti umetnosti v stvareh, ki si jih je zamislil; zato je v svoji predstavi oblikoval tako težavne stvari, da jih roke, če bi bile še tako izvrstne, ne bi nikoli mogle izraziti (Vasari, 1991, 547).³

In vendar, vse Leonardove zamisli, za katere je lahko vedel Vasari in za katere lahko vemo mi, je posredovala njegova roka. V neštetihih zapiskih in skicah je hlastno sledila ritmu njegovih idej v ritmu lastnega drhtenja. In ravno v njeni popolni podreditvi ideji v komaj dohitevačem zapisovanju se je obenem razkrivala njena avtonomija; ko roka v svojem beleženju komaj sledi hitrosti zavestnih besednih ali vizualnih misli, ki jih hoče zabeležiti, te misli obenem prehitava – in razkriva nezavedne vzgibe. Znana je psihoanalitična interpretacija Leonardove risbe spolnega akta med moškim in žensko v sagitalnem anatomskem prerezu, ki jo je podal R. Reitler in jo je Freud citiral v opombi, l. 1919 dodani tekstu »Spomin iz otroštva Leonarda da Vinci« (Freud, 2000, 121–123). Reitlerjeva interpretacija Leonardove skice iz številnih spodrseljajev sklepa na »potlačitev libida, ki je skorajda zmedla velikega umetnika in raziskovalca«, Freud pa jo je citiral v kontekstu dokazovanja Leonardove homoseksualnosti oziroma biseksualnosti. V dopolnilu k svoji opombi iz l. 1923 je sam dodal: »Ta Reitlerjev prikaz je kajpada naletel na kritiko, češ da na podlagi površne in priložnostne risbe ni mogoče izpeljevati tako resnih sklepov in da ni povsem gotovo, da deli te risbe res sodijo skupaj«. Pri Reitlerjevi

- 1 »Ma la natura la dà sempre scema, / Similmente operando all'artista / C'ha l'abito dell'arte e man che trema« (Dante Alighieri, 1991, 452). V prevodu Andreja Capudra: »[V]endar priroda vedno kaj pokvari, / kot tresli bi umetniku se roki / pri obrti že privajeni in stari« (Dante Alighieri, 1972, 64).
- 2 Za renesančno koncepcijo slikarstva je bistven prav primat mentalnega nad manualnim; Alberti je govoril, da je slikarstvo izumil Narcis (Alberti, 2008, 168–169), torej nekdo, ki sploh ni slikal, ampak ga je moč pogleda transformirala v cvet.
- 3 Eden od Leonardovih učencev je s tem v zvezi izrecno spregovoril o tresenju, trepetanju; zdelo se je, da je Leonardo v zavesti o veličini umetnosti vsakič, ko se je spravil k slikanju, trepetal (prim. Freud, 2000, 117).

interpretaciji je problematično to, da Reitler na sledi nezavednim vzgibom, ki so vodili Leonardovo roko, sploh ni imel pred sabo Leonardove risbe, ampak litografski posnetek po njej narejenega bakroreza, pri katerem si je bakrorezec dovolil samovoljne dopolnitve; nekateri vizualni podatki, na katere se sklicuje Reitler, so dejansko vsebovani v Leonardovi risbi, a se prepletajo z vizualnimi podatki, ki sta jih dodali dve drugi roki. A ne glede na to ostaja neko bistveno in relevantno sporočilo, da lahko – analogno vlogi, ki jo je psihoanaliza prepoznala v zvezi z lapsusi v govoru – prav simptomalno branje neke skicozne vizualne formulacije, ki sledi spodrseljajem, opustitvam in drhtljajem, omogoča razbiranje nezavednih vsebin, ki zaobidejo pozornost zavestne intence; te »skrite« vsebine so »skrite« prav v tem, da so vsem tako zelo na očeh v nekem načinu obstajanja, ki se običajno ne zdi vreden pozornosti. Ravno v tej luči pa se vendarle ne kaže kot zgolj naključje dejstvo, da je Reitlerjevo in Freudovo pozornost na to raven vizualnih podatkov, vezano na relativno avtonomijo roke v razmerju do zavestne intence, prebudila prav risba, pri kateri se roka risarja v svojih črtah prepleta z rokama prerisovalca in dopolnjevalca; Reitler je dobil impulz, da sledi nezavednim vzgibom Leonardove roke prav ob črtah, ki jih ni naredila ta roka; relativna avtonomija roke se povezuje z neidentiteto roke, z negotovostjo, čigava je roka, katere drhtljajem sledimo. (To pa nas spet neposredno napotuje na problematiko seksualnosti; ni naključje, da je prav Freudovo opombo o tej Leonardovi risbi Jacqueline Rose vzela za izhodišče svojega eseja »Seksualnost in polje videnja« (Rose, 2005, 225–233).)

Ta raven pomenskih obremenitev črte ne pride do izraza samo v risbi, ampak tudi – in morda predvsem – v pisavi. Na to, da dobijo v pisavi, katere funkcija naj bi bila »zgolj« v zapisovanju zavestnih misli, nezavedne vibracije še posebej veliko avtonomijo, je že dolgo pozorna grafologija. A za grafologijo je ključno dokazovanje identitete; grafologija izhaja iz ideje pisave, v kateri lahko prepoznamo značilnosti nekega osebnega značaja (ni naključje, da obstaja v nekaterih evropskih jezikih, na primer v angleščini, italijanščini in francoščini, isti izraz – izpeljan iz grške besede χαρακτήρ – za rokopisno pisavo in značaj; izhodišče te identitete je ideja prepoznavnega znaka); z analizo pisave potrjuje identiteto neke osebe in obenem prepozna psihična stanja, v katerih se je ta oseba znašla med pisanjem. (A vendar res poglobljena grafološka analiza vedno znova kaže tudi točke, v katerih oseba ni zvedljiva sama nase; v neki osebni usodi so vedno tudi usode drugih ljudi; v tem smislu je razsvetljujoča kratka analiza podpisa Edgarja Allana Poeja, ki jo je Mallarmé postavil na začetek svojih komentarjev k prevodom Poejevih pesmi (Mallarmé, 1945, 223).)

Ob srečevanjih z različnimi rokopisi, zlasti ob arhivskem delu s pesniškimi zapuščinami dvajsetega stoletja, pa me je ob poskušanjih razbiranja vzgibov, vpisanih v samo pisavo, vedno najbolj zanimala neka druga raven, ki ni zvedljiva na grafologijo; zanimalo me je dogajanje, ki je z vzpostavljanjem prepoznavnosti in identitete v

nekakšnem kontrapunktu – gre za mejne situacije skrajne intenzivnosti, v katerih relativna avtonomija roke vzpostavlja potujitev in depersonalizacijo, ki obenem razkriva tujost identitete kot take.

V tem članku želim – izhajajoč predvsem iz nekaterih pesniških zapuščin dvajsetega stoletja, ki sem jih podrobneje preučeval – prispevati k tematizaciji te težko ulovljive, mejne ravni pisave, v kateri se najbolj notranje pokaže kot najbolj tuje – in kjer *manus propria* postane *manus aliena*. Na tej ravni tudi vsaka razkritost postaja način skritja; vstop v pisavo je vstop v labirint.⁴

Dante je pisal v času, ko je bilo v Evropi ročno izpisovanje črk edini način prenašanja pisane besede. V petnajstem stoletju je iznajdba tiska nadomestila ročno prepisovanje besedil kot način njihovega razširjanja med ljudmi, a besedila so še naprej nastajala z rokopisnim zapisovanjem. Ta način zapisovanja je v količinskem upadu, odkar se je v dvajsetem stoletju splošno razširila uporaba pisalnega stroja, še zlasti pa, odkar je prišel v splošno uporabo računalnik. (Pri tem pa – kot je opozoril Derrida v tekstu »Heideggerjeva roka« – vendarle ne smemo pozabiti – kar storimo tako pogosto –, da je pisanje na stroj prav tako ročno pisanje (Derrida, 1987, 434).)⁵ A ne le, da s tem tresenje roke kot nosilke pisave ni izginilo iz vidnosti; prej bi lahko rekli, da se je pokazalo v drugačni, ostrejši luči, v kateri ni vezano na pojem »manualnosti« nič bolj kot pisanje na stroj.

2.

Zapuščina Vojka Gorjana, ki je postala javno dostopna l. 2012, pomeni za slovenski kontekst izjemno literarnozgodovinsko odkritje. Če bi za kakšnega slovenskega avtorja lahko uporabili oznako »prekleti pesnik«, bi jo lahko uporabili za Gorjana. Ta avtor, ki je s strani literarnih urednikov doživljal dosledno zavračanje, obenem pa je prestajal travmatične konflikte s psihiatrijo, je s svojimi vizionarskimi teksti raziskoval

4 Pisava-kot-labirint: ena najčudovitejših asociacij, ki se ob tem lahko vzbudi, je vrsta podpisov znamenite mehiške baročne pesnice Juane Inés de la Cruz iz let 1669–1695, ki jih je objavil Enrique A. Cervantes v knjigi *El testamento de sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, Mexico, 1949, po njegovi objavi pa so reproducirani tudi v sijajni knjigi Octavia Paza o tej pesnici (Paz, 1982). Podpis najprej spremlja le droben okrasek, ki se v naslednjih letih postopoma spremeni v pravi labirint, ki povsem prerase črke in jih vključi vase kot svoje elemente. Način, kako potekajo linije okraševanja, je povezan z nekaterimi konvencijami, ki so bile v rabi v tistem času in prostoru, vendar razvoj pesničnega podpisa gotovo pričuje tudi o spreminjanju njene osebnosti. A gre za več od tega – v povezavi z njenim pesniškim opusom dobi struktura njenega podpisa nov pomen; pesničina osebnost dobesedno izginja v labirintski strukturi, ki je značilna za njeno poezijo; pri tem ne mislim predvsem na neposredno tematizacijo, kakršno najdemo v značilnem naslovu njene igre *Amor es más laberinto*, ampak na postopkovno raven, ki doseže višek labirintskosti v pesnitvi *Primer sueño*, enem najveličastnejših del baročne poezije sploh.

5 Tu naj opozorim še na to, da je roka posredno vpisana v sam pojem digitalnega, ki je izpeljan iz latinske besede *digitus* (prst).

mejna stanja zavesti in se neposredno spopadal s fantazmatskimi okvirji, določujočimi družbeno realnost. Tik preden je leta 1975 naredil samomor, je dvema založbama poslal dve svoji knjigi (obe sta bili po njegovi smrti pri založbah zavrtnjeni); ena od njiju je »fantastični roman« *Planetarium* (njegovo dogajanje se konča v letu 2010, torej tri leta pred njegovo prvo objavo), v katerega je Gorjan vključil tudi nekatere svoje starejše tekste – v novem kontekstu so postali teksti legendarnega Faikusa; ta je v knjigi obenem Gorjanov *alter ego* in legendarna osebnost, ki je postavila nove duhovne koordinate človeške civilizacije. Okvirni pripovedovalec romana je Matija Murn, ki je bil rojen že po Faikusovem skrivnostnem izginotju in ki je svoje življenje posvetil pisanju knjige o Faikusu. A nazadnje pride do slutnje, da piše o samem sebi. Na koncu pred osuplo množico dobesedno pogoltne samega sebe in se spremeni v pikapolonico.

Med Faikusovimi teksti, ki jih Matija Murn vključi v *Planetarium*, je »Solituda«, himna samoti, ki je eden viškov knjige. V pripisu k temu tekstu Najditelj poroča o najdbi s krvjo napisanega rokopisa v steklenici, ki so ga v Agadirju potegnili iz želodca morskega psa. Pripovedovalcu uspe od kriminalistov dobiti preslikan izvod rokopisa, ki ga opiše takole:

Sicer je bilo zdaj še težje razbirati pisavo, vendar sem sproti v hotelski sobi še vse besedilo prepisoval, ga ponekod slovnično urejal. Vmes so bili vrinki, včasih je pisal s široko pisavo, skoraj samo dve srednje dolgi besedi v eni vrstici, nato pa z ozko, zdaj nagnjeno naprej, nato ravno, nato nagnjeno naprej. Zdaj pusto, nato pa skoraj z likovnimi figuricami ob j-jih, g-ih. Skoraj nobene črke ni po obliki ponovil. Bil je strašno zapleten človek, če bi ga grafologiral. Zdaj je bil liričen, nato bombastičen. Kakor so prepletena razpoloženja, tako je prepleten tudi slog pisave, likovno in glasbeno je izražal, kar je povedal s pomenom. Ta človek je divjal skozi življenje (Gorjan, 2013, 120).

Najditelj se sklicuje na grafologijo, na to, kaj bi povedala grafološka analiza. A ko je Vojko Gorjan to pisal, ni opisoval nikakršne empirije – opis Faikusove pisave nima na primer nobene podobnosti z ohranjenimi primerki Gorjanove pisave; opis pisave, s katero je pisana »Solituda«, je Gorjan potreboval v funkciji potujitve – ki je na tem mestu trojna. Gorjan je *Planetarium* napisal kot pripoved Matije Murna o Faikusu; Murn predstavlja »Solitudo« kot Faikusov tekst, a na koncu tega teksta je vse, kar v njem piše, opisano kot najdba rokopisa neznanca; glede na to, da je Faikus po Murnovih besedah pozneje skrivnostno izginil v Agadirju, rokopis pa je bil najden v Agadirju, bi lahko rekli, da Faikus piše o samem sebi kot o drugem. Skratka: Gorjan grafološke analize ne potrebuje za potrditev identitete neke osebnosti, ampak za potrditev njene neulovljivosti in tujosti; ne potrebuje je za potrditev identitete pisave, ampak za potrditev neidentitete pisave same s sabo, za označitev tujosti pisave same sebi, za nakazanje, kako pisava uhaja sami sebi.

Faikusova identiteta je prav v njegovem vzdržanju neidentitete s samim sabo – in zastavek Gorjanovega romana je poziv k temu vzdržanju nevzdržnega.

Gorjan je pisal s pisalnim strojem. V njegovi zapuščini je ohranjenih zelo malo rokopisnih zabeležk, tako rekoč vsi teksti so napisani s strojem. Po vsej verjetnosti »Solituda« nikoli ni bila napisana rokopisno. A vendar je Gorjan za poseben način obstajanja tega teksta potreboval opis vibracije roke; ko opisuje pisavo, s katero je napisana, je ta pisava proizvod samega teksta. Tekst je proizvedel drhtenje neke tuje roke, ne glede na to, da je bil napisan s pisalnim strojem. Morda prav to, da je bil napisan s pisalnim strojem, tej divjajoči roki, ki se noče ujeti niti v zanke, ki jih sama zarisuje, in ki njene vibracije ne prehajajo samo v likovnost, ampak celo v glasbo,⁶ omogoča največjo avtonomijo, ki se ne zadovolji s tem, da bi bila avtonomija, ampak se zaganja naprej. »Ta človek je divjal skozi življenje.« To ni samo grafološka konstatacija o osebnosti pišočega, ampak opis dinamike, ki žene njegovo pisavo onkraj teksta, da se skozi samo sebe zaganja v meje simbolnega.

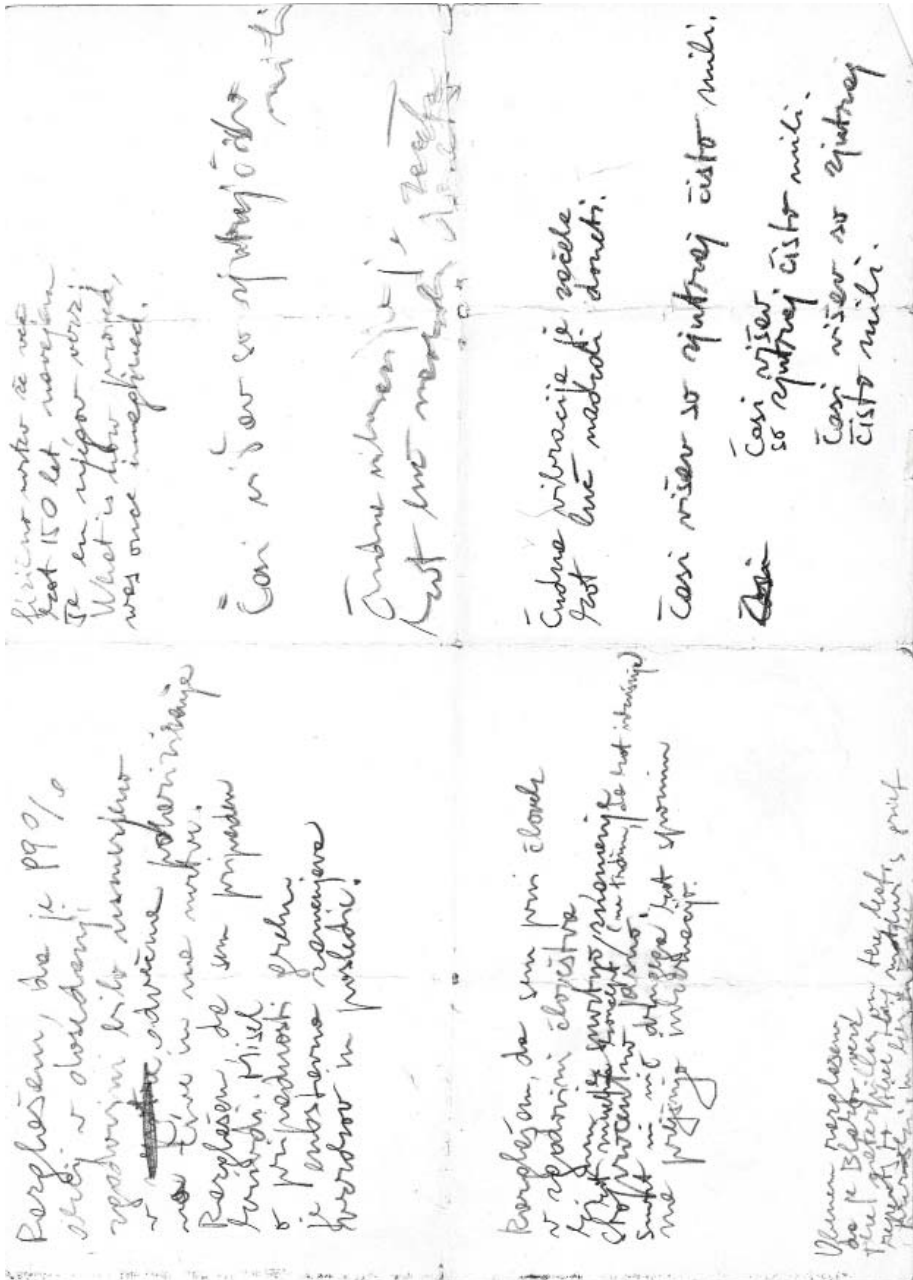
3.

Tako zaganjanje je mogoče prepoznati na številnih rokopisnih zapisih iz neke druge literarne zapuščine, ki je prav tako postala javno dostopna šele pred kratkim in pomeni vsaj tako izjemno odkritje kot Gorjanova (bistveni segmenti so še v procesu dešifriranja). To je zapuščina Jureta Detele (ki je bil Gorjanov sodobnik in prijatelj). Detela je uporabljal več ravnih pisave. Ko je z rokopisom nekaj sporočal drugim ljudem, je najpogosteje pisal z velikimi tiskanimi črkami, da bi bilo vse čim jasneje berljivo in nedvoumno. Zase je svoje misli beležil v kurzivi, ki je še vedno dovolj berljiva. Nekateri drobni zapisi pa so videti kot seizmogrami notranje vibracije: pisava se vzvrtinči, postane komaj berljiva, prehaja v »čačke«, za katere se zdi, da poskušajo poleteti z lista ali se spustiti v neko globino pod njim.

To so lovljenja hitrih, komaj ulovljivih besednih in miselnih prebliskov. A ne gre samo za hitrost beleženja nečesa, kar je hitrejše od pisave; ko roka sledi temu, kar zapisuje, to obenem prehiteva, tako kot roka lovi hitrost zapisanega, zapisano lovi hitrost vibracije, v kateri se premika ta roka; kot da prostorska organizacija teh hlastnih zapisov poskuša zarisati območje, v katerem se rojeva neka misel. V prvih osnutkih za pesem »Kriterij rojstva« (Slika 1) iz knjige *Zemljevidi* (pesem je imela v prvotni verziji nietzschejansko zvoneč naslov »Was Jure Detela wirklich sagte«) sta med drugim zapisana verza:

Čudna vibracija je začela
kot luč naokoli doneti.

6 Mimogrede: Gorjan je bil odličen glasbenik.



Slika 1: Jure Detela: prvi osnutki pesmi Kriterij rojstva, 1976.
 Zapuščina Jureta Detele, Rokopisna zbirka NUK,
 inv. št. 14/2009, mapa 2.

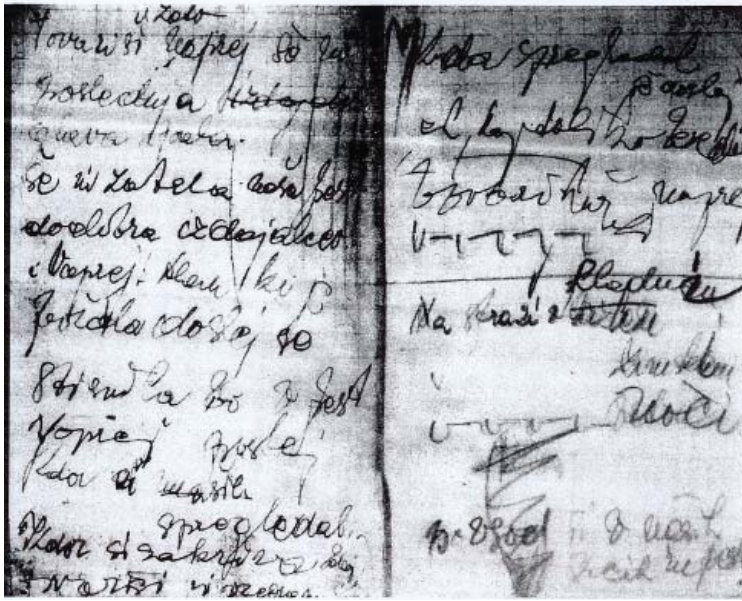
Detela je ta dva verza najprej zapisal s pisavo, ki drhti v tej vibraciji, nato pa ju je prepisal s svojo običajno pisavo. Ko vidimo na papirju sled roke, ki je drhtela v tej vibraciji, vidimo sled neke epifanije, iz katere se je rodila ena ključnih Detelovih pesmi. To ni le informacija o vznesenem stanju, v katerem je bil pesnik, ko se je v njem rodila misel o zmotnosti vseh dosedanjih polarizacij na žive in mrtve, ampak neposreden zapis vibracije, v kateri se pisava obenem zaganja ob svoje meje: kot da poskuša prestopiti v neko drugo agregatno stanje in poleteti s strani. A samo elaboracija celotne pesmi, ki je sledila, je omogočila, da lahko to vibracijo resnično *prepoznamo* kot táko. Sicer bi jo lahko videli samo kot čečkajoč zapis.

Nekateri od omenjenih zapisov niso brez vizualne podobnosti z reprodukcijami strani, ki jih je Henri Michaux pisal pod vplivom meskalina in jih vključil v svojo knjigo o meskalinu *Bedni čudež* (Michaux, 1972). To beleženje vibracij na meji pisave in risbe (ta meja je nekaj, kar je bistveno za velik del siceršnjega Michauxovega opusa), ki nastavke berljivih besed prenašajo v neberljivost, izraža stanje, v katerem je bil Michaux, ko je to beležil – a s tem, kar prihaja na dan v tej mejni situaciji, si ne bi mogla grafologija, ki bi iskala Michauxove osebnostne lastnosti, v ničemer pomagati; to, kar postaja vidno, je delovanje neke tuje sile v procesu depersonalizacije, ki razgrajuje pisavo – in ji obenem prav s tem podeljuje avtonomijo. Tudi tu je videti, da roka neznansko hiti, da bi ujela hitrost misli, ki jo zapisuje – a obenem jo prehiteva, hitrost je njena lastna hitrost, ki ji to, kar hoče zapisati, ne more slediti; ko pisavi spodleti, da bi zapisovala to, kar poskuša zapisati, zapisuje samo sebe; ko prehaja v čečkanje, s tem *hkrati* izpričuje svojo nemoč zadržanja (česa – neke misli ali same sebe?) in svojo avtonomijo.

Kar se tiče hitrosti, gre za že pred Michauxom opažen učinek droge, ki spremeni pisavo, kot bi bila gnana »z neko pospešeno mehaniko« (Michaux, 1967, 16, op. 2; tu Michaux citira Rogerja Heima). Značilnost meskalinske pisave je prav to, da notranja vibracija, ki nastopa kot tuja sila, obenem učinkuje kot mehaničnost, monotonija.

Obenem pa se tu kot ena od funkcij, ki jo lahko ima rokopisna pisava (in ki kot taka vztraja tudi v času, ko je mogoče za pisanje uporabljati tak ali drugačen stroj), pokaže prav funkcija neberljivosti – neberljivosti, ki omogoča, da nekaj, kar na ravni besednega pomena ni moglo doseči artikulacije, vendarle vztraja v območju zapisa.

Na zelo sorodno vlogo prehajanja pisave v čačko naletimo tudi v povsem drugačnih mejnih stanjih; ta raven vedno znova vdira tudi v rokopise, ki so zavestno elaborirani, ko se pisava dotakne nerazrešljivih notranjih protislovij.



Slika 2: Karel Destovnik Kajuh, stran iz partizanske beležnice 1943/1944 (po reviji Borec, LXIII / 2011, št. 676–680, str. 72).

S tega stališča je zanimivo analizirati zapise v edini partizanski beležnici pesnika Karla Destovnika Kajuha – iz zadnjih mesecev njegovega življenja, preden je padel. Kajuh velja za partizanskega pesnika *par excellence*; v svojih pesmih, napisanih med drugo svetovno vojno, je z revolucionarnim ognjem ubesedil notranje napetosti partizanske subjektivnosti, ki jo je poimenoval »mi, moderni Rafaeli« (o tem sem pisal na mnogih straneh svoje monografije o partizanski umetnosti; prim. Komelj, 2009). Beležnica je bila v devetdesetih letih minulega stoletja ukradena, a ohranjene so fotografije njenih strani (Slika 2); težko berljive osnutke partizanske pesmi, zapisane na njenih straneh, sem skupaj s transkripcijo objavil v reviji *Borec* (Komelj, 2012, *passim*).⁷ Ko gledamo te fotografije, lahko vidimo, da postaja v izpisovanju teh

7 Najbrž bi lahko z isto pesmijo povezali še eno stran beležnice, ki je v objavi v reviji *Borec* nisem upošteval. Na njej lahko poskušamo prebrati te besede:

»izdajalcev
Zato naprej
naj pade slednji [?]
zanika dom
Tov. in [?] v napad
kdor z nami je
za[n]j ni pregrad«.

Na vizualni ravni prav ta stran še na poseben način naredi vidne notranje napetosti, v povezavi s katerimi so nastajali zapisi v beležnici. Avtomatsko čekanje na spodnjem robu te strani se na nekem mestu izoblikuje v svastiko. Lahko jo razumemo kot emblem sovražnikov, a taka pojavitev svastike v beležnici partizanskega pesnika vsekakor učinkuje kot nekaj, kar nas prvi hip zbega.

osnutkov, polnem prečrtavanj, Kajuhova pisava vse hitrejša. Na začetku razmeroma urejen rokopis postaja vse bolj nemiren, dokler se na nekem mestu ne vzvrtinči do meje čečkanja, nakar se prekine. Hlastnost zapisovanja ni, če pomislimo na hiter ritem in težo partizanskega življenja, nič začudujočega. A zanimivo si je natančneje ogledati, kje natančno pisava »zdrvi«; natanko tam, kjer se hoče Kajuh osvoboditi neznosnosti lastnih besed in reče: »ah, kaj toliko besedi«. Nikakor ne gre za to, da bi bila na tem mestu hitrost pisave pogojena s hitrostjo neke misli, ki bi ji pisava komaj sledila. Prej je videti, da se hoče pesnik s čečkanjem rešiti nekega ponavljanja, ki ga vedno postavlja pred isto notranje protislovje – in ki ga nagovarja od vsepovsod; v tej pesmi govorijo tudi bitja, ki so sicer nema. »Kdor ni spregledal zdaj, / ko mu izmili smo s pestmi (z dejanji) / prevare vse z oči«; »Kdor ni spregledal zdaj / ko vsak borovec, vsaka bukev, bilka sleherna kriči«; »Kdor ni spregledal še doslej«: to ponavljanje se vrti okrog neznosne notranje napetosti, ki se vzpostavlja v pesmi. V njej vsak borovec, bukev in bilka kriči, »da je beseda naša prava« in »da je zločin bila postava, / ubijati v imenu Krista«; obenem pa partizanom »ljubezen čista« ukazuje, da morajo naprej, ker še ni padla poslednja (izdajalska) glava. Postava, ki je naročala ubijanje v imenu Kristusa, je bila zločin, zdaj pa ji je nasproti postavljen poziv k ubijanju v imenu »ljubezni čiste« in »besede prave«. S tem se na strani kolektivnega subjekta izjavljanja vzpostavi neznosna notranja napetost, ki je Kajuh, ki je to pesem pisal kot vojak, ni mogel razrešiti v simbolnem (ni naključje, da je pesem ostala nedokončana) – zato je vračanje prekinil s pozivom k dejanju –, ki bi ga lahko obenem razumeli tudi kot beg pred neznosnostjo besede:

Kdor spregledal še doslej
ah, kaj toliko besedi
tovariši hura naprej (Komelj, 2012, 72).

Kajuh pozove v gibanje stran od besed prav v trenutku, ko se vrne sporočilo o spregledanju, ki je spregledanje besede. V zadnjem verzu pisava pohiti in se vzvrtinči v čečkanje, kot da bi s svojo vibracijo hotela udejanjiti prestop onkraj besed; ta prestop v čečkanje lahko (če vse skupaj postavim v lacanovsko terminologijo) beremo kot poskus izstopa iz nerazrešenega simbolnega protislovja v obupan *passage à l'acte*. Kot sem komentiral v članku, v katerem sem objavil te Kajuhove osnutke: »Ne gre za preprosto dvojnost med besedami in dejanji, ampak za napetost med besedami in besedo, v kateri Kajuhu dejansko zmanjka besed, lovi se na meji artikulacije: njegova pisava se po vzdihu 'ah, kaj toliko besedi' spremeni v komaj še berljive čačke. To mesto zares doumemo samo, če vidimo, kako, s kakšnim rokopisom je napisano – kako rokopis nenadoma preide v čačke. Nedokončanost te pesmi ni naključje, ampak izraz njene notranje napetosti, njenega notranjega protislovja« (Komelj, 2012, 68).

A treba je opozoriti še na nekaj: zadnjemu verzu sledi vrstica s hlastnim zapisom metrične sheme (takih zapisov metričnih shem je sicer v beležnici več). Ko ni več besed, ostane shema, ki zaznamuje skandiranje nečesa, kar je vleklo besede za sabo. V obupnem poskusu prestopa iz simbolnega v realno ne pride do razrešitve, ampak se pojavijo enakomerni udarci sheme v čisti obliki.

4.

Ne samo, da splošna razširitev pisalnega stroja v dvajsetem stoletju, ki je bistveno omejila prakso rokopisnega pisanja, roki, ki piše, ni vzela veljavnosti; prav v času splošne uveljavitve pisalnega stroja je nadrealizem kot eno svojih najpomembnejših procedur uveljavil osamosvojitve pišoče roke, katere vibracija se v avtomatski pisavi izenači z vibracijo notranjega nareka. In tu je bistveno poudariti, da se ta roka ne vrača kot nosilka »manualnosti« nasproti avtomatizmu stroja (torej kot tisto, kar je pri roki in njeni povezavi z mislijo povzdigoval Heidegger, poudarjajoč, da ima roka v sebi bistvo človeka; s tem v zvezi je poudarjal, da je beseda, *das Wort*, v pisavi rokopis, *die Handschrift*, in obtoževal pisalni stroj razbitja besede na črke; prim. Derridajev tekst »Heideggerjeva roka«; Derrida, 1987, 415–451), ampak kot neposredna nosilka avtomatizma. Pišoča roka, osvobojena vseh prisil, vsake instrumentalizacije (v svojem tekstu o kiparju Agustínu Cárdenasu je André Breton nasproti roki kot instrumentu dela izredno lepo postavil roko, narejeno za božanje, in roko kot električno stikalo; Breton, 1965, 413–414), naj bi posredovala psihični avtomatizem v čisti obliki. Breton je v svojem zapisu o Raymond Rousselu v *Antologiji črnega humorja* pisal o tem, kako je »naša doba« avtomat prenesla iz zunanjega sveta v notranji svet; v dvojnosti med živalskim oziroma človeškim življenjem in njegovim mehničnim simulakrom se je kot avtomatizem pokazalo resnično delovanje človeškega notranjega sveta; s tem je torej nekaj nečloveškega ali zunajčloveškega prepoznano prav v tistem, kar se je kazalo kot simbolna opora človeškosti (prim. Breton, 1966, 289–293). Nadrealisti so avtomatsko pisavo (in tudi avtomatsko risbo) razumeli kot zvesto sledenje nareku misli kot psihičnemu avtomatizmu (a kot medija za sledenje temu nareku se niso posluževali samo pisanja in risanja, ampak tudi ustne komunikacije); pri tem pa naj v odnosu do misli ne bi šlo samo za nekaj, kar roka lovi (in/ali prehitava); šlo naj bi za to, da avtomatizem v odnosu do misli naredi viden njen način delovanja (in pri tem depsihologizira samo psiho). V prvem *Manifestu nadrealizma* je Breton nadrealizem definiral kot »čisti psihični avtomatizem, s katerim se želi izraziti, bodisi z govorno ali s pisano besedo bodisi na katerikoli drug način, resnično delovanje misli. Narek misli ob odsotnosti slehernega nadzorstva, ki bi ga izvajal razum, zunaj slehernih estetskih ali moralnih predsodkov« (Berger, 1974, 41; zgoščen sistematičen pregled vloge avtomatizma v nadrealizmu glej v: Clébert, 1996, 68–73).

Avtomatski teksti so omogočili kritiko tiste koncepcije navdiha kot osebnega daru, ki jo je skupaj s kultom genija gojilo devetnajsto stoletje; z radikalno depersonalizacijo⁸ je avtomatizem dajal tisto, kar je bilo prej razumljeno kot privilegij redkih izbrancev, na voljo vsem – a po drugi strani se je to pokazalo kot nekaj še bolj tujega in neulovljivega, kot se je zdelo prej. Maurice Blanchot je v svoji knjigi *Literarni prostor* v poglavju o avtomatski pisavi pisal o tem, kako se je z avtomatsko pisavo pokazala dvojnost samega navdiha, v kateri je navdih obenem odsotnost navdiha. Pri tem je pisal tudi o roki, ki postane ne samo tuja, ampak nikogaršnja:

Avtomatska pisava si je prizadevala ukiniti vsakršno prisilo, odpraviti posrednike, izločiti vsako posredovanje; pišočo roko se je trudila spraviti v neposreden stik z izvorom, dejavno roko je spreminjala v nekaj vrhovno trpnega, to ni bila več 'roka s peresom', instrument, poslušno orodje, ampak neodvisna sila, ki ni bila v lasti nikogar več, ki ni pripadala nikomur več, ki ni mogla in znala storiti ničesar drugega – razen pisati: mrtva roka, čisto taka, kot je roka slave, o kateri govori magija (ki pa je zagrešila napako in jo je poskušala uporabiti za svoj namen).

Zdi se, kot da nam je s to roko na voljo vsa globina jezika, toda v tem jeziku nam v resnici ni na voljo nič, tako kot nam tudi ni na voljo ta roka, ki nam je tako tuja, kot bi se nas odrekala ali nas zvalila v srčiko odrekanja, tja, kjer ni nobenih virov, opore, oprijemov in postajališč več.

Avtomatska pisava nas torej najprej opozarja na naslednje: govornica, v katero nam zagotavlja dostop, nima nobene moči, ne zagotavlja moči govora. S to govornico ne morem storiti ničesar, v njej nikoli ne govorim kot 'jaz'.

Pa vendar, mar nam k sreči ne zagotavlja svobode, da lahko izrečemo vse? (Blanchot, 2012, 183).

Mislím, da tu izraz »k sreči« prikríje neko zadrego; v tej konstelaciji izjava »lahko izrečemo vse« postane popolnoma enakovredna izjavi »ne moremo izreči nič«. Pri tem pa je resnično pomembno, da se »vse« in »nič« pokažeta v skrajni bližini; tisto, kar nam avtomatska pisava resnično odkriva, niso čudovite možnosti, ki se jim lahko predajamo, ampak neposredno soočenje z načinom delovanja psihičnih avtomatizmov; to pa ne more biti nekritična fascinacija nad svobodo, kaj vse lahko izrečemo, ampak, ravno nasprotno, prepoznanje šablone v tem, kar

8 V almanahu *Nemogoče (Nemoguće/L'impossible)*, ki so ga l. 1930 izdali jugoslovanski nadrealisti v sodelovanju s francoskimi, je kolektivni avtomatski tekst, ki so ga skupaj napisali Aleksandar Vučo, Vane Živadinović, Đorđe Jovanović, Slobodan Kušić, Dušan Matić in Marko Ristić, objavljen s komentarjem: »Izkoristimo torej to priložnost, da obenem *dahnemo* v nedotakljivost in izjemnost pesniškega navdiha, imunost in neprebojnost individualne misli z ene strani ter v delikatnost retrospektivnih psiholoških obzirov in psihologijo nasploh z druge strani« (*Nemoguće/L'Impossible* 1930, 128; prevod citata M. K.).

se zdi najbolj svobodno, in zapore v tem, kar se zdi najbolj odprto; to izkušnjo je izredno lepo opisal eden od jugoslovanskih⁹ nadrealistov, Đorđe Kostić:

Iskal sem mehanizme osvobajanja. Bilo je povsem vseeno, s kakšno spontanostjo bi se gradilo neki tekst. Kolikor bolj spontan je bil, toliko hitreje je prihajalo do šablon. Vsiljevala se je potreba, da se spet poslužimo prav zavesti, ki nam je bila izhodišče v negaciji nje same – da se izvrši negacijo negacije. Tako obnovljena zavest se je morala pojaviti kot intervencija v osvobajanju na novo nastalih konfiguracij zaslužnjevanja misli in čutenja, ki je bila resnejša od tistih, ki so ji predhodile (Kostić, 1989, 234; prevod citata M. K.).

A ravno v tej pojavitvi sheme bi lahko prepoznali resnično delovanje nezavednega; nelagodje, ki se vzbudi, je ravno nelagodje ob razliki med romantično predstavo o nezavednem kot primordionalnem kaotičnem breznu in freudovskim nezavednim, ki se razkriva kot simbolna struktura; to razliko bi lahko z (iz bistveno drugačnega konteksta iztrganimi) besedami Slavoja Žižka označili kot razliko med »kaotičnim tokom zavesti« in »pravim nezavednim«.¹⁰

Šele v tej točki, ko se pričakovano prepuščanje kaotičnemu toku zavesti sooči z nezavednim-kot-shematično-strukturo, se razpre »resnično delovanje misli«.¹¹ To pa obenem že pomeni spodmik pričakovanja, da bi lahko nadrealistična procedura pomenila kakršnokoli apriorno simbolno oporo, kakršnokoli apriorno simbolno garancijo, ki bi zagotavljala na primer dostop do nekega skrivnostnega notranjega bogastva in avtentičnosti. Soočenje z »resničnim delovanjem misli« je

- 9 Čeprev je že od temeljne študije Hanife Kapidžić Osmanagić (Kapidžić Osmanagić, 1966) naprej uveljavljen termin »srbski nadrealisti« in celo »srbski nadrealizem« (kar je načelno sporno, saj nadrealizem kot tak ne more biti nacionalno opredeljen), se mi zdi poimenovanje »jugoslovanski nadrealisti« ustrežnejše iz dveh razlogov: prvi je, da je bila to oznaka, s katero se je beograjska skupina pojavljala v mednarodnem kontekstu; drugi pa je, da so prav nekateri nadrealisti med drugo svetovno vojno in po njej bistveno pripomogli k povezavi označevalca »Jugoslavija« z radikalnim družbenotransformativnim projektom (ne smemo pozabiti, da je bil Koča Popović, ena ključnih osebnosti partizanske revolucije, nadrealist). Marko Ristić, ki ga je Breton priznaval kot glavnega iniciatorja nadrealističnega gibanja v Jugoslaviji (prim. Breton, 1969, 156), se je po drugi svetovni vojni izrecno opredeljeval kot Jugoslovian; to je bila tudi edina nacionalna pripadnost, ki jo je priznaval zase (prim. Ristić, 1977, 9–11). Poimenovanje smo uveljavili tudi na razstavi *Politizacije prijateljstva* v ljubljanskem MSUM-u leta 2014 (prim. Piškur, 2014). Za uveljavitev tega pojmovanja se zavzemajo tudi nekateri drugi novejši raziskovalci nadrealističnega gibanja v Jugoslaviji, npr. Ivana Momčilović.
- 10 Žižek v zvezi s Schönbergovim prehodom od atonalnosti k dodekafoniji zapiše: »Na tem mestu znova pride do veljave Lacanov koncept nezavednega, 'strukturiranega kot govorca': prehod od atonalnosti k dodekafoniji ni prehod od globin iracionalnega nezavednega k novi formi zavestno načrtovane racionalnosti, ampak prehod od kaotičnega toka zavesti k pravemu nezavednemu« (Žižek, 2014, 252).
- 11 Breton se je kmalu zavedel, da poskus absolutno neposrednega zapisa nezavednega miselnega toka vedno spodleti (prim. Gracq, 1985, 173–176). A resnično nezavedno je na delu ravno v tej spodletelosti. Breton je kot eno od ovir, ki se pojavijo pri avtomatski pisavi, videl mehanično ponavljanje – kot pri pokvarjeni plošči – določenih stavkov, ki nosijo na primer fantazmatske podobe iz otroštva (prim. Clébert, 1996, 71). Marguerite Bonnet je ob proučevanju rokopisa *Clair de terre*, ki naj bi bil avtomatski tekst, odkrila, da so v njem številni popravki, skratka, da je Breton tekst naknadno zavestno elaboriral (prim. ibid., 70).

prav v spodniku te opore, te garancije. Aragon je v *Traktatu o stilu* (1928) zelo jasno napisal:

Če pišete po nadrealistični metodi žalostne neumnosti, so to žalostne neumnosti. Brez opravičil. In zlasti, če pripadate obžalovanja vredni zvrsti posebnežev, ki ne priznajo pomena besed, je verjetno, da z nadrealizmom ne bo prišlo na dan nič drugega kot ta bedna nevednost (Aragonov tekst v: Berger, 1974, 100).

Skratka: avtomatizem, ki ga je raziskoval nadrealizem, ne more ostati sredstvo opajanja, ampak je postavljen v neusmiljeno svetlobo. Kolektivni avtomatski tekst jugoslovanskih nadrealistov, naslovljen »Čari avtomatizma« ali »Sedem minut genialnosti«, objavljen v eni od opomb v almanahu *Nemogoče*, se konča z besedami: »Zato ne odpuščajte« (*Nemoguće*, 1930, 129; v teh besedah bi lahko zaslišali tudi odmev znanih Bretonovih besed o domišljiji, ki ne odpušča; prim. Berger, 1974, 26).

Blanchot omenja »roko slave«. To je odrezana roka obešenca, na katero je nameščena sveča; kriminalci naj bi jo nekoč uporabljali kot magično sredstvo, s katerim so lahko neopazno vstopili v stanovanja svojih žrtev, ki so ob tem postale magično paralizirane. Star lesorez s podobo te roke je Marko Ristić, ena ključnih osebnosti nadrealizma v Jugoslaviji, postavil na naslovnico svoje knjige *Brez mere*,¹² v kateri je ena glavnih tém radikalna depersonalizacija. (Odločitev za tako naslovnico ni bila naključna; njen pomen postane jasen na koncu knjige, kjer Ristić piše o tem, kako je sledil naključju samo toliko, »kolikor je to Mlečna cesta vseh neslutnih koincidenč«, in da mu je »odprl vrata svojih navdihov in svojega glasu, da bi vse te strani, pisane 'za vsakogar in za nikogar', razstrte od Roke Slave, ki jih mora neopažene popeljati do nagrizenega jedra zavesti in podzavesti, pa vse do tega stavka, ki je njegova nemožnost, da bi se končal, znamenje nekega veliko globljega nedokončavanja, in ki mora, spuščena na prag uresničenja šele v poslednjem trenutku, ostati kot most, z enim svojim koncem naslonjen na povedano, medtem ko se z drugim koncem meče v nadaljnje trajanje,

12 Sicer je nekaj najboljših likovnih del jugoslovanskih nadrealistov upodobilo prav motiv roke – in značilno je, da so ta likovna dela ustvarili pesniki: »L'« Dušana Matića in Aleksandra Vuča, »Jaz sem niže kot pesek to noč« Dušana Matića, pa tudi fotokolaž Milana Dedinca, objavljen v njegovi knjigi *Javna ptica* – o katerem je Milica Nikolić zelo lepo napisala: »Obstaja vsem bralcem *Javne ptice* dobro znana 'fotografija': velika, blago uvita ženska roka med bližnjimi mesečevimi tlemi (ali naslonjena nanja?) in oddaljena, a velika Zemlja na ozadju temnega neba s približanimi nebesnimi telesi. Roka, ki oddvaja in spaja. Predimenzionirana telesnost v kozmični odtujenosti, manj zaprti in neprebojni po zaslugi nje, roke. Če je to poskus vizualizacije pesnikovega občutenja sveta, bi tu lahko odkrili nekaj od splošnega občutja *Javne ptice* – hkratne oddaljenosti in približanosti kozmičnemu prostoru, ob občutenju neprimerljive odvisnosti od njega, občutenju, v katerem ima Zemlja svoj neskončno majhen in obenem za človeka neskončno velik pomen, z vsemi svojimi segmenti – kot je, recimo, neka človeška roka« (Nikolić, 1978, 80; prevod citata M. K.). K temu lahko dodamo še roko, ki leze iz polžje hišice, pri Dori Maar, ki sicer ni bila povezana z jugoslovansko skupino. Naj na tem mestu citiram še odlomek iz Ristićeve knjige, ki povzema izkušnjo tujosti roke v avtomatskem pisanju kot izkušnjo totalne depersonalizacije: »Jaz tu nimam nobene zasluge: gledam preko svoje rame, kaj piše moja roka, in se čudim njeni nezmotljivosti. Roka: kot bi rekel zavesa, tobačnica, nakovalo, oblak ali deska za izkrcanje.« (Ristić, 1986, 205–206, prevod citata M. K.)

podaljšujoč kopno in smisel kopnega mnogo dlje, kot še seže obala« (Ristić, 1986, 244; prevod citata M. K.). Tako je »Roka Slave« nasprotje neke druge »tuje roke«, ki je »v največje ponižanje ljudi« napisala STVARNOST na zid iz mesečine, poistoveten z majavimi kulisami, topimi horizonti, blagimi obveznostmi, šepetom o pozitivnem duhu, kanoniziranimi skrivnostmi ... (Ristić, 1986, 228). Eden najsijajnejših odlomkov te knjige je pravi pesniški traktat o magiji in okultizmu (Ristić, 1986, 170–175). Breton se je v argumentiranju avtomatske pisave skliceval na Freudovo proceduro prostih asociacij; Julien Gracq je v svoji odlični knjigi o Bretonu utemeljeval tezo, da bi se Bretonovo poskušanje neposrednega zapisovanja miselnega toka prej lahko sklicevalo na Bergsona (Gracq, 1985, 176–180). A nobena obravnava avtomatskega pisanja ne bi smela pozabiti na to, da je bil – v drugi polovici devetnajstega stoletja – izvor te prakse v okultističnih tehnikah (nadrealistično gibanje se je zlasti od *Drugega manifesta nadrealizma* naprej na območje okultizma pogosto eksplicitno referiralo), ki naj bi omogočale komuniciranje z mrtvimi¹³ (t. i. navzkrižne korespondence). Te tehnike so postale po Ameriki in Evropi splošno razširjene – čeprav so imele včasih skorajda status družabnih iger, so ljudi, ki so se jih lotevali, vedno znova spravljalje v stanje srha¹⁴ – srha ob tem, da začne »moja lastna« roka delovati kot tuja; da se zapisovanje

- 13 Tudi na ta način so nastala nekatera literarna dela. Tako je v prvi četrtini devetnajstega stoletja Pearl Curran zaslovela s poezijo in prozo, ki naj bi ji jo prek avtomatske pisave narekovala stoletje prej živeča Angležinja Patience Worth (prim. Cavendish, 1991, 45–46).
- 14 V slovenski literaturi je z okultizmom povezana izkušnja pisanja na osnovi psihičnega avtomatizma – tokrat ne v smislu neposredne avtomatske pisave, ampak v smislu avtomatskega izbiranja črk, razporejenih v krogu – zanimivo vpisana v opus Mateja Bora; prim. njegov komentar k romanu *Daljave*, v katerem umirajoči Blaž Oblak s prstom piše v zrak »svojo Knjigo minljivosti«, v tekstu »Bežne beležke ob mojem delu«:

Ko sem snoval *Daljave*, mi je bilo, kot bi me bil obsedel – ne kakšen hudoben duh, pač pa dober, ki ni samo boljši, pač pa tudi bolj pravičen, rahločuten, daljnoviden, bolj iznajdljiv, duhovit, bolj moder od mene, in ko sem mu prepuščal svoje pero, sem se tu in tam zdrznil: mar pišem to še jaz? Spomnil sem se, kako sva z Dolfom Jakhelom, ko sem bil v sedmi gimnaziji, začela pisati roman. Vtaknila sva prste v kozarček za žganje, tako da so se dotikali, in pustila, da ga je 'neznana sila' vodila od črke do črke v začaranem krogu, ki so ga tvorile. Bila sva vsa presunjena, ko sva videla, da besede, ki sva jih na ta način dobila, niso nesmiselne, temveč se vežejo v ubrane stavke in periode, polne nekakšne nenavadne, skorajda demonične lepote. Svojega romana nisva nikoli končala – pač, končal se je, ko je Dolf padel kot komandir ene prvih partizanskih čet v decembru 1941. O najinem zadnjem srečanju sem pisal v Slovenskem zborniku 1941 [sic] (Iz partizanskega taborišča [sic]).

Tistemu, kar sva počela z Dolfom takrat, smo rekli 'špiritiziranje'. Najprej sem bil pripravljen verjeti, da je mogoče priklicati duše rajnkih in jih pripraviti do tega, da ti vodijo roko od črke do črke v magičnem krogu in tako narekujejo svoje misli. Pomenkovala sva se na ta način s celo vrsto velikih 'duhov'. Nič čudnega, da sva bila pretresena, zlasti ker tisto, kar sva izvedela od njih, nikakor ni bilo nespametno. Nasprotno – vsaka misel je bila vznemirljivo pomembna, dostikrat dvoumna, nikoli pa brezumna. Brezumna sva bila samo midva. To sem kmalu dognal. Rekel sem prijatelju: 'Daj, skušajva poklicati kakega živega človeka.' In ko sva to storila, sva dognala, da živi ne govorijo nič manj pomembno in skrivnostno kot mrtvi.

Zame je bil ta podatek dovolj, da sem bil kot 'špiritist' ozdravljen. Vse do danes pa mi je ostala navada, da pišem s prstom v zrak. Pravzaprav ne jaz sam, pač pa oni, ki ga v mislih pokličem in govorim z njim. Lahko je moj prijatelj, žena, tudi nasprotnik, ki me ošteva, zmerja, mi vse mogoče očita, lahko pa so tudi figure, o katerih ravno takrat pišem. Zanimivo je, da so dialogi, ki nastajajo na ta način, skoraj vedno zelo jedrnat, svojevrstni, šegavi. Nerač pišem s

najbolj notranjih vzgibov pokaže kot tuja sila; da je, ko je roka prepuščena lastnemu avtomatizmu, videti, da jo vodi nekdo drug.

Pariška nadrealistična skupina je v Bretonovem stanovanju l. 1923 zavestno začela kolektivno izvajati eno od tehnik spiritizma – toda ne za komunikacijo z duhovi mrtvih, ampak za komunikacijo med sabo. Zanja so uporabljali stik prstov, položenih na okroglo mizo, okoli katere so sedeli (prim. Clebert, 1996, 544).

Nadrealisti so spiritistično tehniko uporabili za medsebojno komunikacijo; kaj pa komunikacija s samim sabo – komunikacija s samim sabo, ki prebudi druge v sebi?

Ni naključje, da je bila v poeziji nekaj let pred nadrealisti izkušnja avtomatske pisave ključna za Fernanda Pessoa, ki je iz soočenja z drugimi v sebi naredil sistem pisanja – in ki je pri tem srce prepoznal kot »naviti vlakec, / ki se srce imenuje« (Pessoa, 2007, 227). Že vznik heteronimov, kot ga je sam opisal v pismu Aldolfu Casaisu Monteiru, je povezan z nečim, kar je presenetljivo blizu izkušnji avtomatskega pisanja. Pessoa piše, kako se je ukvarjal z mislijo, da bi si izmislil »zapletenega pesnika bukoličnega tipa«:

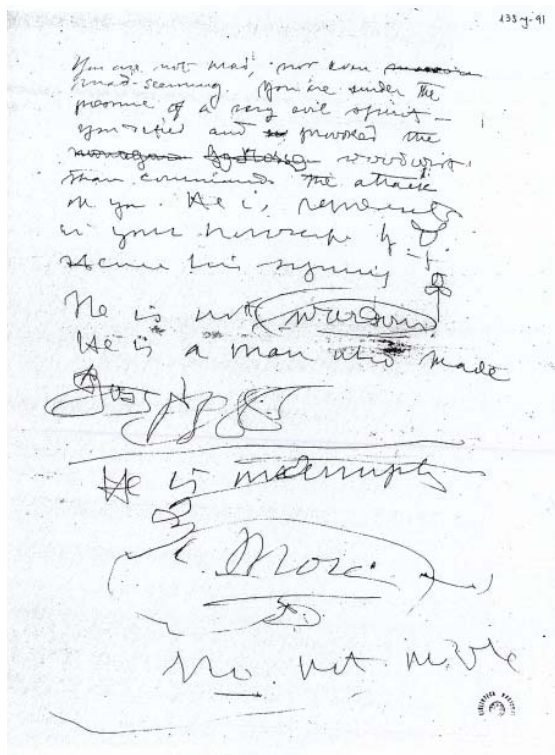
Nekaj dni sem izdeloval pesnika, vendar nisem dosegel ničesar. Nekega dne, ko sem hotel dokončno odnehati – bilo je 8. marca 1914 –, sem se približal visoki omari s policami, in ko sem iz nje vzel list papirja, sem začel pisati, stoje, kot pišem vedno, ko lahko. Drugo za drugo sem napisal nekaj čez trideset pesmi v nekakšni ekstazi, katere narave ne bi znal opisati. To je bil zmagoslavni dan mojega življenja in nikoli več ne bom doživel enakega. Začel sem z naslovom *Čuvar čred*. Temu je sledil prihod nekoga v meni, ki sem ga imenoval Alberto Caeiro. Oprostite mi absurd tega stavka: v meni se je pojavil moj učitelj. To je bil takojšen občutek, ki me je spreletel. Celo tako močan, da sem takoj, ko je bilo napisanih teh trideset in nekaj pesmi, vzel drug papir in spet drugo za drugo napisal šest pesmi, ki so del *Poševnega dežja* Fernanda Pessoa. Nemudoma in do kraja (Pessoa, 2007, 424–425).

Pessoa tu ne govori o avtomatski pisavi, vendar jo je v naslednjih letih zelo intenzivno prakticiral – in to kot medij, ki naj bi v navzkrižnih korespondencah prikliceval duhove mrtvih, med katerimi je bil znameniti angleški mislec, kabalist in rožni križar iz 17. stoletja Henry More. V Pessooovi zapuščini so se ohranili številni taki avtomatski zapisi navzkrižnih korespondenc, v katerih je pesnikova roka, ko je pisala odgovore mrtvih, večkrat privzela pisavo, popolnoma drugačno od njegove siceršnje

strojem – leposlovnih stvari sploh ne – nerad zato, ker pri pisanju s strojem nimam občutka, da mi nekaj, kar je pametnejše in močnejše od mene, vodi pero. Bretonovsko avtomatsko pisanje poreče kdo. Ne, daleč od tega. Res je, da se predajam tisti osebnosti v sebi, ali bolje, tistemu delu svoje osebnosti, ki sicer v življenju ne pride povsem do izraza, čeprav se venomer ukvarja z vsakdanjostjo, vendar na nevsakdanji, se pravi, umetniški – pisateljski način« (tekst je ponatisnjen v: Glavan, Komelj, 2013, 371–373).

pisave – in včasih hlastno zverženo v neki krčeviti vibraciji (Pessoa, 2003a, 207–339). Avtomatsko pisanje je bil samo en vidik Pessoovih okultističnih in ezoteričnih zanimanj. Nekoč je o sebi napisal, da je njegova usoda podrejena »poslušnosti Učiteljem, ki ne dovoljujejo in ne odpuščajo« (Pessoa, 2007, 406).

Pessoa je svoje odkritje avtomatske pisave natančno opisal v pismu teti Anici 24. junija 1916 (Pessoa, 1999, 215–216); po lastnih besedah je postal medij konec marca tega leta. Vznik Alberta Caeira se je zgodil že pred tem. Vendar pa je morala biti Pessoi tehnika avtomatskega pisanja takrat že znana (Slika 3); ko je v letih 1912–1914 živel pri teti Anici, je prisostvoval, kot se je nekoč izrazil, »polspiritističnim seansam« (Pessoa, 1999, 209). A če hočemo potegniti povezavo med »zmagoslavnim dnevom« in poznejšimi avtomatskimi zapisi, lahko domnevamo, da ni bilo zanimanje za okultizem tisto, ki je Pessoo usmerilo v izdelavo sistema heteronimije, ampak je bila v poeziji formulirana izkušnja drugih v sebi, povezana z izkušnjo avtomatske pisave, tista, ki mu je omogočila tudi vstop v okultistično prakso.



Slika 3: Fernando Pessoa, avtomatski zapis sporočila Henryrja Mora (po knjigi: Fernando Pessoa, *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, Porto 2003, str. 290).

Način, kako je avtomatsko pisavo uporabljal Pessoa, je bistveno drugačen od načina, kako so jo uporabljali nadrealisti; a vendar lahko ugotovimo bistveno vzporednico.¹⁵ Breton je l. 1930 v zvezi z *Magnetnimi polji* (prvim nadrealističnim tekstom, napisanim z avtomatsko pisavo; leta 1919 sta ga skupaj napisala Breton in Soupault) o postopku avtomatske pisave napisal:

Mogoče ne bo nikoli bolj konkretno, bolj dramatično zajet prehod od *subjekta* k *objektu*, ki je v izhodišču vse moderne umetnostne preokupacije (navedeno v: Waldberg, 1999, 16; prevod citata M. K.).

Ta prehod lahko spremljamo tudi pri Pessoi; vendar to ni prehod od »subjektivnosti« k »objektivnosti«; prej gre za odkritje neke »objektnosti« v samem osrčju subjektivnosti, ki izpelje skrajne konsekvence Rimbaudovega »jaz je nekdo drug«. Osebe, ki vznikajo, niso utelešenje neskončnih možnosti, ki bi jih ponujala fluidna igra zamenljivih identitet (takšno branje Pessoe bi pomenilo »postmodernistično« liberalistično apropiacijo), ampak so odgovor na sovpadanje dveh nemožnosti: nemožnosti-biti-jaz in nemožnosti-ne-biti-jaz. Identifikacijo oseb, ki vznikajo, bi lahko razumeli kot poskus premostitve tega brezna; a dejansko se brezno v vsaki osebi vzpostavlja na novo; heteronimija je njegova pomnožitev; v vsakem od heteronimov se to brezno množvenosti odpira na novo. Takšna, skorajda »fraktalna« podoba subjektivnosti je najlepše izrisana v nekaterih odlomkih Pessoove »statične drame«¹⁶ *Mornar*, ki jo je Pessoa napisal l. 1913, torej tik pred dokončno sistematizacijo heteronimije kot načina pisanja. V tej drami – v kateri ena od čuvark ob truplu deklince v gotskem gradu pripoveduje drugima dvema čuvarkama svoje sanje o mornarju, ki si je, potem ko je bil po brodolomu izoliran na samotnem otoku, da ne bi preveč žaloval za izgubljeno domovino, v sanjah ustvaril novo, sanjano domovino z vsemi pokrajinami in ljudmi, ko se je odločil prekiniti s tem sanjanjem, pa se ni mogel več spominjati svoje »resnične« domovine, tako da mu ni bil iz sanj več omogočen noben pobeg v realnost – najdemo tudi nekaj zelo lepih besed o rokah. Tretja čuvarica reče:

Govorim in mislim na to v svojem grlu in moje besede se mi zdijo ljudje ...
Navdaja me strah, večji od mene. V svoji roki čutim, ne vem, kako, ključ
nekih neznanih vrat (Pessoa, 2003b, 41).

Druga čuvarica pa malo pred tem reče:

Roke niso ne resnične ne realne ... So skrivnosti, ki prebivajo v našem življenju
(Pessoa, 2003b, 39).

15 Ni naključje, da je bila med prvimi, ki so po drugi svetovni vojni francosko bralstvo seznanili s Pessoovo poezijo, nadrealistka Nora Mitrani. Prim. Stéphanie Caron, *Nora Mitrani, surréaliste au si secret visage*, str. 14–15; dostopno na: <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Mitrani.htm>.

16 Zanimivo je, da Pessoa v nekem zapisu (po Maeterlincku povzeti) koncept »statične drame« poveže z okultizmom; ta zapis, ki je verjetno nastal l. 1917, je naslovljen »Okultizem ali Statična drama« (Pessoa, 2012, 202–203).

5.

Srhljivo veličastno tematizacijo roke, ki jo začne od znotraj voditi neka tuja sila, a je ne postavi v prostor, ki bi pomenil osvoboditev od vezi simbolnega, ampak, ravno nasprotno, v presečišču vseh napetosti simbolnega, najdemo pri Djuni Barnes (Slika 4) – ki je, mimogrede omenjeno, svoje zelo travmatično otroštvo preživela v družini, v kateri so bila priklicevanja duhov nekaj vsakdanjega (prim. Herring, 1995, 43–46) – v eni najbolj enigmatičnih replik njene pozne mojstrovine *Antifona*, ki jo spregovori Miranda, oseba, ki ji je avtorica dala številne lastne poteze; navajam jo skupaj z reakcijo njene matere Auguste:

MIRANDA:

Daj, sliši me:

in če slišiš, ko slišiš

neskončno oddaljen koprneči glas

kateregakoli bitja, kaznovanega v mreži,

ali da spredajo tožbe loputo v tvojem ušesu;

ali če se, zdrobljen na kolesu bridke vizije,

neki fantom razleti na ledeniku tvojega očesa,

če neki duh brenči po polknu tvojega srca:

če vezi prosta Cicerova roka tvojo roko

razpre do njegove oktave, ki leze po tvoji steni,

in če, ko je napisala »*non nobis*« s tvojo pisavo,

nadaljuje, naj pod obrobo pajčolana

ukloni druga drugi z dlanmi glavo.

Najdi njo, če jo najdeš, jo zaobrni:

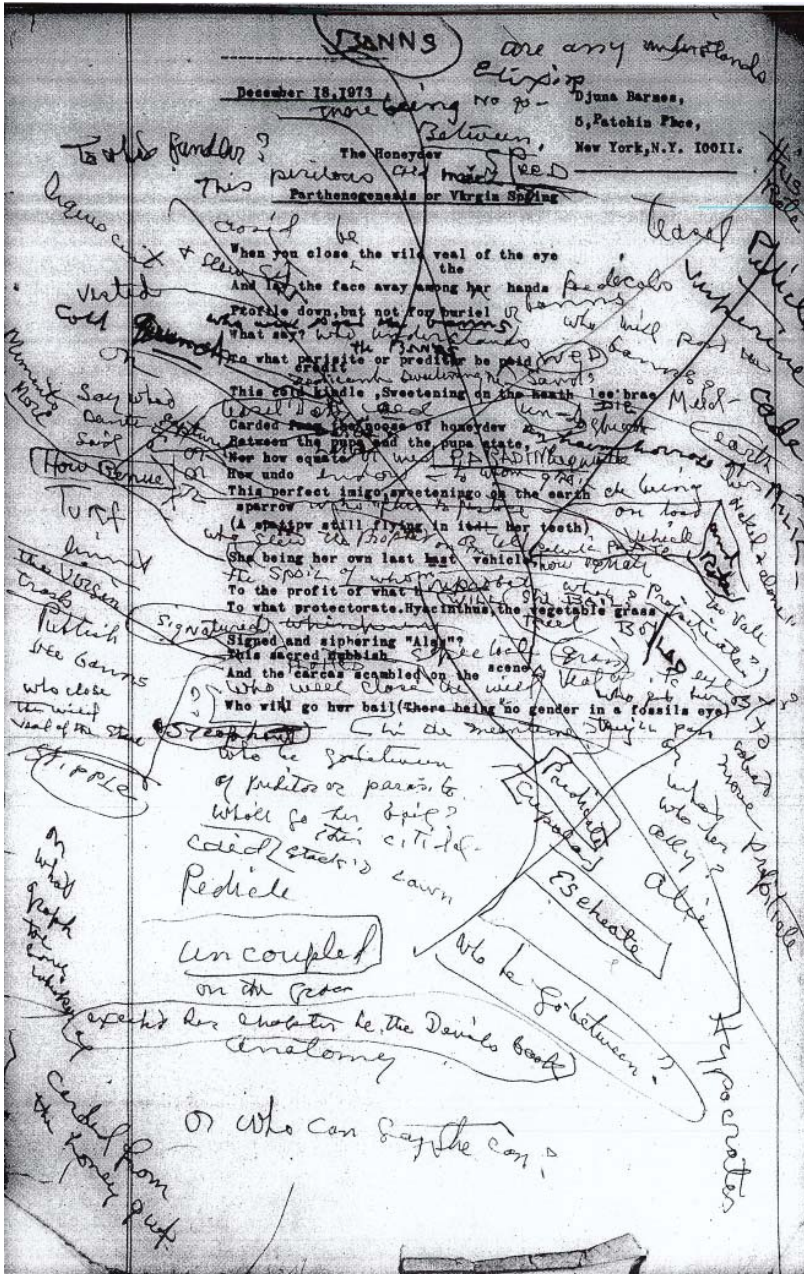
in prečrtaj sovražne sreče srečo.

AUGUSTA:

O moj Bog!

Za vsakogar sem druga oseba! (Barnes, 1962, 167; prevod: Barnes, 2013, 97–98)

(Mimogrede: videti je, da je bila roka za Djuno Barnes velika obsesija; pianist Chester Page, eden redkih ljudi, ki so jo v zadnjih letih njenega življenja redno obiskovali, v svojih spominih opisuje, da je imela v svojem malem stanovanju v newyorškem Greenwich Villageu več predmetov v obliki rok, med drugim belo roko iz porcelana in roko iz medenine, ki je funkcionirala kot obtežilnik za papirje (Page, 2007, 110).)



Slika 4: Djuna Barnes, stran iz pesniške zapuščine, 18. XII. 1973, University of Maryland Libraries, Special Collections, Djuna Barnes Paper, Series III: Writings, Box nine, folder 28, Manuscripts and Proofs, Poetry »Parthenogenesis«.

To, kar napiše Ciceronova roka s »tvojo« roko, se umešča na presečišče individualnega in kolektivnega; »*Non nobis*« se nanaša na mesto iz Ciceronove knjige *De officiis* (7, 22), ki citira Platona: »*Non nobis nati sumus, ortusque nostri partem patria vindicat, partem amici.*«¹⁷ V kontekstu *Antifone* se ta citat pojavlja v radikalni dvoumnosti: po eni strani je lahko izhodišče za razmišljanje o medčloveški solidarnosti, po drugi strani pa se iste besede pokažejo kot izhodišče za utemeljevanje neke zatiralske logike (če pomislimo na v Ciceronovem tekstu artikulirano povezavo rojevanja z idejo domovine in z njegovo tezo, da se vse na Zemlji poraja v korist ljudi, kot utemeljitev teze, da se tudi ljudje rojevajo zaradi drugih ljudi) – ki je še posebej zatiralska do žensk prav zaradi ideološke apropiacije rojevanja,¹⁸ ki jo ta igra frontalno napada, ko napada simbolne mehanizme družbene reprodukcije. Roka, ki zgrabi »tvojo« roko in jo popelje v avtomatsko pisavo po steni, ne pomeni osvobajajočega pobega iz teh mehanizmov, ampak naredi vidno njihovo strukturo.

Antifona je igra, ki se neposredno sooča s simbolnimi strukturami, utemeljujočimi neko konkretno civilizacijo, ki se je pokazala v najpošastnejši luči. V tej igri, katere dogajanje je postavljeno v gotske ruševine in začetek vojne 1939, ni bilo težko prepoznati govornice travme; travma vojne se povezuje s travmo osebnih zgodovin dramskih oseb (v katerih so mnogi hiteli prepoznavati osebe avtoričine družine) in, če se navežem na pojem Otta Ranka, s travmo rojstva kot takega. Djuna Barnes se je te dimenzije svojega pisanja zelo jasno zavedala; v zadnji kratki zgodbi, ki jo je napisala v življenju – ni naključje, da je bilo to prav med drugo svetovno vojno –, nastopi dama z imenom *Travma*, ki o sebi med drugim pove, da ljubi svoje sovražnike in Mozarta (Barnes, 1997, 443). A če so se poskusi obravnave *Antifone*, ki so prepoznali dimenzijo travme, navadno na tak ali drugačen način trudili, kako to travmo »ozdraviti« – od predlogov Linde Curry, ki je opravila temeljit študij rokopisnih oziroma tipkopisnih variant igre, kako rekonstruirati tekst, da bi postal celovit, koherenten in avtentičen, torej da bi bila vzpostavljena fantazma nekega »neranjenega« prvotnega teksta (Curry, 1991, *passim*), do tega, kako je Julia Taylor, ki je s študijem istih rokopisnih oziroma tipkopisnih variant nedavno temeljito revidirala izsledke Linde Curry, poskusila celotno igro brati kot nekakšen terapevtski ritual, resda terapevtski ritual, ki pušča rano odprto (Taylor, 2012, 36–73) –, je treba opozoriti, da je radikalnost *Antifone* ravno v tem, da pokaže,

17 V prevodu Nade Grošelj se celoten odstavek glasi: »*Toda kot je imenitno zapisal Platon, nismo rojeni zgolj zase, ampak si del našega bitja lasti domovina in del prijatelji; vrhu tega se, kot menijo stoiki, vse na zemlji poraja v korist ljudem, pa tudi ljudje sami se rojevajo zaradi soljudi, da bi si morali med seboj pomagati. Zato moramo v tem slediti vodstvu narave ter prispevati k skupni koristi in izmenjavi uslug, z dajanjem in prejemanjem, ter s svojimi veščinami, marljivostjo in sredstvi krečiti vezi med človekom in človekom*« (Cicero, 2011, 18). Cicero se sklicuje na mesto iz Platonovega pisma Arhitu Tirenškemu (358a).

18 V neobjavljenih »Beležkah za opredelitev *Antifone*« je avtorica to repliko označila kot »prošnjo za usmiljenje, usmiljenje za ženske«; Djuna Barnes, »Notes toward the definition of *The Antiphon*«; Djuna Barnes Papers, serija III, škatla 5, mapa 7; Special Collection, University of Maryland Libraries.

kako travmo vedno znova generirajo prav poskusi, da bi bila ozdravljena. V nasprotju z vsemi »terapevtskimi« iluzijami Miranda pozove svojo mater, naj skupaj z njo vztraja na nenaseljenem mestu »skrajnega poldnevnik in vzporednika« v čistem soočenju s travmo – in prav specifično temporalnost, ki je vzpostavljena v igri (o kateri je eden prvih kritikov napisal, da jo je treba znati na pamet, ko se jo bere prvič (prim. Caselli, 2009, 3, opomba 11)), lahko prepoznamo kot temporalnost travme, če freudovsko predpostavimo, da je travma časovna relacija, skozi katero se – citiram zgoščeno formulacijo Sama Tomšiča – »sedanjost retroaktivno spreminja v preteklost, ki sama spet determinira sedanjost« (Tomšič, 2013, 26); tu se pokaže nerazločljivost strukture in zgodovine, nerazločljivost nespremenljivega in radikalne spremenljivosti.

V tem soočenju se namesto roke nenadoma pojavi perut: zlomljena perut zelenonoge tukalice,¹⁹ ki jo grabi kragulj. Miranda uporabi to metaforo, ko pozove mater, »naj zlomljena perut okrog zariše v prah / svojo zadnjo veroniko« (Barnes, 1962, 222; prevod: Barnes, 2013, 151). Krog, ki ga v prah zariše ta zlomljena perut, ne pripada več človeškemu redu znakov. A prav ta način obstajanja sledi je imenovan »zadnja veronika«; kot je avtorica posebej opozorila v neobjavljenih zapiskih o svoji igri (»Notes towards the definition of *The Antiphon*« v zapuščini Djune Barnes), se v tem izrazu srečujeta Veronikin prt, torej odtis Kristusovega predsmrtnega obličja, in bikoborska figura, s katero toreador izziva žrtev; s tem je poziciji subjekta spodmaknjena še zadnja simbolna konsistenca; Miranda pozove svojo mater, naj to *vzdrži*.

Ko je Djuna Barnes pisala *Antifono*, je opazila, da se ji je spremenila pisava, ki je postala »kruta kot bodalo«²⁰ (Herring, 1995, 263).²¹

Djuna Barnes je v zadnjem obdobju svojega življenja to soočenje, ki je evocirano v *Antifoni*, *prestajala*. Njeno pozno pisanje je to prestajanje. Po *Antifoni* se je posvetila izključno poeziji – in vsak dan znova je začenjala nekaj, o čemer lahko iz nekaterih pričevanj sklepamo, da naj bi poskušalo doseči velikopotezno formo (Inge von Weidenbaum kot cilj njenega poznega pesniškega dela imenuje »verzno pesnitev, ki bi jo po smelosti in obsegu smeli primerjati z Goethejevim *Faustom* ali Dantejevo *Divino Commedío*« (von Weidenbaum, 2012, 116)), medtem ko lahko iz drugih pričevanj

19 Lahko tudi samice barjanskega snežnega jereba ali samico ameriške liske; angleška beseda *moor-hen*, ki jo je uporabila Djuna Barnes, se lahko uporablja za poimenovanje več vrst ptic.

20 Še ena primerjava pisave z bodali: Jérôme Peignot primerja rokopis svoje tete Colette Peignot (Laure), izjemno intenzivne, a malo znane pesnice in pisateljice, ki je delovala v bližini nadrealističnega gibanja, z vrsto bodal, ki poletavajo nad njenimi vrsticami (Laure, 1979, 13).

21 Mimogrede: prav pisava Djune Barnes bi nas ponekod lahko od daleč spomnila na značilnosti, ki jih Vojko Gorjan opisuje kot značilnosti pisave rokopisa, najdenega v steklenici; pisava Djune Barnes namreč na mnogih zapisih menja smer in zbuja občutek neulovljivosti, ki ga lahko povežemo tudi z njenimi postopki pisanja, ki nenehno spodmikajo opore smisla, kjer bi jih »samoumevno« pričakovali.

dobimo vtis, da je avtorica poskušala iz nešteti zapiskov sestaviti vsaj drobno zbirko pesmi. Približno 2500 ohranjenih strani njene pesniške zapuščine, ki jo hrani Hornbake Library na University of Maryland, nas po svojem labirinskem načinu obstajanja nešteti variant, ki prehajajo v neberljivost, lahko hkrati spomni na Balzacovo »Neznano mojstrovino« in Borgesov »Vrt razcepljenih stez«. In tu ima posebno vlogo rokopis. Djuna Barnes je svojo poezijo pisala neposredno s pisalnim strojem, pri čemer je običajno delala še indigo kopije. A nato je vsak list posebej rokopisno popravljala in dopolnjevala – in ta rokopis, ki se izvije iz tipkanega teksta, prerašča²² tipkani tekst in strani pogosto spreminja v prave labirinte; ti popravki niso več popravki (okrog teksta se pogosto razpršijo v zapisovanje sinonimov in homonimov – ter postanejo neločljivi od zapiskov o antični mitologiji, entomologiji ali geografiji, nekaterih očitno povzetih iz leksikografskih del, ki se spet povezujejo s pojasnili neobičajnih besed, citati in osebnimi spomini ...), ampak – ravno kot skrajna elaboracija, tako skrajna, da ne more biti nikoli (do)končana – tekst prestavljajo v drug način obstajanja, ki se upira berljivosti in transkripciji. Tekst uporablja sam sebe in se obenem razširja po listih v vse smeri kot eksplozija (metafora, ki je bila v povezavi z učinki pisanja Djune Barnes pogosto zapisana). Lahko bi celo rekli, da na nekaterih listih z razraščanjem rokopisa v vse smeri vizualni učinek zakorespondira s sočasno *field poetry* – čeprav je pesnitev pisana v verzu, ki ima zglede prej pri t. i. metafizičnih pesnikih ali dramatikih iz časa Elizabete I. in Jakoba I. A prav ta navidezna kaotičnost se pokaže kot poseben smisel za formo, organizacijo in strukturo.²³ Djuna Barnes je s svojim poznim pesniškim delom postavila pod vprašaj način tvorjenja smisla v seksualiziranem simbolnem redu, ki mu je postavila nasproti partenogenezo (med naslovi za pesnitev ali njen del se večkrat pojavi ta beseda); celotno pesnitev lahko beremo kot poskušanje, na ravni pisave doseči telesno transformacijo, ki se iz človeške perspektive kaže kot nemogoča. Malo pred smrtjo je avtorica tisto, v čemer je po vsej verjetnosti videla esenco svoje pesnitve, strnila v eno samo trivrstičnico:

Človek ne more svojega telesa izčistiti njegove téme,
kot lahko sviloprejka po tekoči niti
sprede mrtvaški prt, da v njem presodi znova. (Barnes, 2014, 103)

A obenem je to trivrstičnico označila kot »nov korak v poeziji, pesem, ki čaka, da bo nadaljevana«, kot »pesem v nastajanju« (Barnes, 2005, 145). To je napisala v času, ko je pisala le še s težavo in se je zavedala bližine smrti. Nadaljevanje je nadaljevanje onkraj njene individualne usode. Obenem pa lahko te besede razumemo v skladu s specifično temporalnostjo, vzpostavljeno v njenem delu, ki ni zvedljiva na linearno sosledje preteklosti-sedanosti-prihodnosti. S trivrstičnico o sviloprejki njen pozni

22 Inge von Weidenbaum opiše: »Pesnitev, ki ji je namenila dvajset let življenja, je zapustila kot gigantski torzo, dolg več sto strani, preraščen s tisoči popravkov« (von Weidenbaum, 2012, 116).

23 Artikulacijo te poante dolgujem Lauri Repovš.

pesniški opus ni sklenjen, ampak na novo začet. Marko Ristić je v svoji knjigi *Brez mere* v poglavju »Proti bralcu« napisal: »Ta knjiga se ne končuje, ne zaustavlja s svojo zadnjo stranjo. Ne neha se pri svoji zadnji besedi. Razlagajte si to, kot hočete. Če zdaj ponovno preberete prvo stran, to ne bo prva stran ali ne bo ista prva stran. (Za to ni potreben Heraklit.)« (Ristić, 1986, 54; prevod citata M. K.). V luči trivrstičnice o sviloprejki postanejo vsi listi, popisani pred njo, nekaj, kar ji sledi kot neskončno, nedokončljivo nadaljevanje.

Trivrstičnice o sviloprejki ni treba videti kot resignacijo, prej kot poziv k preseganju človeškosti.

Ko liste pozne pesniške zapuščine Djune Barnes gledamo v luči te trivrstičnice, lahko v odnosu do tipkopisa rokopisne popravke vidimo kot kokon, ki jih ovija za proces transformacije. Tekst se z istimi potezami gradi in razgrajuje. V odnosu do tipkopisa je rokopis, s katerim so napisani popravki, na številnih mestih v funkciji, ki ni funkcija natančnejšega opredeljevanja, ampak prej funkcija vzpostavljanja neberljivosti – toda prav ta neberljivost se vzpostavlja kot zahteva po vzpostavitvi novih koordinat branja kot takega. V eni od štirivrstičnic iz drobne knjige *Bitja v abecedi*, ki naj bi bila prvotno namenjena otrokom in ki jo je za tisk pripravila tik pred smrtjo, Djuna Barnes govori o X-u, ki je, ko ni bilo več kaj reči, vzniknil in obenem izginil tako, da se je sam prečrtal:

Ko ni kaj reči več bilo,
se je X prečrtal sam.
In ker nič novega ni dokazati,
je označil svoj odhod z ljubeznijo. (Barnes, 2014, 189)²⁴

Izničena je opozicija med obstojem in neobstojem; pesem tematizira logiko označevalca, v kateri se vsaka prisotnost pojavlja na ozadju svoje možne odsotnosti – a obenem v tej tematizaciji, v kateri je vznik obenem že odhod, prisotnost in odsotnost sovpadeta, ko sta videni iz očišča, ki jima je enako tuje.

Reakcije prvih ljudi, ki so videli pozno pesniško zapuščino Djune Barnes, so bile pogosto zmedene: kot da je pred njimi popoln kaos. Že omenjeni Chester Page, ki je bil Djuni Barnes v zadnjih letih življenja zelo blizu, je v časopisnem komentarju na kritiko, namenjeno biografiji, ki jo je o Djuni Barnes napisal Phillip Herring, na očitek, zakaj ni Herring v tej knjigi skoraj ničesar napisal o avtoričini neobjavljeni pozni poeziji, odvrnil, da je to zato, »ker ni bilo med gorami rokopisov ničesar, kar bi imelo smiselno povezanost«

24 Daniela Caselli v svoji knjigi o Djuni Barnes to štirivrstičnico komentira tako: »Jezik konstruira sam sebe kot nemožnost absolutne odsotnosti v jeziku, kot je pokazano s personifikacijo X-a, ki uprizarja svojo lastno odsotnost. X je v tem tekstu prečrtani objekt in sled pretekle prisotnosti. To ustvarja potencialno neskončno multiplikacijo, saj znak odsotnosti, ki je ostal po prekrizanju, in prečrtana prisotnost (križ) sovpadata. Ljubezen je po tej logiki proizvedena kot znak svoje lastne odsotnosti; v tej pesmi je prisotnost smrt želje« (Caselli, 2009, 116; prevod citata M. K.).

(Page, 1996). Ko je Hermes Trismegistos še pred stvarjenjem sveta napisal svoje svete knjige, pripoveduje antični tekst *Punčica kozmosa* (*Κόρη κόσμου*), jih je skril z besedami, naj bodo neuničljive in obenem nevidne in nedostopne, dokler se ne bodo pojavila bitja, ki so jih vredna (Hermes Trismegistos, 1994, 40–41). Tekst Djune Barnes je skrit prav v svoji neskritosti, nedostopen v svoji izpostavljenosti, pulzirajoč v napetosti med ničemer in vsem. Poteze rokopisa ga zavijajo v kokon neskončne transformacije, obenem pa ta kokon že trgajo kot ostrina bodal. Eksplozija rokopisa, ki napolnjuje te strani z drhtenjem skrajne krhkosti in izpostavljenosti, jim obenem podarja nedotakljivost.

Zahvaljujem se Ann L. Hudak in Lauri J. French za skenirane kopije iz zapuščine Djune Barnes, hranjene v Hornbake Library, University of Maryland Libraries, ter Gregorju Ilašu za vsestransko pomoč pri zbiranju gradiva o Djuni Barnes.
M. K.

Bibliografija

Viri

- Alberti, L. B., *O slikarstvu / De pictura; O kiparstvu / De statua*, Zagreb 2008.
- Alighieri, D., *La Divina Commedia*, Milano 1991.
- Barnes, D., *Zapuščina* (Djuna Barnes Papers), Special Collections, Hornbake Library, University of Maryland Libraries.
- Barnes, D., *Antifona* (prevedel Miklavž Komelj, neobjavljen rokopis), 2013.
- Destovnik, K., – Kajuh, partizanska beležnica, 1943/44, dokumentirana na fotografijah v knjižnici Muzeja novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- Detela, J., *zapuščina*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 14/2009.
- Hermes Trismegistos (Ermete Trismegisto), *La pupilla del mondo*, Benetke 1994.
- Vasari, G., *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell' edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, Torino 1991, I. knjiga.

Literatura

- Alighieri, D., *Božanska komedija, III. del: Raj*, Maribor 1972.
- Berger, A. (ur.), *Noč bliskov. Izbor iz nadrealističnih besedil*, Ljubljana 1974.
- Blanchot, M., *Literarni prostor*, Ljubljana 2012.
- Barnes, D., *Collected Poems. With Notes toward the Memoirs* (ur. Herring, Ph., Stutman, O.), Wisconsin 2005.
- Barnes, D., *Collected Stories*, Los Angeles 1997.

- Barnes, D., *Ni spola v očesu fosila. Izbrana poezija*, Koper 2014 (v tisku).
- Barnes, D., *Selected Works of Djuna Barnes*, New York 1962.
- Breton, A., *Anthologie de l'humour noir*, Pariz 1966.
- Breton, A., *Entretiens*, Pariz 1969.
- Breton, A., *Le surréalisme et la peinture*, Pariz 1965.
- Caron, S., *Nora Mitrani, surréaliste au si secret visage*, <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Mitrani.htm>.
- Caselli, D., *Improper Modernism. Djuna Barnes's Bewildering Corpus*, Farnham, London 2009.
- Cavendish, R. (ur.), *Enciklopedija nepojasnjenega. Magija, okultizem in parapsihologija*, Ljubljana 1991.
- Clébert, J.-P., *Dictionnaire de surrealisme*, Pariz 1996.
- Ciceron, M. T., *O dolžnostih*, Ljubljana 2011.
- Curry, L., »Tom, Take Mercy«: Djuna Barnes's Drafts of *The Antiphon*, v: *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes* (ur. Lynn, M. L.), Carbondale, Edwardsville 1991, str. 286–298.
- Derrida, J., *Psyché. Inventions de l'autre*, Pariz 1987.
- Freud, S., *Spisi o umetnosti*, Ljubljana 2000.
- Glavan, M., Komelj, M., *Stoletni Bor. Matej Bor (1913–1993)*, Ljubljana 2013.
- Gorjan, V., *Planetarium in krajša dela iz zapuščine*, Ljubljana 2013.
- Gracq, J., *André Breton*, Paris 1985.
- Herring, Ph., *Djuna. The Life and Work of Djuna Barnes*, New York 1995.
- Kapidžić Osmanagić, H., *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo 1966.
- Komelj, M., *Kako misliti partizansko umetnost?*, Ljubljana 2009.
- Komelj, M., »Karel Destovnik Kajuh: Kdor ni spregledal zdaj ...«, *Borec* LXIII, št. 676–680, 2011, str. 63–73.
- Kostić, Đ., *U središtu nadrealizma. Čeljust dialektike*, Beograd 1989.
- Laure (Colette Peignon), *Écrits de Laure*, Pariz 1979.
- Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, Pariz 1945.
- Michaux, H., *Connaissance par les gouffres*, Pariz 1967.
- Michaux, H., *Miserable miracle. La mescaline*, Pariz 1972.
- Nemoguće/L'Impossible*, Beograd 1930.
- Nikolić, N., *Deset pesama: Vučo, Matić, Dedinac, Ristić*, Beograd 1978.

- Page, C., »Djuna and Scholars«, *The New York Times*, 4. 2. 1996.
- Page, C., *Memoirs of a Charmed Life in New York*, New York, Lincoln, Shanghai 2007.
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona 1982.
- Pessoa, F., *Correspondência 1905–1922*, Porto 1999.
- Pessoa, F., *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, Porto 2003a.
- Pessoa, F., *Pesmi. Mornar. Bankir anarhist*, Ljubljana 2003b.
- Pessoa, F., *Psihotipija. Izbrano delo*, Ljubljana 2007.
- Pessoa, F., *Teoria da heteronímia*, Porto 2012.
- Piškur, B. (ur.), *Politizacija prijateljstva* (katalog razstave), Ljubljana, 2014.
- Ristić, M., *Bez mere*, Beograd 1986.
- Ristić, M., *Za svest*, Beograd 1977.
- Rose, J., *Sexuality and the Field of Vision*, London, New York 2005.
- Šalamun, T., *Poker*, Ljubljana 1966.
- Taylor, J., *Djuna Barnes and Affective Modernism*, Edinburgh 2012.
- Tomšič, S., *Kapitalistično nezavedno. Marx in Lacan*, Ljubljana 2013.
- von Weidenbaum, I., »Srečanja z Djuno Barnes«, *Literatura XXIV*, št. 258, 2012, str. 115–122 .
- Waldberg, P., *Le Surréalisme. La recherche du point suprême*, Pariz 1999.
- Žižek, S., Glasbena uprizoritev ženske histerije: o Schönbergovi *Erwartung*, *Problemi* 3–4, 2014, str. 239–267.

Miklavž Komelj

»Man che trema«

Ključne besede: rokopis, avtomatska pisava, neberljivost, psihični avtomatizem, nadrealizem, Fernando Pessoa, Djuna Barnes

Članek poskuša ob nekaterih pesniških zapuščinah dvajsetega stoletja spregovoriti o tisti funkciji rokopisne pisave, v kateri »manus propria« postaja »manus aliena«. S pojavom pisalnega stroja rokopisna pisava ni izgubila svojega pomena, ampak se je pokazala v novi funkciji, ki ni zvedljiva na manualnost, ampak naredi vidne psihične avtomatizme. V članku je posebna pozornost namenjena avtomatski pisavi pri nadrealistih in Fernandu Pessoi. Obenem je konceptualizirana funkcija neberljivosti, ki omogoča, da v območju zapisa vztraja nekaj, kar na ravni besednega pomena ni moglo doseči artikulacije. Če so nadrealisti od avtomatske pisave sprva pričakovali možnost osvoboditve od vezi simbolnega zakona, nas Djuna Barnes v svoji drami *Antifona* opozori, kako nas roka, ki jo začne od znotraj voditi neka tuja sila, postavi ravno v presečišče vseh napetosti simbolnega. Zadnji del članka je posvečen pozni pesniški zapuščini Djune Barnes, v kateri prav skrajna (a nikoli dokončna) rokopisna elaboracija natipkanih strani tekst prestavlja v nov način obstajanja, ki se upira berljivosti in transkripciji, obenem pa izničuje opozicijo med prisotnostjo in odsotnostjo, na kateri temelji logika označevalca.

Miklavž Komelj

"Man che trema"

Keywords: manuscript, automatic writing, illegibility, psychic automatism, surrealism, Fernando Pessoa, Djuna Barnes

Focussing on a few poetic legacies of the 20th century, this article discusses the function of handwriting in which the "manus propria" becomes the "manus aliena." Handwriting did not lose its significance with the rise of the typewriter; rather, it manifested itself in a new function, one which is not reducible to *manualness* but which renders psychic automatism visible. In this article, particular attention is devoted to automatic writing among the surrealists and in Fernando Pessoa. At the same time, the function of illegibility is conceptualized, which makes it possible for something to persist in the realm of the recorded that cannot be articulated at the level of literal meaning. If the surrealists initially expected that automatic writing would grant them the possibility of being liberated from the bonds of the symbolic law, Djuna Barnes reminds us in her play *The Antiphon* of how the hand, which an alien force begins to guide from within, places us at the very intersection of all the tensions of the symbolic. The final part of the article is devoted to the later poetic legacy of Djuna Barnes; there the text presents precisely the extreme (but never finished) handwritten elaboration of the typed pages in a new manner of existing that resists legibility and transcription, while nullifying the opposition between presence and absence on which the logic of the signifier is based.

Božidar Premrl

Od metuljaste pike do podpisa s srcem

Ključne besede: kamnosek, tehnike klesanja, epigrafski napis, oblike črk, metuljasta pika, okrajšave, Jezusov monogram – IHS, Marijin monogram, repentabski kamnoseški stil, prepoznavanje avtorstva, podpis.

DOI: 10.4312/ars.8.2.178-196

Uvod

Osebni »rokopis« klesarja ali ustvarjalca v kamnu, po katerem ga je mogoče z večjo ali manjšo zanesljivostjo prepoznati, običajno obsega dosti več od oblike njegove pisave, se pravi črk, števka, ločil, diakritičnih in drugih znamenj ter simbolov v napisih, ki jih je klesal v svoje kamnoseške izdelke. Vanj sodijo tudi načini ali tehnike klesanja znakov, ploskev in površin z različnimi kamnoseškimi orodji, tehnična dovršenost izdelave, različne vrste reliefa, izbira in oblikovanje okrasja ... Včasih lahko prispeva koristen podatek tudi značilna vrsta krajevnega kamna, v katerega je bil vrezan napis ali ornament.

Kamnoseška dela povečini niso podpisana in tudi v arhivskem gradivu ni na pretek podatkov o njih in njihovih ustvarjalcih z imenom in priimkom ali vzdevkom. Če imamo pri raziskovanju kamnoseških stvaritev srečo, da se je kamnosek na nekatera svoja dela podpisal – bodisi iz ponosa nad svojim izdelkom ali z reklamnim namenom – ali da najdemo o njih nedvoumen ali vsaj verjeten podatek v arhivskih listinah ali v ustnem izročilu, je mogoče po značilnostih tako izpričanih del z natančnim primerjanjem prepoznati in mu pripisati še druga nedokumentirana, dotlej anonimna dela.

V primeru, ko neke skupine kamnoseških del, ki imajo izrazite skupne značilnosti in so nastala na bolj ali manj sklenjenem območju v obdobju, merljivem s časom ene ali nekaj generacij, ni mogoče poimensko pripisati enemu kamnoseškemu mojstru, njegovi rodbini ali kamnoseški delavnici, ker ni na voljo ustreznih podatkov, pa je mogoče vsaj po kamnoseškem središču oziroma kraju določiti in poimenovati krajevni stil. Kriteriji so torej sklenjen čas in bolj ali manj zaokrožen geografski prostor nastanka in tudi vgradnje kamnoseških izdelkov.

V dosedanjih raziskavah o posameznih kamnosekih in njihovih opusih mi je večkrat prav s primerjanjem pisav na napisnih kamnih uspelo prepoznati številna dotlej anonimna dela in jih pripisati njihovim ustvarjalcem. V tem sestavku bom

pri prikazu značilnih »rokopisov« nekaterih primorskih kamnosekov ali krajevnih delavnic in stilov od 17. do 19. stoletja, o katerih sem že obširneje pisal v svojih objavah, obravnaval predvsem značilnosti njihove pisave in z njo povezane simbolike ter načinov klesanja. Likovne prvine, ki so včasih še bolj pomembne za ugotavljanje avtorstva, bom upošteval le v najnujnejši meri.

Pri opisih oblik črk in števk uporabljam izraze, ki sva jih pred leti zbrala in izoblikovala s prof. Lucijanom Bratušem (Bratuš, Premrl, 2002).

Janez Sever iz Košane in metuljaste pike

Zidarski in kamnoseški mojster Janez Sever, ki je imel delavnico v Dolnji Košani, se je verjetno rodil v istem kraju okrog leta 1610 in tam tudi umrl okrog leta 1680. Deloval je v Košanski in Vremski dolini, Brkinih, na Pivki, Krasu in v Čičariji.

Dokumentirana so štiri njegova sakralna dela. Na portalu cerkve Gospodovega oznanjenja v Gornji Košani z letnico 1640 se je podpisal z začetnicama imena in priimka, s polnim imenom in priimkom se je istega leta podpisal na napisni plošči na zvoniku cerkve sv. Petra v Temnici, leta 1643 pa še na napisni plošči na prezbiteriju cerkve sv. Jakoba v Narinu. Arhivsko je izpričan njegov kropilnik v župnijski cerkvi sv. Petra in Pavla v Tomaju, ki je datiran z letnico 1659.

Po stilnih in epigrafskih značilnostih sodijo v njegov opus še mnoga druga sakralna dela. Pomembnejša med njimi so: cerkev z vhodno lopo na Stari Sušici (1644, 1648), zvončnica cerkve v Narinu (1647), ladja cerkve na Janeževem Brdu (1647), prezidava cerkve na Škofljah (1647–1650), vhodna lopa cerkve na Kalu in cerkev na Gabrku (1652), stranska ladja cerkve na Kalu pri Košani (1654), pročelje in zvončnica cerkve v Gornji Košani (1654), ladja, portal in zvončnica cerkve v Volčah (1656, 1657), cerkev sv. Vida v Hrušici (1657–1658), pročelje, portal in zvončnica cerkve sv. Pavla v Drskovčah (1658), severna kapela in prezidava ladje župnijske cerkve v Dolnji Košani (1658, 1662), stranska ladja cerkve v Narinu (1659), cerkev v Poljanah pri Podgradu (1662) ter portal, zvončnica in vhodna lopa cerkve v Podbežah (1663, 1664). Severjevi delavnici so pripisani tudi številni drugi cerkveni portali, nekaj portonov v cerkvenih obzidjih in kamnitih nabožnih znamenj ter stavba nekdanjega župnišča v Dolnji Košani. V približno tridesetih letih poklicnega delovanja je opravil zidarska in kamnoseška dela na več kot štiridesetih sakralnih objektih.

Tolikošno število raznovrstnih kamnoseških in zidarskih del je bilo mogoče pripisati mojstru Janezu Severju in njegovi delavnici predvsem na podlagi stilnih, oblikovnih in kamnoseških značilnosti, s katerimi se odlikuje portal cerkve v Gornji Košani, sklesan iz sivega apnenca, ki je njegovo najpomembnejše kamnoseško delo (Slika 1).



Slika 1: Gornji del portala cerkve Gospodovega oznanjenja v Gornji Košani iz leta 1640 z napisom in podpisom mojstra Janeza Severja, v katerih so zanj zelo značilne metuljaste pike.

Nosilno ogrodje portala tvorijo podboja in preklada. Podboja sestavljajo nizki profilirani bazi, pokončnika in kapitela, oblikovana po toskanskih zgledih. Na prednjih licih baz sta sklesani ležeči osemlistni rozeti, na notranjih pa sta črtno vrezana ležeča romba. Na licih pokončnikov sta spodaj sklesani trebušasti cvetlični vazi, nad njima pa teče valovit prečni profil z bisernim nizom po sredi, ki je pogost okras kamnoseških stavbnih členov sočasnih cerkvenih stavb v Brkinih, Čičariji, kraškem zaledju Trsta in na Pivki. Na tem Severjevem portalu pa je posebnost valovitega profila v tem, da sta v dnu njegovih stranskih žlebičev vrezana drobna zglajena okrasna klinasta utora. Na enak način je oblikovan in okrašen tudi profil preklade, oprte na kapitela, s katerih zreta krilati angelski glavici. Takšen par klinastih utorov, ki je komaj opazna nadrobnost v bogastvu oblik in okrasja opisanega portala, je najbolj osebna značilnost Severjevega oblikovanja profiliranih podbojev portalov in okenskih okvirjev in omogoča zelo zanesljivo prepoznavanje njegovih nepodpisanih del (Slika 2).



Slika 2: Valoviti profil na licu pokončnika portala cerkve v Gornji Košani, ki ga krasijo bisernik in za Severja značilna drobna klinasta utora.

Kakor sledi iz nadaljnjega opisa, pa je na gornjem delu portala v Gornji Košani še ena zelo prepoznavna značilnost tega mojstra.

Nad preklado je nastavek z ogredjem in odprtim trikotnim zatrepom ali čelom. Ogredje sestavljata gladek napisni friz in sims, podprt s konzolicami, ki konstrukcijsko ustrežata frizu in simsu trikotnega čelnega polja antičnih templjev. V odprtem čelu, ki je pri straneh obrobljeno s poševnima konzolnima sirmsoma, je plošča, na kateri je v sredi sklesan reliefni grb takratnega košanskega župnika in donatorja Janeza Rampela, ob njem pa Jezusov in Marijin monogram: IHS in MŘA. Na vrhu stoji reliefna trebušasta žara s plamenom, v katero je vrezan latinski podpis mojstra s kraticami: I : S : F ; , ki se bere: I(OANNES) S(EVER) F(ECIT).

Na glatkem frizu portala je v črtno uokvirjenem napisnem polju s tremi pisnimi pasovi vklesan napis, ki je v zvestem prepisu videti takole:

IOANNE · RAMPOLIVS · NOB^S PISINENSIS · CAN^{VS}RVDOLFS.^{BS}
 NEC · NON CAESAREVS · PAROCHVS · COSS.^{AE}. AD · GLO.^M DEI ·
 ET · HONOR.^M DEI PARAE · V · M · HOC OPVS · PRO.^SEXP.^SEREX.^T J-6-4-0.

V razrešeni obliki se glasi:

IOANNE(S) RAMPÉLIVS NOB(ILI)S PISINENSIS, CAN(ONIC)VS
 RUDOLFSB(ERTHENSIS) NEC NON CAESAREVS PAROCHVS
 COSS(AN)AE AD GLO(RIA)M DEI ET HONOR(E)M DEIPARAE
 V(IRGINIS) M(ARIAE) HOC OPVS PRO(PRII)S EXP(ENSI)S
 EREX(I)T 1640.

V oblikovanju črk in števk ni opaziti kakšnih posebnih oblikovnih značilnosti kamnoseka, pač pa so zanj zelo značilna ločila v obliki metuljastih pik. Po našem vedenju so bile takšne pike prvič vklesane v kamen prav v napisih na portalu cerkve v Gornji Košani. Na napisnem frizu so tako oblikovane privzdignjene pike med besedami in med števki v letnici, v IHS-u je takšna pika na črki I, v kratičnem podpisu na vrhu pa jo najdemo v treh dvopičjih. Tukaj in v drugih Severjevih napisih so metuljaste pike praviloma nagnjene v desno, redkokdaj v levo, le izjemoma so v pokončni smeri ali v vodoravni legi. Pisno različico takih pik, ki je podobna v desno nagnjeni ozki črki H, najdemo, na primer, v naslovu najstarejše ohranjene košanske poročne knjige iz leta 1650, ki jo je začel voditi župnik Janez Rampel. Sever je najverjetneje prevzel to obliko prav iz njegovih rokopisnih predlog za napise na cerkvah, bil pa je edini na območju, na katerem je deloval kot zidarski in kamnoseški mojster, ki jo je klesal v napisih v kamnu. Poleg opisanih drobnih klinastih utorov so prav metuljaste pike v epigrafskih napisih omogočile pripisati Janezu Severju in njegovi delavnici številna kamnoseška in zidarska dela, upoštevajoč uvodoma navedena kriterija zaokroženosti geografskega prostora in sklenjenega časa ter uporabo krajevnega sivega apnenca, iz kakršnega so sklesana njegova dokumentirana dela (Premrl, 2006, 183–193, 206, 214; Premrl, 2008, 1018).

Kakor je mogoče sklepati iz skopih arhivskih podatkov, je v 18. stoletju košanska delavnica prešla v roke kamnoseškega mojstra Matije Bitenca, ki se je verjetno rodil v Dolnji Košani okrog leta 1690 in tam umrl pred letom 1759. Od njegovih del je arhivsko izpričan samo novi slavolok prezbiterija župnijske cerkve v Košani, postavljen leta 1738, po njegovih stilnih, oblikovnih in epigrafskih značilnostih pa mu je bilo mogoče pripisati še več drugih kamnoseških del za cerkvene stavbe. Tukaj ne bomo govorili o njih, želimo le opozoriti na to, da je tudi Bitenc v napisih uporabljal privzdignjeno metuljasto piko, ki tako ostaja razpoznavno znamenje košanske kamnoseške delavnice tudi v 18. stoletju in obenem priča o izredni trdoživosti kamnoseških oblik na območju, ki so ga obvladovali košanski kamnoseki. Bolj osebno Bitenčevo razpoznavno znamenje pa sta dve števki v letnicah, vklesanih na njegovih delih, in sicer tisočica, ki ima zgoraj piko in spodaj krožec z navzgor zavihanim repkom, ter sedmica, ki ima spodnji konec kraka ukrivljen v desno in skončan z zanko (Premrl, 2006, 217–224).

Anže Felicijan starejši in njegova začetnica

Anže Felicijan se je rodil na neznanem kraju in v neznanem času, najverjetneje pred letom 1620, in umrl neznano kje okrog leta 1680, ko je bilo narejeno zadnje njemu pripisano delo v Črnem Kalu. Ustabilil se je v Rodiku in kot zidarski in kamnoseški mojster deloval na območju Brkinov, Krasa in Istre.

Znana so nam samo njegova cerkvena dela. Njegov podpis najdemo na okenskem okvirju cerkve v Hrastovljah (1663), na napisni plošči cerkve v Mihelah (1663), na napisni plošči in portalu cerkve Marije Snežne na Gradiščah /sic!/ pri Črnotičah (1663 in 1665), na kropilniku cerkve v Prešnici (1665) in na portalu cerkve v Klancu pri Kozini (1670). Z arhivskimi viri je izpričano, da je izdelal obzidna portona pri župnijski cerkvi sv. Urha v Dolini (1661), sodeloval z mojstrom Anžetom Rojino iz Brezovice v Brkinih pri zidavi cerkve v Hrpeljah (1661–1662), postavil prezbiterij in zvončnico cerkve sv. Roka na Koromačniku pri Boljuncu (ok. 1663), naredil dva obzidna portona (1666–1667) in vhodno lopo (1677) cerkve v Rodiku ter portal cerkve v Mihelah (1670). Po stilnih in epigrafskih značilnostih sodijo v njegov opus še deli cerkva, njihovi kamnoseški stavbni členi ali notranja oprema v Klancu (1659), Prešnici (1668), Ocizli (1671), Petrinjah (1672) in Črnem Kalu (1680) ter visoki kamniti križ na pokopališču pri Kodretih v Gornji Branici.

Za Anžeta Felicijana, ki sodi med najboljše mojstre kamnoseškega dleta na Primorskem v 17. stoletju, so značilne oblike nekaterih črk v latinskih napisih, ki jih je klesal. V njegovi pisavi, ki je baročna različica renesančne kapitale, so najbolj izrazite črke: F, ki ima dvostransko gornjo prečko kakor črka T; E, ki ima vse tri prečke ali rame enako dolge; N, ki ima v desno nagnjeno in ukrivljeno desno deblo, in v desno nagnjeni S. Posebno opazna je oblika črke F, ki je tudi začetnica njegovega priimka, vse štiri črke pa so vklesane v njegovih podpisih na napisnih kamnih! Pri prepoznavanju Felicijanove pisave sekundirajo tem črkam še polkrožni C, D s polkrožnim lokom, L s kratko prečko, okrogli O in rokopiesna oblika G-ja s podaljšanim kljukastim repom na osnovnici; njegov A ima praviloma lomljeno prečko, M nagnjeni debli; pike so trikotne oblike. Črke in števke so klesane s klinastimi utori, podlaga napisov pa so največkrat plošče ali ploskve, obdelane s krempačem; napisne plošče imajo samo navaden dléten rob.

Navedena opažanja lepo ponazarjata in potrjujeta Felicijanova latinska gradbena napisa iz let 1663 in 1665, iz njegovega zelo plodovitega zrelega ustvarjalnega obdobja.

Prvi je vklesan na prekladi visokega pravokotnega okna z močno posnetimi robovi v južni fasadi ladje cerkve Svete Trojice v Hrastovljah, datiran pa je z letnico

na spodnjem oknjaku. V zvestem prepisu se celoten napis glasi: HOC : OPVS : FECIT ANSEFELICIAN / I 6 6 3.

V njem je poleg zgoraj opisanih značilnih Felicijanovih črk, ki imajo preproste črtne serife, videti črko L s kratko rastoče poševno spodnjo prečko in črko I, ki je podobna današnji obliki enke s kratko poševno ramo. Tudi ti dve obliki sta posebnost Felicijanovega napisa, nista pa na splošno značilni za njegove napise (Slika 3).



Slika 3: Gornji del okna iz leta 1663 na cerkvi Svete Trojice v Hrastovljah z značilnim podpisom mojstra Anžeta Felicijana iz Rodika.

Drugi napis je vklesan na gladkem napisnem frizu portala cerkve Marije Snežne na Gradiščah pri Črnotičah, ki ji je Anže Felicijan leta 1663 sezidal prezbiterij in sklesal napisno ploščo na njem, in smiselno sporoča, da je leta Gospodovega 1665, ko sta bila ključarja te cerkve Tomaž Škorja in Gerže Gobina, isti mojster prizidal ladjo in sklesal portal. Trivrstični napis je v zvestem prepisu videti takole:

ANNO DOMINI I 6 6 S SVB CAMERARIIS
THOMA SCHORIA GHERSE GHOBINA
ANSE FELICIAN FECIT.

Na prekladi pa je upodobljena reliefna krilata angelska glava značilne hruškaste oblike in kodrastih las (Slika 4), kakršne krasijo in varujejo tudi druge Felicijanove portale in portone (Premrl, 2004, 283–285, 290–295, 304, 307; Premrl, 2005, 5–8, 19–23; Premrl, 2005, geslo, 222; Premrl, 2008, 241).

Od njega je nekaj oblik črk, na primer okrogli O in E z enako dolgimi prečkami, prevzel tudi naslednik njegove delavnice Anže Felicijan mlajši, ki se je rodil leta 1641 v Rodiku in umrl prav tam leta 1718. Predvsem pa je nasledil očetov oblikovni in krasilni repertoar, razen figuralnega okrasja, ki mu ni bil kos (Premrl, 2005, 6, 8).



Slika 4: Gornji del portala cerkve Marije Snežne na Gradiščah pri Črnotičah iz leta 1665 z napisom in podpisom mojstra Anžeta Felicijana.

Repentabski kamnoseški stil – Jezusov in Marijin monogram v paru ter trojica Andrej Guštin - Dežkov, Luka Brišček - Briščkov in Miha Guštin - Celan

Na kamnoseških izdelkih na območju Repentabra, zlasti tistih iz prve polovice 19. stoletja, je opaziti več izrazitih skupnih in sorodnih oblikovnih in okrasnih značilnosti, ki oblikujejo svojevrsten, izrazit in dokaj prepoznaven kamnoseški stil. Ker se je rodil in razširil na Repentabru in dal svojevrsten izraz tamkajšnjemu stavbarstvu, smo ga poimenovali repentabski kamnoseški stil. Njegovi zametki in zgledi zanj so na Marijini cerkvi na Tabru, najbolj razširjen in opazen pa je na portonih kmečkih domačij, njihovem najbolj reprezentativnem kamnoseškem okrasu in ponosu njihovih gospodarjev.

Med značilnostmi repentabskega stila je najbolj opazna in prepoznavna oblika Jezusovega monograma IHS. Zanj je značilno tudi to, da Jezusov monogram pogosto – zlasti na portonih – nastopa v paru z Marijinim monogramom in da sta praviloma sklesana reliefno, izbočeno.

Zgled zanju je na najbolj vidnem mestu – na sklepnem kamnu prednje arkade zvonika Marijine cerkve na Repentabru, ki je datiran z letnico 1802 (Slika 5).

V znamenju IHS je osrednja črka H z dolgo ravno prečko, s križcem, ki ima razmeroma velike klinaste krake in štiri žarke, vrezane v pazduhah med njimi, ter s širokim simetrično oblikovanim plamenečim srcem. Črke in križec so razmeroma nizki. Marijin monogram sestavljajo povečana začetnica M z ukrivljenima debloma in kratkima krakoma ter manjše ostale črke, ki so vkomponirane vanjo ali se prepletajo z njenima krakoma. Ker je repentabska cerkev posvečena Mariji, je tukaj – v nasprotju s hierarhijo svetih oseb – njen monogram na prvem mestu. Tudi pogostno pojavljanje obeh monogramov ali zgolj Marijinega monograma na portonih in kapelicah na območju Repentabra lahko pripišemo dejstvu, da je Marija zavetnica župnije.



Slika 5: Marijin in Jezusov monogram na sklepnem kamnu arkade zvonika Marijine cerkve na Tabru, ki sta pomembno prispevala k oblikovanju repentabskega kamnoseškega stila.

Poleg teh dveh svetih monogramov, ki so ju klesali v kamen predvsem zaradi njihunega simbolnega pomena in vsebine in s tem izročali domačije v božje varstvo, so bili v tej cerkvi dani tudi zgledi za figuralno in kamnoseško okrasje. To so krilate angelske glave in osemlistne rozete na zakristijskem umivalniku, ki je bil sklesan približno v istem času. Reliefne glave angelov varuhov, obdane z visoko dvignjenimi

perutnicami, so naivno oblikovane, kakor je značilno za ljudsko umetnost. V rozetah, ki so pravokotnega obrisa, se izmenjujejo po štirje večji in manjši obrobljeni listi z žilo po sredi, v sredini pa imajo okrogel nazobčan košek. Dodaten zgled za posnemanje so imeli repentabski kamnoseki v šesterolistnih rozetah z izbočeno žilo po sredi listov, sklesanih na kamnitih slopih pod pevskim korom, datiranih z letnico 1839.

Med začetnike repentabskega stila nedvomno spada Andrej Guštin z domačije Dežkovich na Colu, ki se je rodil 19. novembra 1743 in umrl 27. oktobra 1824. Leta 1820, v času izdelave franciscejskega katastra, je bilo zapisano, da ima zraven hiše svojo kamnoseško delavnico. Da je bil kamnosek, priča tudi napis na dvoriščnem portonu njegove domačije. Ker je bila samo za lučaj kamna oddaljena od zvonika cerkve v Tabru, skoraj ni mogoče dvomiti, da je tudi Andrej Guštin prispeval pomemben delež, ko so klesali kamenje zanj in ga leta 1802 zidali.

V oblikovnem pogledu je pomemben prav porton, ki ga je za svojo domačijo sklesal leta 1808 in je z neobičajno obliko preklade postal zgled za repentabske portone. Njegova trikotno zaključena preklada ima pri krajih gornja ramenska spaha, v sredi pa vodoravno odrezan in privzdignjen vrh kot podlago za okrasni sims. Pri Dežkovich tega simsa ni (več), bolj popolne različice takšnih portonov pa ga imajo.

Andrej je na preklado lastnoročno vklesal napis v bohoričici, ki obsega njegov poudarjen avtorski podpis in napotek mimoidočemu popotniku, obenem ko mu usmerja pogled na osrednji sveti imeni Jezus in Marija. V urejenem in izpisanem prepisu se glasi: N(UMER)A 5. / 1808. / ANDERE GUSHTIN IS COLA JE TU DELAU. / POLEJI SVETU SLAT/KU/ JUME JESUS INU MARIA. / IHS. / OD TUKAEJ JE PUT NA DESNIZO NA TOMAI, NA JUVIZU JE U TERST. Par svetih imen je tukaj izpisan ob osrednjem poglobljenem polju trikotne oblike, ki je verjetno aluzija na božje oko, v njem pa se Jezusovo ime ponovi še kot monogram IHS, podoben onemu na zvoniku.

Med portoni v repentabskem stilu imajo najbolj dovršeno obliko trije primerki v Repnu, in sicer na domačijah Briščkovich (zdaj se reče pri Olgi), Žvanovich in Batkovich, ki so bili izdelani in postavljeni v prvi polovici 19. stoletja. Sklesal jih je kamnosek in kmet Luka Brišček - Briščkov, ki se je rodil v Repnu 1. oktobra 1801 in umrl 13. oktobra 1876. Na vseh treh se je na veliko ponosno podpisal.

Na njihovih reprezentativnih prekladah, ki so oblikovno izpopolnjene različice preklade portona Dežkovich s Cola, je praviloma v različno oblikovanih pokončnih napisnih kartušah v sredini sklesal enega nad drugim Jezusov in Marijin monogram; v ležečih kartušah, različicah antične *tabulae ansatae*, razmeščenih na levi in desni, je z velikimi črkami oznanil, kdo in kdaj je porton naredil, kdo ga je naročil oziroma

plačal, pri krajih pa navedel hišno številko domačije. Monograma in hišno številko je sklesal reliefno, ostali napise pa je vrezal v napisni polji.

Na prekladi dvoriščnega portona svoje domačije, ki je izmed vseh najbolj umetelno oblikovana in jo krasi navidezen sklepni kamen s simsom, je vklesal štiridelni napis v bohoričici, ki se v urejeni in izpisani obliki glasi: N(UMERO) 18. / LUKA BRISHZHEK IE DELAU TA PARTON / U LETE 1835 NA 27. DAN PROSENZA MESZA. / IHS. MARIA.

Na prekladi portona uvozne lope pri Žvanovih, ki ima spahnjeni rameni in sims na vodoravno prirezanem vrhu, sta v osrednjih kartušah sveta monograma, pri straneh pa imeni avtorja in naročnika, datum izdelave in hišna številka: N(UMERO) 22. / LUKA BRISHZEK JE DELAU TA PORTO/N/ U VELIKM REPNE. / IHS. MARIA. / BLASHE SHKABAR U LETE 1843 MESZA SEZHNA 17.

Dvoriščni porton Batkovich ima enako oblikovano preklado kot pri Žvanovih, sveta monograma pa ima v eni sami kartuši. Celota napisov na prekladi se glasi: N(UMER)O 32. / TA PORTON JE DELU LUKA BRISHZHEK U L(ETE) 1848 NA 30. MAI. / IHS. MARIA. / TA PORTON JE KUPEU ANTON SHKABAR U VELIKEM REPNE.

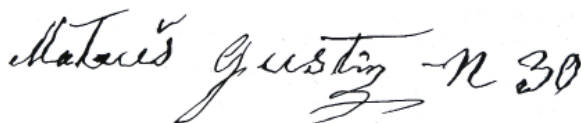
Poleg navedenih podpisanih kamnoseških del Andreja Guština s Cola in Luke Briščka iz Repna je znano samo še eno delo z vplivnega območja repentabskega stila z avtorskim podpisom. To je okenska preklada na domačiji Kranjčičevih v Šmarjah pri Sežani, na katero je poleg značilnega reliefnega repentabskega IHS-a vklesal svoje ime Miha Guštin, po rodu Muhov s Cola, ki je bil začetnik kamnoseške rodovine Celanovih v Sežani (19. 9. 1781 – 9. 11. 1860). Sicer pa je videti kamnoseška dela v repentabskem stilu, zlasti portone ter profilirane in z rozetami okrašene konzole *gankov* na domačijah, v repentabskih vaseh in na širšem območju na italijanski in slovenski strani nekdanje meje. V Italiji so na Deviščini pri Proseku, v Saležu, na Opčinah, v Ricmanjah in Dolini pri Trstu, v Sloveniji pa v Sežani, Orleku, že omenjenih Šmarjah pri Sežani, Tomaju, Dutovljah, Krepljah, Hruševici in Pliskovici (Premrl, 2014, 19–20, 36–52, 110–112, 205–206).

Naj še omenimo, da je bilo v 19. stoletju in začetku 20. stoletja na Krasu še nekaj kamnosekov, ki so se lastnoročno podpisovali na svoja dela. Znana sta brata Janez in Jakob Orel - Jožkova iz Avbera (24. 1. 1817 – 3. 6. 1896 in 11. 8. 1823 – 4. 8. 1853), katerih podpise vidimo, na primer, na nekaterih portonih na Vrheh in gornjem Vipavskem (*Družinska knjiga Avber – Gradnje*, 3–4.). V Koprivi pa sta slovela Anton Lavrenčič (30. 12. 1835 – 2. 3. 1917) in njegov sin Andrej Lavrenčič, po domače Oštiráca (21. 10. 1858 – 4. 12. 1918); podpisana sta na različni notranji opremi cerkva, na številnih kapelicah in še bolj številnih nagrobnikih na Krasu in na Vipavskem

(*Družinska knjiga Kopriva I*, 41; *Družinska knjiga Kopriva II*, 44). Zlasti pogostni so podpisi Andreja, ki je imel zelo prepoznavno pisavo z ozkimi visokimi in včasih nagnjenimi velikimi črkami.

Matevž Guštin - Celan ali podpisano s srcem

V Grižah na Vrheh, v župniji Vrabče, je v drugi polovici 19. stoletja ustvaril zelo prepoznaven in obsežen kamnoseški opus kamnosek Matevž Guštin - Celan. Rodil se je 27. avgusta 1820 že omenjenemu kamnoseku Mihi Guštinu pri Celanovih v Sežani, leta 1851 se je oženil v Griže in 18. novembra 1902 umrl v bolnišnici v Trstu (Slika 6).


 A handwritten signature in cursive script that reads "Matevž Guštin - n 30". The signature is written in dark ink on a light background.

Slika 6: Edini ohranjeni lastnoročni podpis Matevža Guština.
Zasebni arhiv pokojnega Alfreda Švaglja, Trst / Griže.

Celan se – v nasprotju s prej navedenimi kamnoseki – ni nikoli podpisal na svoja dela. Z njegovimi kamnoseškimi izdelki, ki so izpričani z ustnim izročilom, so njihove stilne značilnosti in druge posebnosti dokumentirane v tolikšni meri, da mu je bilo mogoče z veliko zanesljivostjo pripisati še mnogo drugih del. V ljudskem spominu so do današnjih dni ostala zapisana tale njegova pomembnejša dela: klesano kamenje za zvonika cerkva v Podragi in Štorjah, vaški vodnjak na Velikem Polju, oklepa vodnjakov pri Staršinovih na Selih in pri Hribovih v Podragi ter dvoriščni porton za domačijo Bezičnih, danes Urbanovih na Vrabčah.

Druga Celanova dela je bilo mogoče tem lažje prepoznati, ker je imel izrazit osebni stil, ki se kaže tako v oblikovanju kamnoseških izdelkov kot tudi v načinih klesanja, v izbiri in oblikovanju okrasja in še posebej v oblikah znakov, črk in števk. K zanesljivosti prepoznavanja njegovih del prispeva tudi dokaj izrazit siv školjčni apnenec iz kamnoloma v Zadovčku v neposredni bližini vasi Griže, iz katerega so sklesani številni njegovi izdelki. Po omenjenih značilnostih mu je bilo pripisanih več kot 120 kamnoseških izdelkov oziroma enot.

Celan je obdeloval kamen na razne načine, bolj ali manj fino oziroma bolj ali manj grobo, odvisno od namembnosti izdelka, zahtevnosti naročnika in višine plačila. Kot kamnosek starega kova je za obdelavo ploskev, na primer pri portalih in portonih, do zadnjega uporabljal starodavno kamnoseško kladivo krempač, čeprav so kamnoseki na območju današnje Primorske vsaj že okrog leta 1870 začeli uporabljati učinkovitejše

zobato kladivo. Predvsem pa je zanj zelo značilno, da je pogosto uporabljal zobato dleto, ki pušča za sabo na drobno brazdano površino. S takim dletom je obdeloval manjše prostore oziroma površine med črkami, znaki in okraski, kamor ni mogel poseči s krempačem, pogosto pa je s tako obdelavo krasil tudi cele ploskve ločnih ali trikotnih čel nagrobnikov in portalov. Z njim je prečno brazdal okrasne trakove in pasove na portonih in nagrobnikih ter plitvo vklesane debele dele vélikih črk.

Prav pisava je ena izmed najbolj prepoznavnih značilnosti Celanovih kamnoseških del. Črke in številke napisov na njih so bodisi vrezane ali izbočene. Na portalih in portonih so napisi največkrat oblikovani z debelimi vélikimi serifnimi črkami in nemalokrat so – zaradi velikosti črk – tudi zelo veliki. Celan je zanje izbral tipično klasicistično pisavo 19. stoletja, za katero je značilen zelo velik kontrast med debelimi in tenkimi deli črk oziroma izrazit ritem menjavanja debelih in tenkih potez. Naj ponazorimo z nekaj primeri: črka A s tenkim levim in debelim desnim krakom, M s tenkim levim deblom in desnim krakom ter z debelim levim krakom in desnim deblom, N s tenkima debloma in debelim krakom in tako dalje. Za Celanovo pisavo je najbolj značilna, najbolj osebno stilizirana vélika črka J s piko: oblikovana je tako, da ima zgoraj krepek serif, tenek vrat, odebeljen trup in bunkico ali okrogolino na koncu tenkega spodnjega loka. Takšno obliko ima v vseh kamnoseških različicah, najsi je reliefno sklesana ali vrezana v ploskev s širokimi plitvimi utori ali z običajnimi ožjimi klinastimi utori. Za debele dele njegovih plitvo vrezanih vélikih črk je zelo značilno to, da jih je prečno brazdal z zobatim dletom, tu in tam pa je na enak način krasil tudi druge sestavne dele napisov, kot so vinjete ali srce v Jezusovem monogramu (Slika 7).

Najbolj izrazita značilnost Celanovega stila je prav oblika Jezusovega monograma, ki ga je mojster mnogokrat klesal na svoje izdelke in ga je tudi sicer zelo pogosto videti na raznovrstnih kamnoseških stavbnih členih primorskih domačij, zlasti na Krasu, na Vrheh in v Vipavski dolini. Na Celanovih izdelkih je največkrat rahlo izbočen, redkeje je vrezan. Sestavljajo ga okrajšava Jezusovega imena IHS, križec na črki H in srce pod njo. Črke so velike, navadno z dokaj debelimi ploščatimi debli in krivinami; prvi dve sta brez serifov. Debli črke H nista povezani z običajno vodoravno prečko, temveč s tenkima rastočima lokoma, ki se združita v debelo deblo visokega križca. Včasih so debla črk in kraki križca rahlo klinaste oblike. Najbolj osebna in prepoznavna pa je oblika srca, ki je stegnjeno navzdol in ima koničasti spodnji del zavihan v levo ter skončan z okroglo bunkico, podobno kakor črka J. Zgoraj so praviloma trije plameni ali majhen romb. Tako oblikovano sveto znamenje, še posebej pa srce v njem lahko štejemo kar za Celanov avtorski podpis.



Slika 7: Značilna pisava kamnoseka Matevža Guština - Celana na portalu Opcinovih v Grižah, ki ga je sklesal leta 1870 iz izrazito školjkastega griškega apnenca: plitvo izbočene debele črke IHS-a brez serifov, plitvo vklesane debele vélike serifne črke okrajšav imena in priimka gospodarja Janeza Hlače, prečno brazdane z zobatim dletom, med njimi posebno značilna črka J s piko; značilni obliki tisočice in sedmice v letnici, vklesani s klinastimi utori.

V Celanovih napisih na nagrobnikih so črke in številke zmerom vklesane, nikoli izbočene. Besedila teh napisov so oblikovana z malimi tiskanimi črkami, vrezanimi s klinastimi utori, ime in priimek pokojnika ali pokojnice pa sta največkrat poudarjena z značilnimi plitvo vklesanimi velikimi črkami, ki imajo debele dele prečno brazdane z zobatim dletom.

Kadar so številke letnic vrezane s klinastimi utori, ima tisočica praviloma deblo spodaj razcepljeno: na levi lok, ki se konča z okrogolino, in na poševno desno ostrogo. Med značilno oblikovane Celanove številke sodi tudi devetica s trebuhom, prislonjenim k navzgor podaljšanemu kraku, in pogojno še sedmica s pokončnim krakom brez kratke prečke in z ukrivljeno ramo, zaključeno s kratko potezo navzdol, ki ju vidimo tudi na drugih njegovih izdelkih, ne le na nagrobnikih.

Na Celanovih portalih in portonih ni vsebinsko bogatih napisov. Praviloma vsebujejo samo sveto ime IHS, ime in priimek gospodarja in letnico. Na nekaterih sta samo IHS in letnica, še večkrat samo IHS. Imena in priimke je navajal Celan bodisi v celoti, z okrajšavama ali zgolj začetnicama (na primer na sklepnih kamnih ločnih portonov, na katerih je manj prostora za napise).

Okrajšave imena in priimka namesto bolj običajnih začetnic so še ena posebnost Celanovih kamnoseških del. S kontrakcijo ju je zmerom skrčil na dva para črk, to

pa je delal na tri načine. Največkrat je naredil okrajšavo iz začetne in zadnje črke imena ter iz začetnice priimka in prve črke njegovega zadnjega zloga, na primer: J(ANE)S H(LA)Č(A). Nekajkrat jo je naredil iz začetnice imena in prve črke njegovega zadnjega zloga ter iz začetnice in prve črke zadnjega zloga priimka, na primer: A(N)T(ON) L(AVREN)Č(IČ). Enkrat jo je naredil iz prvih in zadnjih črk imena in priimka: J(ANE)S J(AMŠE)K. Druge takšnih okrajšav skorajda ni opaziti.

Najbolj opazna in najbolj osebna značilnost njegovega besedišča v stereotipnih nagrobnih napisih pa je dosledna raba edinstvenih oblik »nebešika« in »srečina večinast« z odvečnim i-jem, ki jo je težko pojasniti. Morda gre pri njih za namerno hiperkorektnost ali pa se mu je zdelo, da besede s polnimi zlogi zvenijo bolj slovesno, starinsko ali celo knjižno (Premrl, 2014, 166–167, 173–175, 181–188, 254–255).

Celan in špicárji Žorži iz Hrašč

Zgleden primer, kako se razlikujeta roki dveh stilno in oblikovno zelo sorodnih in najverjetneje tudi delavniško povezanih kamnosekov ter po čem ju je mogoče razločiti in prepoznati, nam ponujata domačiji Andrejčetrovih in Cilnih na Loki, zaselku vasi Lozice v gornji Vipavski dolini.

Za Andrejčetrove je Celan leta 1889 sklesal hlevski portal, za Cilne pa leta 1890 porton uvozne lope. Na obeh izdelkih je videti nedvoumne značilnosti njegovega stila in klesanja. Kmalu zatem sta se obe domačiji olupšali z novima kamnoseškima deloma. Andrejčetrovi so naročili nov porton, Cilni pa hišni portal.

Porton Andrejčetrovih s trikotno zaključeno preklado je oblikovan podobno kot Celanovi portoni. Sredi preklade je sklesan IHS v reliefni baročni kartuši, kakršne je klesal tudi Celan. Pod njo sta v dveh napisnih poljih vklesana ime gospodarja in letnica: JOZEF SKUPEK. 1892. V znamenju IHS, ki je plitvo izbočeno, so črke podobne Celanovim, a so še nekoliko debelejše in imajo serife, medtem ko jih ima v Celanovem IHS-u samo črka S; srce je brez bunkice spodaj in namesto treh plamenov ima zgoraj tri žeblice; ploskev, iz katere izstopajo, je zelo pravilno prečno brazdana. Cvetni vejci, ki obdajata kartušo, sta drugačni od Celanovih. V imenu in priimku gospodarja so debeli deli črk okrašeni s prečnim brazdanjem, črka J pa je običajne oblike. Okrasje je sklesano bolj plitvo, obenem pa bolj fino in bolj natančno, kot je običajno na Celanovih portonih. Kamen je sivkast nanoški apnenec in obdelan z zobatim kladivom (Slika 8).



Slika 8: Osrednji del preklade zdaj zazidanega portona Andrejčetrovih na Loki, zaselku Lozic, iz leta 1892, na katerem je videti sled oblikovnih značilnosti kamnoseka Matevža Guština - Celana iz Griž in roko kamnoseka Gašperja Žorža - Špicarja iz Hrašč.

Hišni portal Cilnih, datiran z letnico 1894, spominja na Celanove portale predvsem z obliko in velikostjo imena in priimka gospodarja JANES NABERGOJ z značilnimi izbočenimi velikimi serifnimi črkami in vmesnimi prostori, obdelanimi z zobatim dletom, malce tudi z obliko preklade, ki je na sredi nekoliko zvišana in oblo zaključena. Tako kot na opisanem portonu Andrejčetrovih pa se razlikuje po nadrobnostih v oblikovanju znamenja IHS in črke J v napisu in kamen, iz katerega je izdelan, je sivobel nanoški apnenec, obdelan z zobatim kladivom.

Iz teh primerjav je razvidno, da je opisani portal in porton teh dveh domačij na Loki, za kateri je le nekaj let prej izdelal porton in portal Celan, klesalo drugačno orodje, druga roka in drug kamnosek. To je bil Gašper Žorž, Špicarjev iz Hrašč pri Šentvidu, današnjem Podnanosu, ki je bil 23 let mlajši od Celana. O njem domnevamo, da se je izučil za kamnoseka pri mojstru v Grižah in od njega prevzel in posvojil vrsto oblikovnih in krasilnih značilnosti, obliko črk in IHS-a in značilno rabo zobatega dleta, a jih je nekoliko prilagodil svojemu okusu in zahtevam po večji natančnosti obdelave ter šel v korak s časom z uporabo novejšega zobatega kladiva. Če je Celan uporabljal temnejši sivi kamen iz bližnjega Zadovčka, je Žorž klesal svetlejši nanoški apnenec, ki mu je bil najbližje.

V Hraščah in potem v Šentvidu je z očetovo in s tem tudi Celanovo oblikovno tradicijo nadaljeval tudi Gašperjev sin France Žorž, po domače Štancar, ki se je rodil 26. januarja 1880 in je klesal portale in portone v podobnem stilu še tja do vštetih tridesetih let 20. stoletja (Premrl, 2014, 190–192).

Bibliografija

Neobjavljeni viri

- Bratuš, L., Premrl, B., *Izrazi za črke in njihove dele*, tipkopis, Ljubljana 2002.
- ŽA Dutovlje, *Družinska knjiga Kopriva 1853 - I; Družinska knjiga Kopriva 1887 - II.*
- ŽA Tomaj, Virgil Šček, *Družinska knjiga Avber – Gradnje.*

Literatura

- Premrl, B., *Po poteh mojstrov Felicijanov iz Rodika na razkrižju treh svetov: Brkinov, Krasa in Istre*, Sežana 2005.
- Premrl, B., *Podpisano s srcem. Kraška kamnoseška rodovina Guštinov skozi stoletja. Repentabor – Sežana – Opčine – Griže na Vrheh*, Trst 2014.
- Premrl, B., Zidarska in kamnoseška mojstra Janez Sever in Matija Bitenc v Dolnji Košani v 17. in 18. stoletju, v: *Dolnja Košana in okolica. Študije, dokumentarna in literarna besedila* (Marjan Dolgan), Mohorjeva družba Celje 2006, str. 181–227.
- Premrl, B., Kamnoseki Felicijani v luči arhivskih in epigrafskih virov, v: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XL, 2004, str. 282–311.
- Premrl, B., pod geslom: Felicijan, Anže, st. (latin. Anse Felician), zidarski i kamenorezački majstor u Rodiku, *Istarska enciklopedija*, Zagreb 2005, str. 222.
- Premrl, B., pod geslom: Felicijan Anže st., *Osebnosti. Veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 241.
- Premrl, B., pod geslom: Sever Janez, *Osebnosti. Veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 2008, str. 1018.

Božidar Premrl

Od metuljaste pike do podpisa s srcem

Ključne besede: kamnosek, tehnike klesanja, epigrafski napis, oblike črk, metuljasta pika, okrajšave, Jezusov monogram – IHS, Marijin monogram, repentabski kamnoseški stil, prepoznavanje avtorstva, podpis

Avtor v tem sestavku obravnava klesarske »rokopise« nekaterih pomembnejših primorskih kamnosekov in krajevnih delavnic od vštete 17. do 19. stoletja. Ob konkretnih primerih se posveča predvsem značilnostim njihove kamnoseške pisave, z njo povezane simbolike in tehnikam klesanja ter ugotavlja, kako koristne so za prepoznavanje avtorstva anonimnih kamnoseških del in stavb. Pri zidarskem in kamnoseškem mojstru Janezu Severju, ki je deloval v iz Košani v 17. stoletju, opozarja na velik pomen dveh navidezno nepomembnih podrobnosti: ločila v obliki metuljaste pike in drobnih okrasnih klinastih utorov v profilu portala. Njegovega mlajšega sodobnika Anžeta Felicijana predstavlja z nekaterimi zanj značilnimi oblikami črk, ki podkrepljujejo verodostojnost njegovih podpisov v kamnu. Prva polovica 19. stoletja je v sestavku zastopana z repentabskim kamnoseškim stilom, ki ga najbolje predstavljata posebna oblika Jezusovega monograma IHS in oblika preklade portonov, na katerih je bil pogosto vklesan. Kot njegovi pomembni predstavniki so omenjeni kamnoseki Andrej Guštin - Dežkov s Cola, Luka Brišček - Briščkov iz Repna in Miha Guštin - Celan v Sežani. Iz druge polovice stoletja pa je deležen posebne pozornosti njegov sin Matevž Guštin - Celan v Grižah na Vrheh, ki se je na številnih svojih kamnoseških delih za domačije na Vrheh, gornjem Vipavskem in Krasu ovekovčel z izvirno obliko svetega znamenja IHS in še posebej srca v njem.

Božidar Premrl

From Butterfly-Like Point to a Signature with a Heart

Keywords: stonecutting, stonecutting techniques, epigraphic inscription, letter shapes, butterfly-like point, abbreviations, the monogram of Jesus – IHS, the Marian monogram, Repentabor stonecutting style, recognizing authorship, signatures

The author of this paper deals with the stonecutter “handwriting” of some of the most important stonecutters and local workshops from the 17th to the 19th centuries. Providing concrete examples, the paper concentrates primarily on these stonecutters’ writing, as well as the symbolism and stonecutting techniques associated with it, and discerns how useful such characteristics are for identifying the authors of anonymous stonecutting works and buildings. In the masonry and stonecutting of the master Janez Sever, who worked in Košana in the 17th century, the paper draws attention to the importance of two seemingly trivial details: punctuation in the form of butterfly-like points and tiny decorative grooves in portal profiles. His younger contemporary Anže Felicijan presents himself with certain (for him) characteristic shapes of letters that corroborate the authenticity of his signatures in stone. The first half of the 19th century is in this paper presented with the stonecutting style in the Repentabor region, which is best represented by the particular shape of the monogram of Jesus, IHS, and forms of lintels of the large court portals into which this was often cut. The following stonecutters are mentioned as important representatives: Andrej Guštin - Dežkov from Col, Luka Brišček - Briščkov from Repen and Miha Guštin - Celan in Sežana. In terms of the second half of the century, special attention is given to a son, Matevž Guštin - Celan, in Griže on Vrhjé, who became immortal with many of his stonecutting works for homesteads in Vrhjé, the upper Vipava and Karst regions by means of the innovative form of the Holy sign IHS and, in particular, the heart within it.

Varia

Lidija Tavčar

Razglednice Melite Rojic v arhivu Narodne galerije

Ključne besede: likovne ustvarjalke, akademsko društvo Vesna, biografija, akvarel, razglednice, korespondenca, slovanofilstvo, etnološka kulturna dediščina

DOI: 10.4312/ars.8.2.199-227

V večnacionalni avstro-ogrski monarhični tvorbi so se v drugi polovici 19. stoletja stopnjevali mednacionalni konflikti. Na prehodu stoletij z nastopom vesnanov je geslo *iz naroda za narod* dokončno prišlo do izraza. Med pripadniki akademskega društva Vesna je bilo poudarjeno slovanofilstvo (Simonišek, 2011, 36), ki ga prepoznamo v njihovih likovnih delih v izražanju narodne identitete, zato se zdi umestno, da je tudi slovanofilski *Slovan* objavljal reprodukcije slovanskih likovnih umetnikov, med njimi tudi akvarele Melite Rojic (1879–1924), ki je živela in ustvarjala v nacionalno pestri Gorici (glej prilogo 1). Kot je mogoče razbrati, pisci pri tej slikarki doslej niso dovolj poudarili njenega članstva v Vesni, ker pa se je Goričanka soočala z mednacionalnimi trenji, ji je po našem mnenju program Vesne ustrezal tako po nazorski kot ustvarjalni plati. Takratni urednik *Slovana* Fran Ilešič (1871–1941), s katerim si je slikarka dopisovala, je bil tudi predsednik Matice slovenske (1907–1914). Za čim tesnejšo zvezo s Hrvaško matico si je prizadeval tudi tako, da bi obe skupno ali vsaka zase objavljali hrvaške oziroma slovenske knjige. Še več (Šlebinger, 1928, 360–361): »Znanstveno in javno delovanje mu je v pretežni meri služilo za propagando novega ilirizma, popolnega edinstva Slovencev in Hrvatov, pri katerem bi en vrhovni knjižni jezik nastajal in nastal sam na sebi brez težkega nasilstva.«¹ Morda je prav on spodbudil slikarko, da je pričela razmišljati o objavah svojih akvarelov ne le v *Slovanu*, temveč tudi v hrvaški mesečni knjižni reviji *Savremenik*. Nekatere v *Slovanu* objavljene akvarele je Melita Rojic pozneje izdala na razglednicah, kar posredno govori, da je uresničila eno od nalog društva Vesna. Ključni uspeh vesnanov je namreč, da jim je svoje umetniške vizije uspelo predstaviti množicam s plakati, razglednicami in vabili (Simonišek, 2011, 37; prim. Narodna galerija, Fond D, Šantel, Pismo Saše Šantla eni izmed sester, Dunaj, 3. december 1903). S podatki, omenjenimi v korespondenci Melite Rojic, zlasti z njenim na novo odkritim lastnoročno zapisanim življenjepisom, se odstirajo njena poznanstva

1 Prim. Dolinar, 1990, 105: »Verjel je v nujnost jezikovno-kulturnega zblizanja in postopne združitve Slovencev z drugimi jsl. narodi ter si za to prizadeval s publicističnim in organizacijskim delom, kar je v slov. javnosti nekajkrat izzvalo polemične ugovore.«

s sodobniki, kar omogoči, da jo z večjo gotovostjo zasidramo v čas, hkrati pa jo spoznamo kot podjetno gospo, ki je želela promovirati svoje akvarele.

V poznih 50. letih 20. stoletja Karel Dobida (1896–1964) očitno ni poznal niti slikarkine korespondence niti njenega življenjepisa, zato je preko na novo zakoličene državne meje iskal stike s slikarkino sestrično Pavlo Makuc. Ta mu je sporočila spomine na sorodnico, tako da je lahko Dobida na njihovi podlagi Meliti Rojic posvetil verodostojno leksikalno geslo. Drobci iz slikarkine in Dobidove korespondence prinašajo nova vedenja o slikarki in njenem opusu.

Korespondenca Melite Rojic z urednikom Slovana Franom Ilešičem

V rokopisnem oddelku NUK-a hranijo skupaj sedem pisem, dopisnic in razglednico, ki jih je Melita Rojic naslovila na urednika *Slovana* Frana Ilešiča; v enem od njih je med drugim zapisala tudi kratek življenjepis. Ker je dragocen dokument, njeno pismo objavljamo v celoti:

Velecenjeni gospod urednik!

Blagovolite sprejeti v naznanje, da sem z današnjim dnem odposlala obljubljenе akvarele na izbiro za Vaš cenj. List »Slovan«, ako bi jih rabili, kar bi me jako veselilo. Sicer pa prosim, naj se pazi, da se ne pokvarijo, in da se mi iste po odrabi takoj vrnejo, ako bi jih Vi, gosp. Doktor, ne poslali tudi »Savremeniku« v pogled z enakimi opazkami.

Kar se zadeva moje malenkosti, utegne Vam biti, cenj. Gospod urednik znano, da sem roj. Goričanka, hčerka v obče spoštovanega, na Goriškem jako priljubljenega zdravnika ter bivšega, dolgoletnega, slovenskega poslanca itd. dr. Aleksija Rafaela Rojica iz Gorice. Morda bi utegnulo zanimati »Savremenik« dejstvo, da je moja mati bila v sorodu s slavnoznanim hrvaškim pesnikom, polkovnikom Ivanom vitezom Trnsky.² Že v otroški dobi sem bila navdušena za slikarstvo in glasbo. Izprva sem se posvetila izključno glasbi, pozneje pa se je pojavilo v meni čedalje veselje do slikarstva, zlasti do akvarela, kateremu sem se pozneje povsem posvetila in kateremu ostanem tudi v bodoče zvesta. – Učili sta me izvrstni in znani umetnici, učenki monakovske in budimpeštanske slikarske akademije ter še različnih drugih slavnih slik. mojstrov.

2 Ivan Trnski (1819–1910) je bil pesnik, novelist in prevajalec, ki se je formiral v času ilirizma. Deloval je v širokem časovnem obdobju od narodnega preporoda pa do obdobja, ko so se razplamteli boji med starimi in mladimi v hrvaški literaturi. Slavili so ga v času ilirizma, tedaj je bil vzor mladim, ki so v njem videli pravo za narodne pravice (Vrišer, 1971, 371). Bil je sodelavec različnih časopisov, tudi *Savremenika*.

Mnogo sem pridobila pa tudi resno umetniško samoobrazbo, opazovanjem narave, ponovnim potovanjem, itd. Moja dela so bila že na mnogih razstavah, n. pr. trikrat na Dunaju, nadalje v Monakovem, v Karelsruhe, Mannheimu, v mestu Sredec,³ Belgrad itd.⁴ Z navedenimi vrsticami sem označila Vam, cenj. Gospod urednik onemu »Savremenu« nekaj podatkov iz svoje biografije. Vljudno prosim, da jih predelate po svoje v primerno in poljudno obliko – vsekakor pa tako – da se ne bo zdelo, da sem to jaz narekovala.

Prosim tudi, da uporabite od tega kar sem Vam jaz tukaj napisala samo to, kar se Vam bo primerno zdelo. Od svoje strani pa napišite, kakor bo Vam ugajalo. Nadalje želim, da obvestite »Savremenik« da pričakujem tudi od njega gratis po dva izvoda onih števil, v katerih izide moj životopis ali katera mojih slik, kakor se godi to pri »Slovanu«.

Z odličnim spoštovanjem, udana Melita Rojic. V Gorici, 4. 3. 1913

P. S: Ako se Vam zdi potrebno prosim pošljite priloženi oglednici – odgovarjajoči poslanim klišejem – uredništvu »Savremenika« (Melita Rojic, MS 1492, mapa 82; 7, 1913–1914).

Če komentiramo delček slikarkinega pisma, se zastavi tehtno vprašanje, zakaj Melita Rojic ni poimensko navedla obeh svojih učiteljic, in sicer Avguste Šantel st. (1852–1935) in njene hčerke Henrike Šantel (1874–1940). Eden od možnih odgovorov je, da sta bili učiteljici širšemu prostoru manj znani. Ker pa je Melita podkovanost v slikanju želela poudariti, ju je »skrila« za instituciji, v katerih sta se njeni učiteljici izobraževali.

Korespondenca med Karlom Dobido in Pavlo Makuc o slikarki Meliti Rojic (1879–1924)

Karel Dobida je med obema vojnama v reviji *Mladika*⁵ (Smrekar, 2006, b. p.) objavljajl članke o umetnicah in zbiranje podatkov o njih nadaljeval tudi pozneje kot ravnatelj Narodne galerije, o čemer priča ohranjena korespondenca. Leta 1958 je ob poizvedbah o goriški slikarki Meliti Rojic najprej navezal stik s Študijsko knjižnico Nova Gorica, nato pa si je dopisoval s slikarkino sestrično, učiteljico Pavlo Makuc (Arhiv Narodne galerije, 17. marec 1958, št. 79/2; 14. maj 1958, št. 79/3), ki jo je

3 Avtor članka v Slovanu (Artist, 1906/1907, 51–52) v slovenskem oddelku med slikarkami in slikarji ne navaja Melite Rojic.

4 Nabor do sedaj znanih razstav se je z njenim navajanjem tako razširil ne samo na avstro-ogrska razstavišča, temveč tudi na nemška, bolgarsko in srbsko.

5 Avtor v razstavnem katalogu o Dobidovih strokovnih člankih navaja naslednje: »V reviji izstopa tudi skupina likovnih umetnic s predstavivami Leonore Lavrin, Anice Zupanec Sodnikove, Dane Pajnič, Bare Remec in Karle Bulovec [...]«.

državna meja z Italijo po drugi svetovni vojni ločila od matične Slovenije. Na večino Dobidovih vprašanj je Pavla Makuc odgovorila v ličnem rokopisu. Ob danes že znanih podatkih o slikarki Meliti Rojic je njena sestrična navedla tudi manj znane drobce iz njenega življenja. Vsebina pisma je naslednja:

Spoštovani gospod ravnatelj!

Oprostite, da tako pozno odgovorjam na Vaša cenjena pisma. Je zadnji mesec šole in zato dela pre obilo. Srčno me veseli, da nameravate sprejeti sestrično Melito Rojic v Slovenski biografski leksikon in Vam z veseljem postrežem v kolikor mi je za sedaj mogoče.

1. Datum smrti in rojstva bom iskala po šolskem zaključku na goriškem občinskem uradu, ako Vam med tem ne postreže čast. s. Ahacija Kacin, predstojnica v slov. sirotišču »Sveta Družina« ul. Don Bosco, katero sem obvestila o Vaši želji, ker je sirotišče dedič premičnin in neprimičnin po izumrli družini Dr. Rojic.

2. Podatki o starših: Oče, Dr. Aleksij Rojic, doma iz Zalošč pri Dorenbergu, brat pok. Dr. Ferdinanda Rojic, ki je rešil življenje pesniku S. Gregorčiču, ko ga je v cerkvi na Gradiškuti zadela kap pred oltarjem, zdravnik in nekaj časa državni poslanec na Dunaju. – Mati: Ana plem. Dolšajn iz Postojne.⁶ (Prim.: Koršič, 1987, 220–221; Koršič Zorn, 2000, 31–32.)

3. Slikanja se je učila pri gospej Šantelj, soprogi gimnazijskega profesorja in materi slikarja Saša Šantelj.

4. Vem, da se je udeležila mnogih razstav. O tem mi je mnogo pripovedovala – a jaz sem pozabila kje. Meni je dala mnogo prekoristnih navodil za poučevanje risanja na ženskih pripravnicah za učiteljsiše.

5. Njena dela se nahajajo v sirotišču, deloma v družini Dr. A. Kacin v Gorici, ul. Contavalle 5 in tri slike so pri meni, ker jih je pokojni stric [Melitin oče] po njeni smrti osebno daroval moji sestri in meni. Stric je bil brat moje matere.

6. Nekaj njenih slik je objavil »Slovan« pred prvo svet. vojno. Morda je tudi kaj pisal o njenih razstavah. Vem da si je dopisovala z madžarsko slikarico cvetic g. Irmo Demetzky,⁷ in da sta skupno razstavljali.

7. Vsako poletje so šli na letovišče na Bled, v Boh. Bistrico in še v druge kraje. O tem bi Vam kaj več poročala čast. sestra Ahacija, ker so vso korespondenco hranili.

Med počitnicami je iskala in kupovala pri kmetih starinske originalne narodne noše: pristne avbe, svilene rute, predpasnike, životke. Bila je vesela,

6 Novejši podatki kažejo, da je bila mati Ana Frančiška Dolšajn/Dolschein rojena v Lipi, Istra, dne 10. novembra 1855.

7 Na moje poizvedovanje mi je gospa Erzsébet Tatai (Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest) sporočila, da nimajo nikakršnega gradiva o Meliti Rojic, ki bi bilo vloženo v dokumentacijo o Irmi Demetzky, niti v katero drugo.

temperamentna. Igrala je glasovir in gosli. Imela je skupno s sestro Edito domače učiteljice in kateheta Dr. Hilarija Zorna.

V zapuščini je lepa stenska slika njene matere, slika njena skupaj s sestro, in slika starega očeta in stare matere, Antonija in Terezije Rojic. To vem, ker so bile slike na stenah in sem jih o priliki obiskov občudovala.

Tudi osebnih fotografij mora biti precej in to tudi iz njene mladosti.

Ko sem nesla Vaše prvo pismo, oziroma pismo, katerega mi je pisala v Vašem imenu gosp. tajnica v sirotišče, mi je darovala čast. s. Ahacija onih 11 nanizanih razglednic, ki sem Vam jih poslala po Lojzetu Lisjaku iz Oševljeke. Original malega stolpiča je pri meni. O dečku mi je pisala na Dunaj. Hodil je k njej za model. Nekoč je splezal na brzojavni drog in zgorel vsled elektr. toka. Se vidi, da jo je družila z modelom notranja vez. O počitnicah bom poiskala med staro korespondenco, če dobim še kaj zanimivega.

Čast. s. Ahacija me je prosila naj Vam pišem, da ji oprostite ker nima sedaj časa iskati med zapuščeno korespondenco, a kakor hitro bo prosta Vam bo pisala.

Najsrčnejša hvala g. tajnici za prijazni spominek v katerem je ohranjeno naše dunajsko zavetišče. O počitnicah bom pisala tudi nje. Jaz namreč še učim ker sem »fuori ruolo« in ne bom imela penzije temveč le invalidnino.

S prevdanim pozdravom

Makuc Pavla

(Pripisano: Došlo: 24. V. 58)

Sledili sta Dobidova zahvala in ponovna prošnja za posredovanje manjkajočih slikarkinih biografskih podatkov, ki jih je čez čas Pavla Makuc (Arhiv Narodne galerije, Gorica, 15. junij 1958, št. 79/5) poslala v Narodno galerijo. Karel Dobida je v dopisovanju s slikarkino sestrično od nje prejel 11 razglednic z reprodukcijami akvarelnih motivov. Koliko akvarelov je slikarka izdala na razglednicah, trenutno ni mogoče ugotoviti. Iz tistih, ki jih hrani Narodna galerija, pa je razvidno, da so izšle v visokih nakladah, kar potrjuje, da si je Melita Rojic tako kot drugi vesnani prizadevala svoje slikarske vizije predstaviti množicam. Šele ko bo njen celoten opus ovrednoten, bo tudi razvidno, kolikšen delež njenih akvarelov je bil pozneje natisnjen na razglednicah.



Slika 1: Fotografski portret slikarke.
Vir: Ženski svet, 4, 1926, str. 97.

Članica akademskega društva Vesna

Preden razglednice поблиže predstavim, naj spomnim, da se je v zvezi z društvom Vesna (Arhiv Narodne galerije, Gorica, 15. junij 1958, št. 79/5; Žerovc, 1999, 53) umetnostnozgodovinska stroka do sedaj ukvarjala predvsem z njegovimi člani, nič ali zelo malo pa s članicami. Zato navajam Saša Šantla (1941/1942, 174), ki je naštel vse:

In tako je prišlo v jeseni 1903 do ustanovnega občnega zbora. Bilo nas je precej. Od Hrvatov smo šteli za svoje člane Baškovića, Hrena, Kerdića, Meštrovića in Muho, od Slovencev imam pa v spominu sledeča imena: Abram Mimi, Ajlez, Bernhold (izredni), Birolla, Gaspari, Gaber, Klemenčič Fr., Koželj Maks, Kreševič Jelisava, Kuželički, Novak Zalka, Peruzzi, Rakovec Minka, Rojic Melita (izr.), Sever Ruža, Sever Vilko, Šantel Avgusta (izr.), Šantel Saša in Zolja. Kar je bilo ženskih članov so bile učenke na oddelku za ornamentiko in umetno vezenje (Kunstgewerbeschule). Pozneje se nam je pridružil tudi Smrekar. Bilo nas je torej lepo število, ki se je vrtelo ves čas okoli 20.

Da je bila Melita Rojic članica Vesne, potrdi tudi beograjski razstavni katalog (Katalog, 1904, 29), kjer je v rubriki Slovenci⁸ pod imeni slikarjev in kiparjev navedeno, kateri umetniški družbi pripadajo, torej ali akademskemu društvu Vesna na Dunaju⁹ ali umetniškemu društvu Sava, Ljubljana; pri tistih slovenskih umetnikih, ki niso bili »opredeljeni«, pa je bil prostor pod imenom in priimkom prazen. Pod imenom Melite Rojic je natisnjeno »članica Vesne«. Dodatno potrditev je prispevala Beti Žerovc, ko je v zapisniku občnega zbora z dne 15. 1. 1904 našla podatek, da je takrat Melita Rojic pristopila k Vesni kot izredna članica iz Gorice (Žerovc, 1999, 58). Kot »vesnanka« je Melita Rojic očitno sledila programski usmeritvi umetniškega društva in tako kot drugi člani pričela izdajati svoje akvarelne motive na razglednicah. Da je bila to ena od programskih nalog vesnanov že v času dunajskega študija, je poročal Saša Šantel (1941/1942, 96; 2006, 174–175):

Slovenske razglednice so bile takrat še redkost. Zato je bila naša serija sprejeta po večini z velikim zadovoljstvom. Pošiljali smo jih po vseh krajih domovine in prinesle so naši blagajni toliko dohodkov, da smo lahko krili najpotrebnejše izdatke za lokal in pohištvo. [...] Naš ideal je bil Uprka¹⁰ in pripraviti smo hoteli pot, da bi Slovenci in Hrvatje prišli do spoznanja, da nam samo kopiranje nemških vzorov ne more prinesiti slave. Slovenski narodni ornament, za katerega sta nas navduševala Gaspari in Gaber, nam je bil še neznan. Začeli smo počitniško akcijo za nabiranje narodnih ornamentov in dobro se spominjam, s kakšnim navdušenjem smo gledali kopije vezenin s peč in rut, ki so jih po prvih počitnicah zbrali nekateri člani in članice.¹¹

8 Da je bila beograjska razstava za nekatere člane Vesne tudi finančno uspešna, piše Maksim Gaspari prijatelju (Mikuž, 1978, 25): »Druga novica je, da je prišel denar iz Belgrada. Jaz in Birolla sva največ prodala. Jaz menim, da dobim za vse skupaj okrog 300 K, ker, prvič Srbi plačujejo vse v dinarjih, drugič razne procente za Vesno itd. [...], med kupci pa je bil tudi muzej, ki je kupil slikarjeva dela za svoje zbirke!«

9 Člani akademskega umetniškega društva Vesna, ki jih navaja beograjski katalog, so: Avgust Bertold; Avgusta Šantel; Aleksander – Saša Šantel; Gvido Birolla; Zalka Novakova; Ivan Kerdič; Josip Aljanc; Josip Zolja; Maksim Gaspari; Melita Rojic; Minka Rakovec; Ružica Sever; Svetozar M. Peruzzi; Hinko Smrekar.

10 Joža Uprka (1861–1940) je bil moravski slikar in grafik, predstavnik romantičnega historicizma in secesije. Njegovo delo zajema etnografske, folklorne motive, predvsem iz južne Moravske.

11 »Društvo je začelo takoj akcijo za nabiranje etnografskega blaga in vsak član se je moral zavezati, da o počitnicah preiše ali drugače nabere čim več narodnega etnografskega gradiva. [...] Šest takih slik smo dali reproducirati ter natisniti v razmeroma veliki nakladi. Razpošiljali smo jih na razne naslove v domovini in prinesle so nam precej denarja, s katerim smo postavili svoje blagajniško poslovanje na trdne noge.« Glej Prilogo 4. V že citiranem pismu iz decembra 1903 Saša Šantel sestri sporoča: »Včeraj je bil III. obč. zbor, ki je bil skoro polnoštevilno obiskan. Še nikdar ni bilo tako zanimivo kakor včeraj. Najzanimivejša je bila predzadnja točka dnevnega reda, poročilo jury-ja za razglednice in razdelitev nagrad. Do takrat ni imel nihče pojma, kako je stvar izpadla. In glej srečo, I. nagrada je doletela mene. [...] II. nagrado je dobil Gaspari. [...] V celem je sprejetih 6 razglednic. Upamo, da bodo napravile mnogo efekta.«

Da je tudi Melita Rojic med počitnicami pri kmetih zbirala in kupovala »starinske originalne narodne noše: pristne avbe, svilene rute, predpasnike, životke« (glej korespondenco: Pavla Makuc, 24. 5. 58, 7. točka), je Dobidi iz prve roke poročala njena sestrična. Študij originalnih narodnih noš je Melito Rojic spodbudil k akvarelnemu ustvarjanju. Kar na dveh slikarkinih razgledniških motivih sta upodobljeni ženski, oblečeni v narodna oblačila z avbo, tudi portret dečka v vsakdanji opravi s klobukom na glavi je etnološko zasnovan, v upodabljanje stavbne dediščine pa lahko štejemo *Stari stolpič in Črna prst v Bohinjski Bistrici*. Da je slikarka motive iz slovenske narodne zakladnice pričela zajemati dokaj zgodaj, namreč kmalu po ustanovitvi Vesne, namigujejo nekateri naslovi del, ki so bila zastopana na razstavah iz prve polovice prvega desetletja 20. stoletja. Na II. slovenski umetniški razstavi v Ljubljani leta 1902 je triindvajsetletna razstavila tri akvarele. V razstavnem katalogu (Seznam, 1902, 7–8) so navedeni tile: »122. Rojic Melita: Ulica 'Campo delle scale' v Gradežu. 123. Rojic Melita: Lepotica iz Čedadu. 125. Rojic Melita: Dvorišče v Lescah.« V razstavnem katalogu iz leta 1904 na I. jugoslovanski umetniški razstavi v Beogradu (Katalog, 1904, 29) sta bili navedeni tile: »397. Ulica Campo delle scale u l' radežu [pravilno v Gradežu]; 398. Dvorište u Kranjskoj.« Katalog prve slovenske umetniške razstave v Trstu leta 1907 (Katalog, 1907, b. p.) navaja kar šest njenih del, in sicer: »65. Motiv iz Bohinja. 66. Goriški postopač. 67. Kranjica. 68. Na Gradu. 69. V podstrešju. 70. Motiv iz Lesec.« Obstoje akademskega društva Vesna je bil kratkega daha, saj je konec poletja 1906 prenehalo delovati (Žerovc, 1999, 51), društveno nalogo izdajanja razglednic pa je Melita Rojic posvojila in svoje akvarelne motive izdajala tudi pozneje.

Motivi na razglednicah, hranjenih v Narodni galeriji

Na vseh razgledniških motivih je avtorica podpisana z *M. Rojic*. Med razglednicami sta dva para po motivu ista: *Kranjsko dekle* in *Kranjski fantič*, oziroma *Joža z Bleda*, ki sta izdana v dveh tonih, v črno-beli in rdečerjavkasti varianti. Drugi motiv je v črno-beli reprodukciji naslovljen *Kranjski fantič*, v rdečerjavem tonu pa *Joža z Bleda*; tudi podatki na zadnji strani teh dveh variant se nekoliko razlikujejo. Precej motivov Melite Rojic so objavili v reviji *Slovan* (Umetnostna, 1906/1907; 1909; 1912, [113, 177, 289, 320–321]): leta 1906/1907 *Portretno študijo*, leta 1909 *Študija* (starka v profilu), leta 1912 so natisnili kar štiri motive (Študija, doprsje ženske v profilu; Študija, ženska s klobukom; *Bled*; Študija) in pripisali (Umetnostna, 1912, 320): »Radujemo se, da moremo svojim čitateljem zopet predstaviti našo goriško umetnico Melito Rojčevo.« Na dopisnici, ki jo je naslovlila na dr. Frana Ilešiča, urednika *Slovana*, je slikarka napisala:

Velecenjeni gospod doktor! Cenjeno Vašo dopisnico sem prejela ter Vam s tem naznanjam, da Vam pošljem naprošeno v kratkem. Tedaj Vam pošljem ob enem tudi kako sliko, katero bi utegnili morebiti porabiti za urejanje »Slovana«

ali pa – ako se Vam bo zdelo – poslati jo »Savremeniku«. Klišejev pa nimam razen »Kranjico« in »Bled«. Ti dve pošljem v Zagreb. Klišeji drugih mojih slik, poseduje pa tiskarna Ottmar Zieher v Monakovem. Z odličnim spoštovanjem, udana Melita Rojic. V Gorici, 26. 2. 913 (Melita Rojic, MS 1492, mapa 82; 7, 1913–1914).

V naslednjem pismu uredniku sporoča:

Veledenjeni gospod doktor! Zelo bi me zanimalo izvedeti ali ste si iz poslanih slik izbrali kaj in ali ste kaj že začeli objavljati za »Slovana«. Kadar slike odrabite, blagovolite mi jih vrniti, ker jih večkrat rabim. Z odličnim spoštovanjem udana Melita Rojic, v Gorici, 4. 4. 13 (Melita Rojic, MS 1492, mapa 82; 7, 1913–1914).

Čez dober mesec Melita Rojic na dopisnici dr. Franu Ilešiču sporoča prošnjo:

Veledenjeni gospod doktor! Prosim lepo izvolite doposlati mi prej ko mogoče 'Kranjico' (študija: enobarvna rudeča ženska glava) in ako le mogoče tudi 'Jožeta', ker ju sedaj rabim. Kaj pa 'Savremenik'? Rada bi vedela, – ako Vam ljubo mi naznaniti – jeli že prinesel moje slike? Pozdravljam lepo Vas, veledenjeni gospod doktor, ter gospoda Magoliča in Hribarja. Z odličnim spoštovanjem. Udana Melita Rojic. Gorica, 8. 5. 913 (Melita Rojic, MS 1492, mapa 82, 1913-1914).

In spet čez dva meseca slikarka piše:

Veledenjeni gospod doktor! Ker vem, da se vstreže 'Slovanu' s klišeji pošiljam Vam priloženi kliše od katerega sem strila natisniti sama 1000 razglednic. Ako ga torej porabite, pošljite mi 2 iztisa dotičnega 'Slovana' in kliše. V Zagreb sem pisala pa odgovora le še ni.– Lepo pozdravljam gospoda Magoliča in Hribarja, ter z odličnim spoštovanjem in prijaznim pozdravom udana Melita Rojic. Gorica, 3. 7. 13 (Melita Rojic, MS 1492, mapa 82; 7, 1913 -1914).

Septembra istega leta je na razglednici z motivom »Joža« slikarka uredniku Slovana in Hribarjevi tiskarni napisala:

Gorica, 20. 9. 13 Veledenjeni gospod doktor! Kliše 'Joža z Bleda' Vam bodem v kratkem poslala.–Blagovolite mi pa prej kot mogoče vrniti moje akvarele, ker jih sedaj rabim. Z odličnim spoštovanjem udana Melita Rojic.

Zadnje pismo Franu Ilešiču pa je poslala, ko je ta postal profesor v Zagrebu:

Veledenjeni gospod doktor! V kratkem sem izvedela, da ste dobili tako častno povabilo na zagrebško vseučilišče. Dovolite, veledenjeni gospod profesor, da Vam s temi vrsticami prav iskreno čestitam. Ob enem se predrzнем Vas opozoriti, ko boste v Zagrebu, in si ogledate tamošnjo mednarodno umetniško razstavo – na

goriškega slikarja Delnerija.¹² On in družina njegova so sicer laške narodnosti, ali rodom Goričani, mestni in zelo ugledni, ki tudi med Slovenci delujejo. Vrh tega je ta akademično izobraženi slikar že imel dosti uspehov in priznanj, posebno v dunajskem 'Kunstlerhaus' – Ker je naš stari znanec, ga priporočam posebno za dobrohotno kritiko, ker jo tudi res zasluži, posebno kot 'Radierer'. – Oprostite moji nadlegi in sprejmite, velecenjeni gospod profesor, moj vljudni poklon. Vam udana Melita Rojic. V Gorici, 2. II. 914 (Melita Rojic, MS 1492, mapa 82; 7, 1913–1914).

Dopisovanje med likovno ustvarjalko in urednikom *Slovana* je rodilo sadove. Tako so leta 1913 objavili (Umetnostna, 1913, 281, 355) njena motiva *Kranjsko dekle*¹³ in *Gorica v snegu*, med prvo svetovno vojno, leta 1915, pa še eno njeno študijo (Umetnostna, 1915, 156). Več teh motivov je bilo izdanih tudi kot razglednice. Izmed galerijskih se z objavami v *Slovanu* ujemajo naslednje: *Portretna študija*, *Bled*, *Študija*, na razglednici ima naslov *Kranjica*, *Kranjsko dekle* in *Študija*, ki je na razglednici naslovljena *Joža z Bleda* oziroma *Kranjski fantič*. Dvojezični naslovi na hrbtni strani galerijskih razglednic vsaj pri nekaterih nakazujejo, da so bile natisnjene v predvojnem obdobju, v času avstro-ogrske monarhije, o čemer posredno govorijo tudi naslovi, napisani v slovenščini in nemščini (*Bled/Veldes*, *Kranjica/Krainerin*, *Kranjsko dekle/Mädchen aus Krain*, *Kranjski fantič/Krainer Bub* ali pripis (*pred vojno*) *Kanal ob Soči*). Ta pripis govori, da je razglednica pač izdana po vojni, kaže pa predvojno podobo kraja. Njena sestrična Pavla Makuc je v pismu ravnatelju Dobidi zapisala, da so vsako poletje letovali na Bledu, v Bohinjski Bistrici ali v drugih krajih. Ta informacija podkrepljuje domnevo, da so že pred prvo svetovno vojno nastali tudi nekateri drugi razgledniški motivi, ki jih sicer ne najdemo v *Slovanu*. Pri natančni določitvi kronologije slikarkinega opusa pa bo treba upoštevati tudi dejstvo, da se je družina Rojic pred strahotami vojne umaknila iz Gorice in so kot begunci živeli na Bledu. Tako je mogoče, da je akvarelistka nekatere gorenjske motive naslikala tudi v tem obdobju. Umetnostna zgodovinarica Verena Koršič Zorn (2000, 31–32), sicer poznavalka njenega opusa, je tako ovrednotila njene akvarele:

12 Priimek Delneri so spremenili v Del Neri leta 1915, zato ga Melita Rojic v pismu še zapiše v stari inačici.

13 Melita Rojic v pismu, poslanem Franu Ilešiču, omenja tudi hrvaško knjižno revijo *Savremenik*, kamor je nameravala poslati svoja dela. Vendar je bilo pri pregledu letnikov od leta 1913 do 1920 ugotovljeno, da *Savremenik* ni objavil njenih akvarelov. Tu so natisnili dela hrvaških slikark, med njimi Naste Rojic, in drugih sodobnih hrvaških likovnih ustvarjalcev, med slovenskimi pa je bilo leta 1914 ([Umetnostna], 1914, sl. [421]) objavljeno le delo Ivana Vavpotiča, Šarka. Po primerjavi objavljenih Vavpotičevih del v razstavnem katalogu iz leta 1987 je ta motiv naslovljen *Ob nevihti*. Očitno je, da je prvotni naslov platna utonil v pozabo. Delo je datirano v leto 1907, ko je Vavpotič že stanoval v Idriji, zato je Milčec Komelj (1987, 81, sl. 13) upravičeno trdil, da naslikane pokrajine ni mogoče lokalizirati v idrijski prostor. Vavpotičevo delo mora spet dobiti prvotni naslov, torej Šarka, kajti to je naravni rezervat na severovzhodnem obrobju Prage.

Rojičeva se je najraje posvečala akvarelu, ki sicer ni enostavna tehnika. Od slikarja zahteva že veliko izurjenost, samozavesti in gotovosti v potezah. Ohranjena dela nam razkrivajo slikarko z dobrim tehničnim znanjem, ki sicer ne išče novih motivnih in vsebinskih prijemov, ostaja pa v koraku s splošno naravnostjo umetnostnih teženj časa.

V italijanski študiji (2005, 146) jo označi kot »akvarelistko, občutljivo za naravne lepote in izraznost človeškega obraza«. Če o njenih akvarelih piše odobravaljoče, pa je do njenih razgledniških motivov kritična (1979, 334):

Do sedaj smo jo še najbolj poznali iz krajinskih slik, ki so jih večkrat reproducirali na razglednicah (med njimi tudi Kanal). Tu pa slikarka ni najboljša. Včasih se zdi, kot da se je zavestno predala nekakšnemu »razgledniškemu« slogu, ta pa ne daje prave slikarske podobe.

Če ne drugega, imajo danes ti razgledniški krajinski motivi nedvomno dokumentarno vrednost. Poleg tega tovrstne upodobitve krajev pomenijo nadaljevanje nekdanjega vedutnega slikarstva, saj sodobnikom pogosto edine izpričujejo nekdanjo podobo slovenskih krajev, ne le panoram, marveč tudi posameznih ožjih predelov (Komelj, 2003, 322). Najbrž je kritika Verene Koršič za razglednice s krajinskimi motivi ustrezna, manj pa za motive, na katerih je zajeta snov z etnološko dediščino, kamor bi lahko prišteli vsaj dvoje slikarkinih motivov: *Kranjica* oziroma *Dekle, ki lupi jabolko*, in *Kranjsko dekle*. Ta dva razgledniška motiva Melito Rojic predstavitava kot dobro akvarelistko. Ob portretih, krajinah in etnoloških motivih so jo pritegnili tudi industrijski objekti, kar je v tem času izjemno, saj druge slikarke niso slikale tovrstnih motivov. Od enajstih razglednic v lasti Narodne galerije jih je v nadaljevanju predstavljenih šest.



Slika 2: *Bled*, 14 x 9,1 cm [1912], barvna reprodukcija.
Vir: Arhiv Narodne galerije.

Na hrbtni strani razglednice je dvojezični napis *Dopisnica Postkarte*, naslov: *Bled/Veldes*, v rokopisu je dodano: *Firma Jasper Vienna 4.500 pezzi, Veldes Jugoslavia*.

Tudi ta reprodukcija je bila objavljena v *Slovanu* (1912 [289]) in na podlagi slikarkinega motiva je bila natisnjena barvna razglednica, na kateri je avtorica dala poudarek na historicistično cerkev sv. Martina, ki je bila zgrajena v letih 1904–1905, in na blejski predel, imenovan Grad. Ob modrozelenem koloritu izstopajo kontrastne rdečkaste strehe hiš. Na desnem zgornjem delu in na vsej spodnji ploskvi razglednice se razprostira belina nosilca, ki jo ponekod zalivajo prozornejše akvarelne barve. Bržkone je bila razglednica natisnjena po prvi svetovni vojni, ker je na hrbtnišču v rokopisu dodano *Veldes Jugoslavia*.



Slika 3: *Kranjica*, 9 x 14 cm [1912], barvna reprodukcija.
Vir: Arhiv Narodne galerije.

Na hrbtni strani razglednice je dvojezični napis *Dopisnica Postkarte*, naslov: *Kranjica/Krainerin*, v rokopisu je dodano: *Firma Jasper Vienna 20.000 pezzi*.

Barvna reprodukcija motiva je bila objavljena v *Slovanu* leta 1912 (Umetnostna, 1912 [321]) pod naslovom Študija. Najbrž je identična z motivom, ki ga v strokovni literaturi najdemo pod naslovom *Dekle, ki lupi jabolka*. O tako naslovljenem delu Verena Koršič (1979, 336) domneva: »Ni izključeno, da je Melita Rojic poznala tudi Ivano Kobilco, če ne osebno, pa vsaj po delu. Nekateri sorodni motivi (npr. Dekle, ki lupi jabolka) in podobno zajete figure to možnost potrjujejo.«

Sedeče dekle, zajeto tričetrtinsko s strani, je odeto v svetlo narodno nošo, na glavi ima rumeno obrobljeno avbo in okoli ramen pisano rdečkastorumeno ruto. Noge ji počivajo na podnožniku. Mladenka je v naročje položila jabolka, eno pa obrezuje z nožičem. Ozadje v okrastorjavih in ponekod zelenkastih niansah je nanoseno v sproščenih potezah čopiča.



Slika 4: *Kranjski fantič*, 8,8 x 13,8 cm [1915], črno-bela reprodukcija.
Vir: Arhiv Narodne galerije.

Na hrbtni strani natisnjeno: *Dopisnica/Postkarte*, naslov: *Kranjski fantič/Krainer Bub*, v rokopisu dodano: *Firma Jasper Vienna 1.500 pezzi*.

Leta 1915 je bil motiv reproduciran v *Slovanu* (Umetnostna, 1915, 156) pod naslovom Študija. Na razglednicah pa je v črno-beli izdaji, kakršna je tudi v *Slovanu*, naslovljen kot *Kranjski fantič*, na drugem, rdečkastorjavem toniranem razgledniškem motivu pa kot *Joža z Bleda*. V pismu, naslovljenem na Karla Dobida, je Pavla Makuc opozorila, da je bil deček slikarkin model.

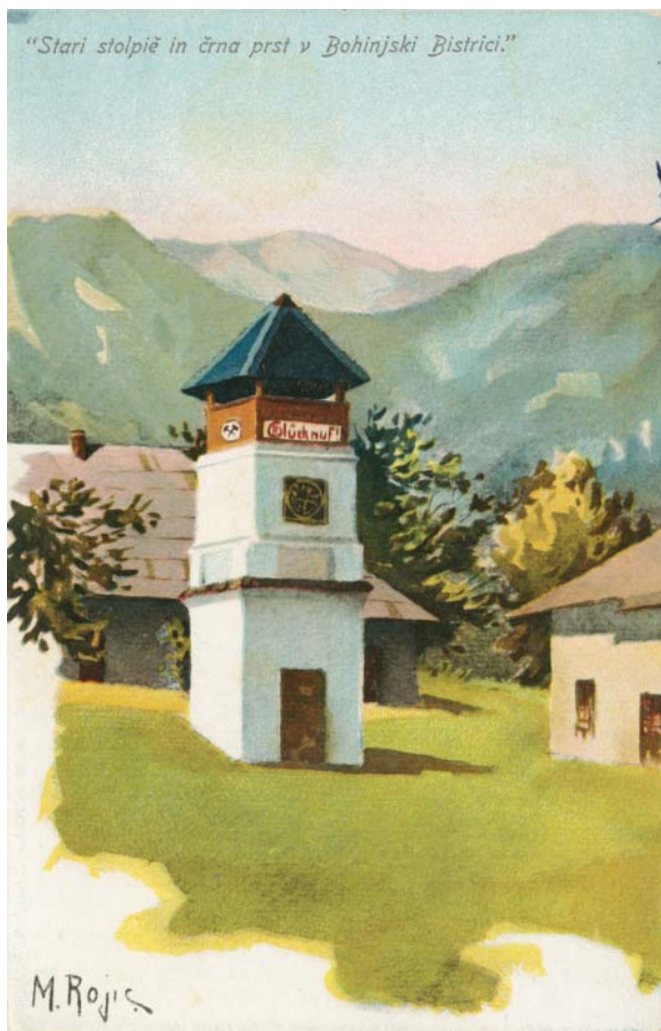


Slika 5: *Kanal ob Soči (pred vojno)*, 13,8 x 8,8 cm, barvna reprodukcija.

Vir: Arhiv Narodne galerije.

Na hrbtni strani naslov motiva: *Kanal ob Soči (pred vojno)*. *Canale d'Isonzo (avanti guerra)*, v tiskanih črkah natisnjeno: *Edit.: Jos. Baudaž. M. Rojic*, v rokopisu pripisano: *Arti grafiche Bergamo 10.000 pezzi*.

Tokrat je slikarka upodobila pogled na Kanal z nasprotnega brega Soče in kraj naslikala iz žabje perspektive. Zajela je skalno nabrežje z zelenimi drevesi, nad njim so tesno skupaj zgrajene hiše.



Slika 6: *Stari stolpič in Črna prst v Bohinjski Bistrici (Zoisova stolpna ura)*,
9 x 14 cm, barvna reprodukcija.

Vir: Arhiv Narodne galerije.

Na licu razglednice je natisnjeno: »*Stari stolpič in črna prst v Bohinjski Bistrici*«, na hrbtni strani pa: *Dopisnica* in na robu: *Ottmar Zieher, München*, v rokopisu: *Ottmar Zieher cirka 3.500 81*.

Pavla Makuc v pismu ravnatelju Dobidi navaja: »Original malega stolpiča je pri meni.« Predvidevam, da gre na razglednici za motiv, ki ga omenja slikarkina sestrična. Ta industrijski objekt ni edini, ki ga je Melita Rojic naslikala v akvarelu

(Koršič, 1979, 335–336).¹⁴ Stolpič je umestila v središče kompozicije in ga pred barvitim ozadjem poudarila z belino sten. Pod modrikasto štirikapno streho je na rjavkastem nosilcu na eni strani narisani rudarski simbol – prekrizani kladivi –, na drugi strani pa je napisan rudarski pozdrav *Glückauf!* (Srečno!). Pod njim je na belo steno vstavljena ura na temni podlagi. Na sodobnih fotografijah je na stolpiču zapisan priimek *Zois*. Ko so leta 2006 stolpič z uro obnovili, so predvidevali, da ga je zgradil eden od Zoisov, ki so bili v času 1749–1836 lastniki bistriškega gradu, pred katerim v parku stoji ta stolpič. Pomenljivo je, da v Bohinjski Bistrici takrat še ni bilo cerkvene ure (Felc, 2006, 17).

Septembra 1788 je Žiga Zois izdal rudarski red za bohinjske obrate in uvedel pogodbeno rudarjenje. Ivan Veber navaja, da je tedaj delalo 170 rudarjev v štirih revirjih, enem na Jelovici in treh na Pokljuki. Na koncu rudarskega reda je še nekaj podrobnih navodil za delo v železarni. Za reden začetek in konec dela pa je potrebna ura.

Zoisov stolpič z uro je torej nastal, da bi delavci in železarji pravočasno prišli na delo. Uro so morali ročno navijati enkrat na dan.

Zaključek

Do sedaj pisci o Meliti Rojic niso izpostavljali dejstva, da je bila članica Vesne, v članku pa poskušamo pokazati, da je slikarka posvojila naloge društva, kar je posredno vplivalo na izbiro njenih »etnoloških« motivov. Še več, uresničila je pomembno društveno zahtevo po izdajanju razgledniških motivov, sicer resda potem, ko je društvo že zamrlo. Ob tej prvotni spodbudi se je slikarka za natis odločila nedvomno tudi zato, ker je po letu 1897 in vse do prve svetovne vojne mogoče zaznati porast izdajanja razglednic. »Tedaj je postalo pošiljanje pa tudi zbiranje razglednic prava moda, celo 'epidemija',« pravi Komelj (2003, 321–322). Fran Ilešič, ki je bil »pristaš novega ilirizma«, in Ivan Trnski, njen sorodnik po materini strani, sicer pa hrvaški pesnik, prevajalec, predvsem pa narodni buditelj, sta bila svetovnonazorsko blizu slikarkini usmeritvi. Kljub dogovarjanju o natisu njenih del v hrvaški knjižni reviji *Savremenik* do objav ni prišlo. Melito Rojic prav dopisovanje z Ilešičem predstavlja kot razgledano, predvsem pa poučeno o likovnem dogajanju. Nikakor pa se slikarka ni zapirala samo v ta krog, temveč je vzdrževala stike z goriškim slikarjem Edoardom Del Nerijem (1890–1932) (Malni Pascoletti, 1990; Martelli, 2001, 127–128; Delneri, Sgubin, 2005),¹⁵ ki ga

14 Naj spomnim na akvarel Industrijski obrat (s Stolom v ozadju), ki ga hrani Goriški muzej. Mere akvarela so: 24,5 x 16,3 cm.

15 Melita Rojic upravičeno govori o uspešnem slikarju in grafiku, poznavalci pa ga označujejo prav tako kot oblikovalca in ilustratorja. Od leta 1914 je živel in ustvarjal v Rimu. Udeleževal se je pomembnih razstav v Italiji in tujini. Zagrebško razstavo, na kateri je grafike razstavljal tudi Edoardo Del Neri in

v enem izmed pisem omenja »kot našega starega znanca«. Mimogrede, njegova mati Caterina Paulin je bila sodeč po deklškem priimku slovenskih korenin. Slikarka pa je prav gotovo poznala tudi Edoardovega očeta Clementa Delnerija (1865–1943),¹⁶ ki je v Zaloščah, v rojstni vasi slikarkinega očeta, v cerkvi sv. Lovrenca slikal v fresko tehniki. Vendar slikarja na Melito Rojic nista ustvarjalno vplivala. Korespondenca je razkrila tudi madžarsko slikarko Irmo Demetzky, poročeno Wolf, s katero si je Melita Rojic dopisovala in s katero sta tudi skupaj razstavljali. Kot Melitta Rojic (Schweiger, 2003) je naštetja med članicami Društva likovnih umetnic (*Vereinigung bildender Künstlerinnen*) in zato sklepamo, da ji je prav to društvo omogočilo razstavljanje v avstrijskih in nemških mestih, za katere dotlej nismo vedeli, jih pa slikarka našteva v rokopisni biografiji. Našteti drobci, vzeti iz korespondence in drugih virov, bodo podlaga za sestavljanje kompleksnejše slikarkine biografije in – obetamo si – za natančnejše ovrednotenje njenega slikarskega opusa.

ki jo omenja Melita Rojic v pismu Ilešiču, potrđita tudi citirani razstavni katalog iz leta 2005 (Del Neri, 2005, 141): »1914 [...] Zagabria, 'Esposizione Internazionale di Grafica'«, in seveda še prej razstavni katalog Medjunarodna grafička izložba, Zagreb veljača 1914, na kateri je ob mednarodni udeležbi ob Edoardu Delneriju (še stara uporaba priimka, op. L. T.) svoja dela predstavil tudi Saša Šantel. Italijanski grafik je razstavil 18 del (12 bakrorezov, 1 mezzotinto in 5 lesorezov), slovenski grafik pa 8 del (3 risbe, 4 bakroreze in 1 lesorez).

- 16 »Clemente Costantino Del Neri (1865–1943) je bil goriški slikar in restavrator. Osnov likovnega ustvarjanja se je izučil pri očetu ter na slikarskih tečajih v Benetkah in Rimu. Poslikal je mnoge cerkve na Primorskem in v Furlaniji, njegova slikarska dela lahko vidimo v cerkvah v Velikih Zabljah, Medani, Pliskovici, Rutu, Kobjeglavi, Komnu, Vipavskem Križu, Biljani, Štanjelu, Solkanu, Dornberku, Dobrovem, Zaloščah in drugod. Del Neri se je pretežno posvečal cerkvenemu slikarstvu. V cerkvi sv. Lovrenca v Zaloščah je poslikal osrednjo fresko Mučenništvo sv. Lovrenca z angeli na nebu na stropu cerkvene ladje; fresko Štirih evangelistov na svodu prezbiterja ter fresko Pokop sv. Lovrenca v polkrožnem prostoru nad glavnim oltarjem« (FK, 2012).
- Našteti je 30 likovnih ustvarjalck, ki so skoraj vse neznanе: Georgine Altman, Sofie Arnsburrig, Emma Cloeter, Gisela Czermak, Ella Ehrenberger, Martha Fuchs, Marianne Fürst, Marianne Gelmo, Ada Göth, Hermine Haader, Fanni von Inama-Sternegg, Isa Jechl, Mary Jonas, Johanna Kaserer, Therese Kratky, Yela Liebscher, Alice Marian, Berta Pietschmann, Melitta Rojic, Therese Schachner, Therese Schneegans, Marie Schuster, Ella Struschka, Margarete Veith, Stefi Wachtel, Elise Walter, Ella Weber, Josefina Marie Weidinger, Paula Wildhack, Marie Zajackowska. Po primerjavi z novjšim leksikonom so gesla zapisana le za tri zgoraj omenjene likovne ustvarjalke, in sicer: Marianne Fürst, Marianne Gelmo in Elise Walter (prim.: Schmidt-Liebich, 2005, 155, 161, 493).

Priloga 1

23. IV. 1897 Gorizia xe sciava

Članek *Kaj vse pravijo!*, ki je 23. aprila 1897 izšel v Soči, je bil le eden izmed odmevov na nemire, ki so na Goriškem sledili državnozborskim volitvam marca 1897 in italijanski volilni zmagi v veleposestvu. Napetost, ki je nastala med obema narodoma, se je pokazala zlasti v številnih vsakodnevnih stikih in tako Soča zapiše (Kaj, 1897, 1): »Večina nasprotnih trgovcev, obrtnikov itd. že bridko občuti posledice ogorčenosti, ki je zavladala med slovenskim prebivalstvom. Slovenci v Gorici delajo zdaj za dva in za tri, nasprotniki imajo že jako prazne prodajalnice.« Tako sta se začela prvi veliki bojkot italijanskih trgovcev in obrtnikov ter uresničevanje gesla *svoji k svojim*, ki ga je urednik *Soče* Andrej Gabršček razglasil za sveto dolžnost. Vzdušje tedanjih nasprotij, nemirov in obtožb so ponazarjale tudi politične pesmi, ki so jih prepevali v izvirnih besedilih in glasbi ali v parodijah. Tako je po napevu italijanske sramotilne pesmi *Lasse pur che canti e sub* (*Pustite jih, naj blebetajo*) urednik Gabršček napisal slovensko predelavo: »*Le pustite, naj kričijo, / naj razsajajo, norijo, / saj Gorica je slovenska / brez Slovencev Gorice ni!*« Da pa ta parodija ne bi ostala osamljena, je kmalu nato napisal še eno, in sicer na napev *Hej, Slovani*: »*Fej Lahoni, njih lahonska reč neznansko gine, / njih neznanskim krivdam kmalu vse veselje mine; / Zgini, zgini duh lahonski, vzbuja se slovenski –; / Trdno zdaj se oklenimo gesla: Svoji k svojim!*« Na italijanski strani so peli druge pesmi, kot npr. *Nella patria di Rossetti non si parla che Italian*, ki se je prepevala predvsem med Tržačani. Za popevko *Gorizia sciava* oziroma *Marameo* (naslov bi lahko prevedli kot *Pojdite že nekam*), ki je imela velik uspeh med goriškimi Italijani – zlasti leta 1899 –, pa je besedilo in glasbo napisal kasnejši odvetnik Leonardo Vinci, sin goriškega župana. Zadnja kitica se glasi: »*Marameo, cari burloni / Ritorne pur a Solcon / Che a Gorizia benedetta / Tutto, tutto xe Italian.*« / (*Pojdite že nekam, dragi burkeži, vrnite se v Solkan, ker je v blaženi Gorici vse, vse italijansko*). Tudi na to besedilo je Gabršček napisal parodijo: »*In v naši Gorici, / da vse je 'italian' / trdé sardaloni / neslanih možgan. / Marameo, vi makaroni, / straši vas že naš Solkan, pa tud' Gorica ta presneta / malo malo je 'italian'. / Gorica slovenska / je bila in bó, / Slovenci smo tukaj / in z nami nebó. / Marameo, brutti buffoni, / ritorne pur a Milan, / Che a Gorica benedetta / Poco poco xe italian.*« Zadnjo kitico bi lahko prevedli kot: »*Pojdite že nekam, grdi šaljivci, vrnite se že v Milano, ker je v blaženi Gorici malo, malo italijanskega.*« Andrej Gabršček se je spominjal, da je šla pesem kot ogenj po vsej deželi: »*Ubogi Lahi že niso smeli niti koraka iz Gorice, da jih niso nagnali s to pesmico ... Edino na take načine smo jih odvadili njihovih izzivalnih popevk ...*«

Marušič, B., *Gorizia xe sciava*, v: *Slovenska kronika XIX. stoletja. 1884–1899* (ur. Janez Cvirn), Ljubljana 2003, str. 272–273.

Priloga 2 (Arhiv Narodne galerije)

»79/1 27. februarja 58

Predmet: Rojic Melita, slikarica – biografski podatki

Študijska knjižnica Nova Gorica

Za sestavljanje življenjepisnih podatkov slovenskih upod. umetnikov so potrebni podatki neposredno iz prvih virov. Tako nam manjkajo biografski podatki tudi za ondoto slikarico Melito Rojic, ki je bila rojena v Gorici in – kolikor smo ugotovili – je tam tudi umrla.

Prav vljudno Vas prosimo, da nam sporočite, kje bi mogli dobiti podatke o navedeni umetnici, če so bili morda že v kakšnem goriškem listu objavljeni. Tudi bi Vam bili hvaležni za obvestilo ali živi še kdo izmed njenih bližnjih sorodnikov, ki bi nam mogel nuditi te informacije, če ni tiskanih podatkov.

Zahvaljujemo se Vam že vnaprej za sleherno pomoč oz. nasvet v tej zadevi.

S tovariškimi pozdravi!

Ravnatelj:

Dr. Karel Dobida«

»Študijska knjižnica Nova Gorica

Solkan, 13. 3. 58

Št. 133/58

Predmet: Melita Rojic,

Narodna galerija

slikarica – biog. podatki

Ljubljana

V zvezi z Vašim dopisom z dne 27. februarja 58 šte. 79/1 ste nas zaprosili za podatke Melite Rojic, slikarice iz Gorice.

V Gorici (Italiji) smo zvedeli, da še živi njena sestrična Pavla Makuc, učiteljica, Gorizia, Via Trento 16, Italija.

Kolikor nam je znano je o Rojčevi poročal »Ženski svet« leta 1926. šte. 4.

Za vse ostalo se obrnite na gori omenjeno.

Upravnik: (Bidovec Ivan)«

Priloga 3 (Arhiv Narodne galerije)

Ljubljana, dne 17. marca 1958

Štev. 79/2

Spoštovana gospa!

Za Slovenski biografski leksikon potrebujemo življenjske podatke o pok. slikarici Meliti Rojic, rojeni in umrli v Gorici, pa jih doslej žal nismo mogli nikjer dobiti. Izvedeli smo, da je bila pok. umetnica Vaša sestrična. Zato si dovolimo prav vljudno prositi Vas, da nam pošljete čimveč in čimbolj točnih podatkov o pokojnici. Potrebujemo predvsem:

- 1) datum rojstva in smrti;
- 2) glavne podatke o njenih starših;
- 3) kje se je učila slikanja, pri kom in kdaj;
- 4) poglobitve razstave, katerih se je udeležila;
- 5) kje se nahajajo njena dela; pripisano s svinčnikom in podatke;

6) ali je o njej razen »Ženskega sveta«, številka 4, letnik 1926, še kak drug list kaj več poročal. (s svinčnikom dodano morda ob kaki rojstni ali ob njeni smrti)

Če morda veste še kake druge podatke o njej, bi Vam bili zanje prav tako hvaležni.

Sprejmite, spoštovana gospa, za Vaš trud in ljubeznivost že vnaprej našo iskreno zahvalo.

Z izrazi posebnega spoštovanja!

Gospa

Pavla Makuc, učiteljica

Gorizia, Via Trento 16

Italia

Ravnatelj:

Dr. Karel Dobida

V Ljubljani, dne 14. maja 1958

Št. 79/3

Spoštovana gospa!

Približno pred dvema mesecema smo Vam poslali pismo, čigar prepis prilagam. V njem smo Vas prosili za biografske podatke o pok. slikarici Meliti Rojic, Vaši pokojni sestrični.

Ker do danes nismo prejeli odgovora in se bojimo, da našega pisma niste prejeli, Vam pošiljamo ta dopis z vljudno prošnjo, da nam sporočite podatke, za katere smo Vas prosili. Če Vam to ni mogoče, bi nam storili veliko uslugo, ako nam morate sporočiti, kdo kaj več ve o življenju in delovanju navedene umetnice.

Že v naprej se Vam za uslugo lepo zahvaljujemo in ostajamo z izrazi resničnega spoštovanja!

Dr. Karel Dobida

Gospa Pavla Makuc, Gorizia, Via Trento 16, Italia

Priloga 4 (Arhiv Narodne galerije)

Št. 79/5

Spoštovana gospa!

Vaše prijazno pismo s konca meseca maja, s katerim ste mi tako ljubeznivo sporočili različne podatke o Vaši pok. sestrični, slikarici Meliti Rojic, sem prejel in se Vam za vso Vašo pozornost najlepše zahvaljujem.

Medtem sem prejel od g. Alojzija Lisjaka iz Renč 11 razglednic z reprodukcijami po delih Melite Rojčeve, katere ste mi poslali Vi. Tudi za razglednice se Vam prav vljudno zahvaljujem. Shranili jih bomo v arhivu Narodne galerije kot majhen prispevek k poznavanju dela navedene umetnice.

Zelo bi Vam bil hvaležen, spoštovana gospa, če bi mogli sporočiti še rojstni in smrtni datum Vaše pok. sestrične, ker brez teh osnovnih podatkov ne bi bilo mogoče uvrstiti njenega življenjepisa v Slov. biografski leksikon. Ker gredo imena z začetno črko »R« že v kratkem v tiskarno, je stvar nujna, sicer bi morala biografija M. Rojčeve izostati.

Zahvaljujem se Vam vnovič za vso dosedanjo prizadevnost in ljubeznivost in se Vam priporočam še vnaprej.

Z zagotovilom posebnega spoštovanja

ostajam K. Dobida

Velecenjeni g. ravnatelj! (rokopis)

Srčno me veseli, da sem Vam kolikor je bilo v moji moči ugodila. Hudo je gledati kako se naš človek pogreza v tuje vode. Morda bo pogled na naše nekdanje talente naše ljudi ohrabilo, da ne utonejo. Čestitam graditeljem »Leksikona«. Rojic Melita rojena 6. V. 1879 v Gorici in umrla 11. VIII. 1924 istotam.

Gorica 15. VI. 58

Nebroj voščil in pozdravov

Makuc Pavla

Priloga 5 (Fond D, Narodna galerija, Pismo Saše Šantla eni izmed sester)

Dunaj, 3. dec. 1903

Ljubi srček!

Zakaj tako malo pišem? To vprašanje bi bilo naravnost naivno, ako bi ga redno stavil, ki pozna moje razmere. In ti jih poznaš. Vsaj mislim, da jih poznaš. Ali si moraš misliti sito, ki ima vse luknje zamašene z nesnago, tako da ni mogoče spustiti nobene tekočine skozi luknjice. To sito je podobno času, ki mi je na razpolago. Stalni urnik je mreža, ki se ne da spremeniti; luknjice, to so kratki presledki med urami, v katerih sem stalno okupiran, te luknjice so vse polne drugih opravil. Lahko ti bo zdaj razumeti, da ni mogoče spustiti skozi tako sito še pismo – to je tekočino, in da je treba siloma narediti kako luknjo, če se hoče to doseči. To luknjo sem danes naredil. Izostal sem danes iz ateljeja. Tema je taka, da še sedaj ob 10. uri pišem pri luči, ki brli nejevoljno poleg mene, ker ni vajena tega nenavadnega opravila. Akt sem včeraj doskiciral. Popoldne mi namreč danes tudi ni mogoče iti v atelier. Jutri bom napravil še nekaj. – No to te ne bo mnogo zanimalo. Iz ateljeja poročam že tako še precej redko. Poleg mene leži zopet kup novih barv, ki bodo jutri vandrale na »Lovrensko goro«. Kaj imam dopoldne vprašati? O to te gotovo zanima. Vsi jugoslovanski dijaki v zvezi s severnimi brati, Čehi, Poljaki, Rusini itd. se bomo zbrali v znani dvorani »Ressource«. Mož pri možu bo stal ko bomo poslušali govore, v katerih se nam bodejo slikale bojah krivice, ki se gode našemu ubogemu slovenskemu narodu. Vztrepetalo bo marsikatero srce iz svetle jeze a src potrlih ne pojdemo domov. Ne verjamem, da bi ne dali duška svojemu ogorčenju. Saj veš, kako delajo dijaki. Če nas je okoli tisoč se celega Dunaja ne bojimo. Kako so se stotine nemških puršev v raznobarnih a' cfaicah (? , op. L. T.) umaknile prejšnjo soboto iz polnonatlačene univerze. Šele ko so bili vsi zunaj, smo šli še mi za njimi ven. Potem pa nisem bil zraven pri demonstracijah pred Parlamentom itd., ker je vladal precejšnji nered v »bojnih četah« in ker je bila ura 3/4 1 moj želodec pa je imel neko silno poželenje po naši menzi... No radoveden sem kaj bo danes. Gotovo se bo pesem »Hej Slovan!« razlegala po dunajskih ulicah. A v strahu ni treba biti nikakor. To pravim, ker vem, da imate o takih stvareh krive nazore. Kdor pazi temu se nič ne zgodi. »Vesna« se seveda oficijalno ne udeleži. Prvič, ker ni »akademično« društvo, drugič ker to nikakor ne spada v njen delokrog. Toliko, da ne bode videli kake nevarnosti, katero je papa čital v časnikih, da je rektor univerze zagrozil, da bo dal predsednike vseh akademskih društev zapreti ako ne bo miru. Seve se to »Vesne« ne tiče. Toliko v pojasnilo. Ker sem že omenil »Vesno« naj povem še kako. Včeraj je bil III. obč. zbor, ki je bil skoro polnoštevilno obiskan. Še nikdar ni bilo tako zanimivo kakor včeraj. Najzanimivejša je bila predzadnja točka dnevnega reda, poročilo jury-ja za razglednice

in razdelitev nagrad. Do takrat ni imel nihče pojma, kako je stvar izpadla. In glej srečo, I. nagrada je doletela mene. Dobil sem 20 K, katere sem pa seveda dal »Vesni«, ker bi ne bilo lepo, če bi jo oropal teh par kronic. Sicer bi jih bil lahko dobro potreboval, a kaj se hoče... II. nagrado je dobil Gaspari. Njegova razglednica »bel predpasnik« vam bo gotovo jako ugajala. V celem je sprejetih 6 razglednic. Upam, da bodo napravile mnogo efekta. To veste menda da predstavlja moja »regiment po cesti gre«. Včeraj smo si zbrali tudi končno znak (? , op. L. T.). Pravila že imamo, a nimamo še vseh naročenih odtisov. Zato jih podpornikom še ne moremo poslati. – Da gremo Fickutovci v soboto v Dürrenstein, to menda veste že. Mislim, da sem o tem že pisal, ker je to že davno sklenjeno. Pri tej priliki si ne morem kaj, da bi ne omenil, da mi za to rajžo ne bo ostalo dovolj cvenka in da bi vrlo rad imel do takrat kaj podobnega v levem hlačnem žepu. Prosim apeluj, če si tako prijazna na višje inštanice. Svirali bomo med drugim Bruknerjev prekrasni kvintet (2 gosli, 2 vijoli in čelo). Z nami se vozi Ruda in če bo vreme lepo tudi njegova sestra. No kaj bi te še zanimalo? Res, v četrtek, 10. grudna, sem povabljen zopet k Hassu, K sauperju. Povabljeni so sami muzikalični gostje, med drugimi bodoči operni pevec Dr. Nafdolović, znana klavirska virtuozinja Vera Schapira., ki je pred kratkim koncertirala v Bösendarferjevi dvorani, gdč. Ruda in drugi. Svirali bomo tudi en kvartet (Beethoven op. 18. št. 2 (op. L. T.)). Dr. Nafdolović bode pel dve moji pesmi (!), ki sem jih posvetil Rudi (Tako so mi pravili včeraj.) No, das (? L. T.) kam sem vreden. –

Glede vojaščine sem se natančno informiral pri profesorju (? , nečitljivo, op. L. T.) in sekretarju. Štipendije med vojaškim letom nikakor ne morem dobiti. Pač pa riskiram, da jo še za četrto ateljejsko leto zgubim, če pretrgam študije. Tako je pri nas! Odložim pa lahko vojaško leto tudi dve leti ali še več po študijah, tako da napravim prej duj (? , op. L. T.) izpit., kar hočem na vsak način. Torej k naboru pojdem v Gorici. Ali ne pozna papa nobenega voj. zdravnika? Vsaj oni hrv. (? , op. L. T.) stotnik bi lahko komu kaj rekel. Vredno bi bilo napravite korake radi tega. Če me dvakrat spustijo, moram služiti le 8 tednov in ne izgubim leta. No o tem bomo še govorili o božiču. Pridem najbrže že 19. zjutraj v Gorico. Tak pa z Bogom ljubček moj, ne uči se preveč tvoj Saša (na robu pisma) Pozdravi mi vse naše. Rad bi videl zopet kako pisanje od doma.

Bibliografija

Viri

- Arhiv Narodne galerije, 27. februar 1958, št. 79/1; Študijska knjižnica Nova Gorica, Solkan, 13. marec 1958, št. 133/58.
- Arhiv Narodne galerije, 17. marec 1958, št. 79/2; 14. maj 1958, št. 79/3.
- Arhiv Narodne galerije, Gorica, 15. junij 1958, št. 79/5.
- Narodna galerija, Fond D, Šantel, Pismo Saše Šantla eni izmed sester, Dunaj, 3. december 1903.
- Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka in zbirka redkih tiskov, Melita Rojic, MS 1492, mapa 82 (7, 1913–1914).

Literatura

- A. H. O., Prva slovenska umetniška razstava v Trstu in misli ob njej, *Ljubljanski zvon* 27 (7), 1907, str. 761–763.
- A. A. [Aškerc, A.], II. slovenska umetniška razstava v Ljubljani, *Ljubljanski zvon*, 1902, str. 714–715.
- Artist, Jugoslovanska umetniška razstava v Sofiji (Sredcu), *Slovan* 1906/1907, str. 51–54.
- Dobida, K., pod geslom: Rojic Melita, *Slovenski biografski leksikon*, 3/IX, Ljubljana 1960, str. 125–126.
- Dolar, D., Ilešič, F., *Enciklopedija Slovenije*, IV, Ljubljana 1990, str. 105.
- Delneri, A., Sgubin, R., *Secessione ed esotismo. L'avventura artistica di Edoardo Del Neri*, 10. dicembre 2004–31. marzo 2005, Musei Provinciali, Gorica 2005.
- Felc, V., Odprli so grajski park z Zoisovo uro, *Bohinjske novice* 9/8, 4. avgust 2006, http://obcina.bohinj.si/index.php?id=149&no_drblob_pi1%5BdownloadUid%5D=43 [12. 9. 2012].
- FK, Spomin na Del Nerija, *Primorske novice*, 9. junij 2012, <http://www.primorske.si/Kultura/Spomin-na-Del-Nerija.aspx> [4. 3. 2013].
- Grafike, pasteli, risbe in akvareli starejših primorskih slikarjev*, 26. junij 1981–15. julij 1981, Galerija Rika Debenjaka, Kanal ob Soči 1981.
- Ilustrirani katalog medjunarodne grafičke izložbe Hrvatskog društva umjetnosti*, februar 1914, Zagreb 1914.
- Kaj vse pravijo!, *Soča* 27 (17), 23. april 1897, str. 1.

- Katalog izložbenih umetničkih dela na I. jugoslovenskoj umjetničkoj izložbi. U Beogradu, Beograd 1904.*
- Katalog prve slovenske umetniške razstave v Trstu, 1907, Trst 1907.*
- Komelj, M., Katalog razstavljenih del, v: *Ivan Vavpotič. 1877–1943*, Narodna galerija, Ljubljana 1987, str. 79–101.
- Komelj, M., Zlati vek razglednic, v: *Slovenska kronika XIX. stoletja. 1884–1899* (ur. Cvirn, J.), Ljubljana 2003, str. 321–322.
- Koršič, V., K odkrivanju goriške slikarke Melite Rojic. Ob stoletnici rojstva 1879–1979, *Goriški letnik* 6, 1979, str. 333–336.
- Koršič, V., pod geslom: Rojic Melita Marija Ana Vincencija, *Primorski slovenski biografski leksikon*, XIII, Gorica 1987, str. 220–221.
- Koršič Zorn, V., L'arte dall'Ottocento al primo Novecento, v: *Cultura slovena nel Goriziano*, Gorica 2005, str. 141–163.
- Koršič Zorn, V., Zametki moderne umetnosti med Slovenci na Goriškem, v: *Umetnost 20. stoletja na Goriškem in v Posočju* (ur. Vuk, M.), Gorica 2000, str. 11–44.
- Lampe, E., Druga umetniška razstava, *Dom in svet* 15, 1902, str. 694–695.
- Malni Pascoletti, M., pod geslom: Del Neri, Edoardo, *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, 1990, [http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-del-neri_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-del-neri_(Dizionario-Biografico)) [19. 2. 2013].
- Martelli, C. H., *Dizionario degli artisti di Trieste, dell' Isontio, dell' Istria e della Dalmazia*, Trst 2001.
- Marušič, B., Gorizia xe sciava, v: *Slovenska kronika XIX. stoletja. 1884–1899* (ur. Cvirn, J.), Ljubljana 2003, str. 272–273.
- Melita Rojic, *Goriška straža* 7 (63), 14. avgust 1924, str. 4.
- Menaše, L., pod geslom: Rojic, Melita, *Svetovni biografski leksikon*, Ljubljana 1994, str. 824.
- Merhar, I., Prva slovenska umetniška razstava v Trstu, *Ljubljanski zvon* 27 (11), 1907, str. 697.
- Mikuž, S., *Maksim Gaspari*, Ljubljana 1978.
- Pregl, T., *Slovenska knjižna ilustracija. Ob razstavi Slovenska knjižna ilustracija 1979/1980*, Ljubljana 1979.
- Prva slovenska umetniška razstava v Trstu, *Slovenec* 35 (246), 24. oktober 1907, str. 1.
- Regali - Sever, J., Prva jugoslovenska umetniška izložba v Beogradu, *Ljubljanski zvon* 24 (11), 1904, str. 686–746.

- Rehar Sancin, L., Pomembne, a nam nepoznane Tržačanke in Goričanke. Melita Rojic (slikarka, 1879–1924), *Primorski dnevnik*, 18. maj 2008, str. 18.
- Schmidt-Liebich, J., *Lexikon der Künstlerinnen 1700–1900. Deutschland, Österreich, Schweiz*, München 2005.
- Schweiger, W. J., *Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen*, 2003, www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bt_fk_voebkk.htm [30. 8. 2012].
- Seznam II. slovenske umetniške razstave. 1902*, Ljubljana 1902.
- Simonišek, R., *Slovenska secesija*, Ljubljana 2011.
- Slovenska žena* (ur. Govekar, M.), Ljubljana 1926.
- Slovenska umetniška razstava v Trstu, *Dom in svet* 20 (11), 1907, str. 527.
- Smrekar, A., *Karel Dobida. 1896–1964. Publicist, prevajalec, direktor Narodne galerije. Ob 110. obletnici rojstva*, 14. marec–7. maj 2006, Narodna galerija, Ljubljana 2006.
- Stelè, F., *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960.
- Šantel, S., Med barvami in glasbo, v: *Šantel st., A., Šantel ml., A., Šantel, S., Življenje v lepi sobi*, Ljubljana 2006, str. 131–211.
- Šantel, S., Spomini na dunajsko šolanje, *Umetnost* 6 (20), 1941/1942, str. 92–100.
- Šlebinger, J., pod geslom: Ilešič Fran, *Slovenski biografski leksikon*, 1/III, Ljubljana 1928, str. 360–361.
- [Umetnostna priloga], *Savremenik* 9 (7), 1914, sl. [421].
- Umetnostna priloga, *Slovan* 5, 1906/1907; 7, 1909; 10, 1912, str. [113, 177, 289, 320–321]; 11, 1913, str. 281, 355; 13, 1915, str. 156.
- Vidmar, R., Obrazi in duše, *Ženski svet* 4, 1926, str. 7–98.
- Vojanov, II. slovenska umetniška razstava v Ljubljani, *Ljubljanski zvon* 22 (12), 1902, str. 787–789.
- Vrišer, V., pod geslom: Trnski, Ivan, *Enciklopedija Jugoslavije*, VIII, Zagreb 1971, str. 371.
- Vuk, M., *Duhovnjija Dornberk. 700 let* [Dornberk 1995].
- Žerovc, B., Vesna ob izviru umetnosti, v: *Potlačena umetnost. Zbornik* (ur. Borčić, B., Mikuž, J.), Ljubljana 1999, str. 50–77.

Lidija Tavčar

Razglednice Melite Rojic v arhivu Narodne galerije

Ključne besede: likovne ustvarjalke, akademsko društvo Vesna, biografija, akvarel, razglednice, korespondenca, slovanofilstvo, etnološka kulturna dediščina

Do sedaj pisci o Goričanki Meliti Rojic (1879–1924) niso izpostavljali dejstva, da je bila članica Vesne, v članku pa poskušamo pokazati, da je slikarka posvojila naloge društva, kar je posredno vplivalo na izbiro njenih »etnoloških« motivov. Še več, uresničila je pomembno društveno zahtevo po izdajanju razgledniških motivov. Ob tem v prispevku opozarjam na do sedaj neobjavljeno korespondenco med slikarko in urednikom *Slovana* Franom Ilešičem, kjer se je v rokopisu med drugim ohranil tudi njen življenjepis. Tega pa ni poznal Karel Dobida (1896–1964), ravnatelj Narodne galerije, zato si je po drugi svetovni vojni, ko je Gorica pripadla Italiji, dopisoval s slikarkino sestrično, z namenom pridobiti njene življenjske podatke za sestavo leksikalnega gesla. Tako je prvič objavljena korespondenca med njim in Pavlo Makuc, ki mu je tudi posredovala enajst natisnjenih razglednic, katerih avtorica je bila M. Rojic. Ti razgledniški krajinski motivi imajo nedvomno dokumentarno vrednost. Poleg tega tovrstne upodobitve krajev pomenijo nadaljevanje nekdanjega vedutnega slikarstva, saj sodobnikom pogosto edine izpričujejo nekdanjo podobo slovenskih krajev, ne le panoram, marveč tudi posameznih ožjih predelov.

Lidija Tavčar

Melita Rojic's Postcards in the National Gallery's Archives

Keywords: women artists, the academic society Vesna, biography, watercolour, postcards, correspondence, Slavophilia, ethnological cultural heritage

Until now it has not yet been emphasized that Melita Rojic (1879-1924), a woman from Gorica, was a member of the academic society Vesna. This article is an attempt to show that the painter internalized the tasks of the society and that this indirectly influenced her choice of her "ethnological" motifs. What is more, she fulfilled an important requirement of the society: publishing postcard motifs. The article also focuses on the as-yet-unpublished correspondence between the painter and the editor of *Slovan*, Fran Ilešič, a correspondence that contains a preserved handwritten biography of Rojic. After the Second World War Gorica became a part of Italy and, not being familiar with the biography of Rojic, National Gallery Director Karel Dobida (1896–1964) corresponded with the painter's cousin to acquire information about her life in order to compile a lexicon headword. For the first time, the article reveals the correspondence between Dobida and Pavla Makuc, who passed on to him eleven printed postcards by Rojic. The landscape motifs undoubtedly display a documentary value. This type of site depiction also represents a continuation of the former vedute painting; moreover, contemporaries consider them to be the only witness of former views of Slovenian sites – not only panoramas but also views of individual specific areas.

Nadja Bartol

Poslednja sodba v špitalski cerkvi sv. Duha v Slovenj Gradcu kot likovni medij sovpadanja stvarnega in metafizičnega

Ključne besede: poslednja sodba, špitalska cerkev sv. Duha, *Andachtsbild*, špital

DOI: 10.4312/ars.8.2.228-240

Z razvojem mistike in religioznim gibanjem *devotio moderna* je mogoče v zahodnoevropskem slikarstvu zaslediti tudi razvoj nabožnega slikarstva, v okviru katerega so se pojavile funkciji ikon podobne umetnine, namenjene meditaciji in kontemplaciji. Zanimive so zlasti z estetskega vidika, saj vedno znova odpirajo vprašanja o svoji funkciji, predvsem pa o načinu komuniciranja z gledalcem. Temelje raziskav sta v 19. stoletju zastavila Franz Kugler (Kugler, 1837) in Karl Schnaase (Schnaase, 1861) ter tovrstne umetnine glede na formo in upodobljen motiv poimenovala s terminom *Andachtsbilder*. Čeprav jih je že Schnaase povezal tudi z njihovo namembnostjo in s tem opozoril, da niti forma niti upodobljen motiv ni ustrezno merilo za njihovo opredelitev, jih je sistematično obdelal in klasificiral šele Panofsky (Panofsky, 1927). Razlikoval je med reprezentativno in nabožno podobo ter s terminom *Andachtsbild* označil tiste, pri katerih gre za izločitev posameznih motivov iz scenskih *historiae*, ki so kot take v gledalcu vzbujale sočutje. S tem je tovrstne umetnine, glede na upodobljen motiv in namembnost, ločil od ostalih sakralnih upodobitev. Vendar pa je pri tem upošteval le umetnine manjšega formata, namenjene osebni rabi. Temu nasprotno so rezultati novejših raziskav, upoštevajoč kriterij namembnosti, pokazali, da so funkcijo meditativnega poglobljanja v upodobljeno vsebino imele tudi večje upodobitve javnega značaja, kot so oltarne podobe (Berliner, 1955) in stenske poslikave, v tem primeru celo stenske *historiae* (Ringbom, 1984). S tem so se ponovno odprla vprašanja o kriterijih za opredelitev tovrstnih umetnin, predvsem pa je bila zamajana sprejeta in uveljavljena klasifikacija Panofskega. Zaradi neustreznega instrumentarija, s katerim bi tovrstne umetnine terminološko opredelili, in zaradi vprašanja, ali je v zvezi z njimi sploh mogoče govoriti o samostojni zvrsti oziroma tipih umetnin, pa se polemike odvijajo še danes.

V slovenskem prostoru te problematike ni posebej izpostavljal nihče. Termin je mogoče zaslediti pri Steletu (Stele, 1934), ki je povzel po Panofskem zastavljeno klasifikacijo nabožnih umetnin in tako pod terminom *Andachtsbild* prepoznal tiste umetnine, ki so ponujale možnost kontemplativne poglobitve vernika v upodobljeno vsebino (Stele, 1934,

138), ter z njihovo funkcijo povezan lirični slog upodobitve (Stele, 1934, 142, 143). Hkrati je poudaril, da samo področje sakralne umetnosti v slovenskem prostoru ni ne zadosti raziskano ne terminološko dovolj natančno opredeljeno (Stele, 1934, 119).

Med tovrstne umetnine sodi tudi upodobitev poslednje sodbe (*Poslednja sodba*, ok. 1500, špitalska cerkev sv. Duha, Slovenj Gradec) neznanega, a domnevno lokalnega mojstra. Njen nastanek sega v čas okoli leta 1500. Upodobitev poslednje sodbe krasi ladijsko stran slavoločne stene v nekdanji kapeli, ki je bila nato v dveh fazah – že v 15. stoletju – prezidana v majhno špitalsko cerkev (Curk, 1986, 330). Čeprav je freska precej poškodovana, je motiv kljub temu, z vsemi svojimi ikonografskimi elementi, še prepoznaven. Vendar pa poslikava v okviru sakralnega figurativnega slikarstva predstavlja le eno izmed poenostavljenih variacij motiva, ki vključuje zgolj najosnovnejše ikonografske prvine ter tako s skopo likovno retoriko in slogovno preprostostjo scenske *historiae* prikazuje upodobljeno teološko resnico. A ker umetnina niti z estetskega niti z ikonografskega vidika ne predstavlja posebne vrednosti, pri umetnostnih zgodovinarjih ni pritegnila pozornosti. Njena vrednost se razkriva šele skozi funkcijo, ki jo je kot *Andachtsbild* odigrala v času delovanja špitala. Namen pričujočega članka je osvetliti prav to funkcijo, zaradi katere pa freska pridobiva tako na pomenu kot tudi na vrednosti (Sliki 1 in 2).



Slika 1: Špitalska cerkev sv. Duha, Slovenj Gradec.
Fotografija: Nejc Radoševič



Slika 2: Poslednja sodba, ok. 1500, špitalska cerkev sv. Duha, Slovenj Gradec.
Fotografija: Nejc Radoševič

Najpodrobneje in najboljšežnje jo, čeprav jo v okviru študije, ki temelji na podlagi ohranjenih listin o nastanku špitala in pozidavi kapele, omenja tudi Jože Mlinarič (Mlinarič, 1986, 315–327; Mlinarič, 1985, 7–14), opiše Jože Curk (Curk, 1986, 327–334; Curk, 1985, 15–24), ki tako kot Höfler (Höfler, 2004, 189) poda tudi njen ikonografski opis – medtem ko je v okviru drugih, splošnih in preglednih študij slovenskega gotskega stenskega slikarstva komajda omenjena in zgolj zavedena ali celo preprosto izpuščena. Ker tudi o cerkvi sv. Duha ter o izvajanju liturgije in delovanju špitala ni veliko ohranjenih podatkov, je študija ob ohranjenih virih, med drugim tudi ustanovni listini špitala, zgrajena na primerjavi raziskav o delovanju drugih, sočasnih tovrstnih ustanov v zahodnoevropskem prostoru.

Umetnina v slogu poznogotskega realizma prikazuje z lilijo in mečem v ustih upodobljenega Kristusa v mandorli, ki z navzven odprtimi dlanmi kaže rane križanja. Osrednjo figuro na vsaki strani obdaja angel s trobento, oba pa pozivata mrtve k vstajenju. Pod Kristusom je nanizanih dvanajst apostolov, na vsaki strani šest, medtem ko v zadnji vrsti pod njimi peklenšček – na Kristusovi levi strani – naganja grešne duše v peklenško žrelo, na njegovi desni pa angel izvoljene vodi v nebeški Jeruzalem, upodobljen v podobi gradu.

Upodobljena na ladijski strani slavloloka, daje mistično kvaliteto arhitekturnemu elementu, kjer v funkciji pajčolana, ki ločuje zemeljski svet od onstranstva, posvečen

prostor od laičnega, poudarja marginalno funkcijo slavoloka. Hkrati izpostavlja Kristusa kot vrata, skozi katera blažene duše stopajo v nebeško kraljestvo. Lilija in meč ponazarjata njegovo funkcijo eshatološkega sodnika, medtem ko njegova podoba z navzven odprtimi dlanmi, ki kaže rane križanja, pri tem opozarja, da je za odrešenje potrebno popolno sprejemanje vere, pri čemer se obljuba blaženosti v nebeškem kraljestvu v tem kontekstu izključno nanaša na duhovne darove.

Doktrinarna vsebina, ki jo upodablja umetnina, sodi v samo osrčje krščanske eshatologije. Zasedimo jo v številnih svetopisemskih odlomkih, tako *Stare* kot tudi *Nove zaveze*. Njen koncept, ki zajema verovanje v nesmrtnost duše, je prežet z močno moralistično noto. Ta v *Novi zavezi* napoveduje konec sveta, dan, ko bo zapečaten usoda vsake posamezne duše, ter tako označuje dogodek vstajenja mrtvih in živih, ki pravičnim prinaša mir in spokoj v blaženosti večnega življenja, grešnim pa večne muke in trpljenje v peklju. Kot zadnja vez med časom in večnostjo na eni strani odmeva v strahu pred sodbo, na drugi pa v upanju na prihajajočo odrešitev; tako odpira vprašanja o dobrem in zlu, čistosti in grehu ter pomenu in smislu človekovega bivanja. To je v okviru krščanske doktrine konceptualizirano v nepretrgan kontinuum, v katerem je smrt zgolj prekinitev, nato pa v njegovem nadaljevanju v onstranstvu, na katerega je bilo v srednjem veku pod vplivom močno religiozno obarvane mentalitete osredotočeno tudi samo zemeljsko bivanje. Tako je dojemanje smrti v tem kontekstu mogoče interpretirati le kot vrata v večnost, kjer duša kljub raztelesenju ohranja kapaciteto somatskega trpljenja, prehodno v vicah in trajno v peklju, ter čutnega doživljanja duhovnih blaženosti nebeškega kraljestva, kar pa je metafizičnim svetovom onkraj zemeljske eksistence dalo izjemno stvarno podobo. Ključna vloga, ki jo je pri tem odigrala Cerkev, pa ni bila zgolj v vpeljevanju in krepitvi vere v neizpodbitne teološke resnice, oblikovanju in – skozi sholastično filozofijo – uveljavljanju kolektivnega dojemanja sveta kot od Boga ustvarjene naravne hierarhije, v krščanski okvir zajetega linearnega pojmovanja časa, od *creatio ex nihilo* do eshatološkega vrhunca, temveč zlasti v tem, da je v okviru slednjega narekovala tudi način samega življenja.

Cerkev, v kateri se umetnina nahaja, je bila v tesni povezavi z delovanjem špitala. Nastanki tovrstnih ustanov v slovenskem prostoru datirajo v zgodnje 14. stoletje. Sprva so jih ustanavljali meniški redovi, najpogosteje benediktinci, cistercijani in kartuzijani (Mlinarič, 1985, 7), kasneje, v 15. stoletju, z razvojem mest in s tem krepitvijo zavesti za stanovsko solidarnost, pa tudi meščani. Kakor priča ustanovna listina, čeprav se špital omenja že leta 1417, je bil slovenjgraški, tipa *hospitale pauperum*, uradno ustanovljen leta 1419. Njegov ustanovitelj je bil bogat priseljenc Johan von Lak, Janez iz Loke. Gradnja, sprva kapele, ki je sodila k vsakemu špitalu, datira v obdobje med letoma 1424 in 1428. Ta kapela ni bila višja od današnjega slavoloka. K njej so leta

1447 prizidali še prezbitarij, ki je bil višji od prvotne kapele. Leta 1450 je Andrej iz Ottinga s sedemindvajsetimi slikami Kristusovega pasijona poslikal njegovo severno steno. Ladjo so po letu 1450 skoraj v celoti podrli in v višini prezbitarija sezidali novo. Medtem ko portal današnje cerkve nosi letnico 1494, postavljajo poslikavo poslednje sodbe na slavaloku v čas okoli leta 1500 (Curk, 1985, 18–21; Mlinarič, 1985, 7, 10; Curk, 1986, 330–332; Mlinarič, 1986, 316, 317).

Vendar pa so bili takratni špitali, čeprav namenjeni ubožnim, bolnim in oslabelem, kljub zavajajoči rabi termina, s katerim danes označujemo zdravstvene ustanove, praviloma le v funkciji zavetišča. Njihova temeljna naloga je bila, medtem ko je telo slabelo in je bila praksa telesnega zdravljenja bolj ali manj prepuščena sama sebi, zgolj *pro cura animarum*, skrb za ozdravljenje duše (Bird, 2001, 103). To pa je v krščanskem kontekstu pomenilo z molitvijo disciplinirati značaj in utrditi dušo v veri ter jo v skladu s ciljem same doktrine pripraviti na bivanje v večnosti (Lindberg, 1993, 59).

Eno izmed dejstev, ki nedvomno osvetljuje funkcijo špitalov in prevladujočo vlogo vere v procesu telesnega ozdravljenja, je zagotovo kolektivno dožemanje bolezni kot Božje kazni, ki je bila ljudem naložena zaradi izvirnega greha kot njegova neizogibna posledica. Da je bilo temu tako, je v okviru zakramenta bolniškega maziljenja potrdil tudi eden izmed sklepov, sprejetih na sinodi v Paviji že leta 850. Globoka molitev ne zagotavlja le odrešitve grehov, temveč tudi telesno ozdravljenje bolnih, kar pa je mogoče doseči le z zakramentom pokore. Ker je duša pomembnejša od telesa, kar je rimskokatoliška Cerkev na četrtem lateranskem koncilu leta 1215 v okviru enega izmed sklepov tudi uradno potrdila, je prav s tem argumentom prepovedala vse tiste medicinske posege v telo, s katerimi bi duši lahko škodovali.

Pojmovni preplet telesnega zdravljenja in globoke pobožnosti izvira že iz svetopisemskih odlomkov *Nove zaveze* (Mr 2, 17; Mt 9, 12; Lk 5, 31, 32). Razviden je v Kristusovi vlogi kot duhovnega in telesnega zdravnika. Kljub temu pa je analogija bolj zapletena, kot se razkriva na prvi pogled. V svetopisemskih pripovedih se Kristus ponekod pojavlja izključno kot telesni zdravitelj (Jn 4, 46–53; Mt 15, 30, 31; Lk 13, 10–13; Mt 20, 29–34), drugod pa kot zdravitelj duševno bolnih, grešnih in nevernih, ki se jim z oznanjanjem Božje besede in njenim sprejetjem povrne tudi telesno zdravje (Mr 2, 1–12; Jak 5, 16; Mr 16, 12; Jak 5, 14, 15). S to svojo dvojno vlogo se je Kristus uveljavil kot *magnus medicus*, edini pravi zdravnik telesa in duha, kakor ga je označil Ignacij Antiohijski v *Pismu Efežanom*, hostijo pa je v nadaljevanju pojmoval kot *medicamentum immortalitatis*, zdravilo nesmrtnosti. Zanimivo je, da se je tudi pojem *salvator* sprva nanašal tako na Kristusovo soteriološko kot tudi zdraviteljsko funkcijo, a se je kasneje, z oblikovanjem same doktrine, tudi terminološko uveljavil izključno z odrešenjsko konotacijo (Lukken, 1973, 304).

Analogija zdravja in vere se je v času pisanja cerkvenih očetov v njihovih eksegetskih delih izoblikovala v metaforo *Christus medicus*. Čeprav jo je mogoče prvič zaslediti že pri Ignaciju Antiohijskem, se je v obliki jasno definirane koncepta uveljavila šele v 2. stoletju – sprva v delih grških cerkvenih očetov, med drugim Klementa Aleksandrijskega (Dörnemann, 9–12) in Origena (Dörnemann, 12–16), kasneje pa tudi latinskih cerkvenih očetov, kot sta bila Tertulijan in Ciprijan, a najizraziteje v delih svetega Avguština. Ta je v svojih pridigah izjemno pomembnost pripisal globoki ponižnosti, ki jo je imel za temelj krščanske vere. V ponosu je namreč videl vzrok izvirnega greha prvih staršev (Augustini, 1838, 1.13, 16), za katerim je, kakor je interpretiral, obolelo celotno človeštvo. Prav tako je poudarjal vlogo fizičnega trpljenja (Arbesmann, 1954, 6) kot neločljive komponente in predpogoja odrešenja, kajti bil je prepričan, da varuje pred ponosom in lakomnostjo. Trpljenje, rojeno v duhu, lahko postane tudi oblika pokore, podobno kot prostovoljna revščina, ki so jo prakticirali nekateri meniški redovi in je po njihovem prepričanju služila izboljšanju značaja trpečih in njihovih duš (Bird, 2001, 102).

Dojemanje trpljenja kot zagotovila odrešitve pa prav tako sovпада z razvojem mistike – uveljavljeno versko prakso, ki se je s posnemanjem Kristusovega duhovnega življenja, *imitatio Christi*, prenesla tudi na njegovo fizično trpljenje. O tem zgovorno pričajo različne meditativne prakse, ki so se razvile pri nekaterih meniških redovih. Te so ob molitvi narekovalе bičanje ali podobne oblike telesnega trpinčenja. Tako so verniki prek lastnega trpljenja, ki je v srednjem veku ob številnih boleznih, neprestanih vojnah in izjemno skromnem medicinskem znanju veljalo kot življenjsko dejstvo, ki ga je treba potrpežljivo in brez samopomilovanja sprejeti, ter prek ohranjanja mentalne podobe prizorov pasijona iskali duhovni napredek. Afektivni *imitatio Christi* je tako deloval kot neka vrsta vic, ki je obljubljala *paradisum in terra*, duhovno radost vsem tistim, ki so se poglobili in predali meditativni molitvi.

Izpostavljanje Kristusovega trpljenja v veri, da je prav njegova človeškost tista, ki zagotavlja odrešenje, se je z razvojem novih motivov izrazilo tudi v likovni umetnosti. Za naš kontekst je relevantno omeniti, da so ti krasili tudi stene nekaterih večjih evropskih špitalov. Tako je ena izmed še posebej zanimivih in doživetih dopasna podoba Kristusa (*Kristus kaže svojo rano*, ok. 1420–1425, globok relief, A.43–1937, Muzej Viktorije in Alberta, London), ki si z rokama razpira rano na boku in jo tako še izraziteje izpostavlja. Ta podoba je zapolnjevala luneto nad vrati pokopališča špitala Santa Maria Nuova v Firencah (Henderson, 2006, 114) (Slika 3).



Slika 3: Kristus kaže svojo rano, ok. 1420-25,
Victoria and Albert Museum, London.

Vir: Web Gallery of Art

Že na drugem nicejskem koncilu oktobra 787 so prisotni razvoj sakralne umetnosti podprli z argumentom, da krepi izročilo katoliške Cerkve. Utemeljili so ga na konceptu prapodobe kot temelja upodabljanja svetopisemskega izročila. Čiščenje se namreč ne nanaša na samo upodobitev, temveč na upodobljeno vsebino (Denzinger, 1991, 276, 278). Z razvojem mistike sta se vloga in pomen umetnin le še poglobila. Meditacijska praksa, o kateri je že bilo govora in ki se je iz samostanov razširila tudi med laiki, je temeljila na metodološkem formatu in veri v kognitivno moč domišljije, pri tem pa je s poglobljeno meditacijo na specifično doktrinarno vsebino prakticirala notranji dialog in tako delovala diskurzivno. Vključevala je tako um kot tudi emocije. Tako imenovane *Andachtsbilder* so v teh meditativnih praksah služile kot pripomoček za vizualizacijo teoloških vsebin. Zato je, kakor je ugotavljal Baxandall (Baxandall, 1996, 60–63), skopost likovne retorike nedvomno predstavljala zgolj prednost, saj s tem molečemu in poglobljenemu v kontemplacijo ni posegala v oblikovanje njegove mentalne podobe teoloških resnic, temveč mu je dopuščala, da te vrzeli zapolni z lastno domišljijo (Dinzelbacher, 2004, 62). To ustvarjanje notranje podobe pa se je oblikovalo tako dolgo, dokler se v psihi molečega ni ustvarila realna podoba nevidnega sveta (Belting, 1991, 39) in se je misterij božje navzočnosti razodel tusetni stvarnosti. Umetnina, s pomočjo katere je vernik ustvaril duhovno podobo specifičnih teoloških konceptov, je potemtakem ikoni omogočala podobno mistično funkcijo *par excellence* in vodila korak naprej, na najvišjo stopnjo mističnega programa, prek katere sta se stvarno in metafizično zlila v eno.

Čeprav je bila slovenjgraška cerkev sv. Duha odprta za vse meščane, ki so lahko prisostvovali bogoslužju, ki ga je izvajal tamkajšnji kaplan, in liturgičnim obredom ob

praznikih (Mlinarič, 1986, 325), je bila vendarle namenjena predvsem oskrbovancem špitala. Tako je jasno, da funkcije poslednje sodbe v slovenjgraški špitalski cerkvi za pred njo molečega in umirajočega nikakor ni mogoče interpretirati kot opozorilo na njegovo usodo in pomen njegovih odločitev, kakor je preveč posplošeno pisal Menaše (Menaše, 1998, 130). Usoda oskrbovancev špitala in njihovega tuzemskega bivanja je bila namreč kratka in jasna. Vsi indici vodijo k domnevi, da je umetnina služila kot *Andachtsbild*, vendar ne glede na upodobljen motiv, slog ali način, s katerim je z gledalcem komunicirala, in ne glede na čustva, ki jih je vzbujala, temveč v tem primeru tudi glede na to, s kom je komunicirala.

Ker je bilo trpljenje bolnih, oslabelih in umirajočih oskrbovancev slovenjgraškega špitala, ki kljub boleznim praviloma niso bili deležni medicinske oskrbe, podobno Kristusovemu, pa tudi trpljenju mučenikov, je prepričanje, da fizično trpljenje zagotovo vodi v odrešitev, ki se je uveljavilo tudi med laiki, vplivalo tudi na sprejemanje njihovega lastnega trpljenja. Nedvomno je, da so uteho in odrešitev iskali v molitvi, saj so bili, kot priča ustanovna listina, vsi oskrbovanci dolžni prisostvovati bogoslužju in moliti za svoje duše ter duše donatorjev in dobrotnikov (Mlinarič, 1986, 37). Ob poglobljeni molitvi, ki so jo domnevno, kakor je narekovala tedanja praksa, prakticirali tudi med samim izvajanjem liturgije, je upodobitev poslednje sodbe na slavoloku nedvomno služila kot pripomoček za ustvarjanje notranje podobe onstranskih svetov. Prav ta stvarna podoba onstranstva, podobno kot evharistija, pa je v umirajočih, trpečih in oslabelih zbudila občutek olajšanja, vere in upanja ter hkrati pričakovanja na odrešitev v večnosti in uživanja duhovnih darov onstranstva. Ta podoba je namreč postopoma skozi globoko zatopljenost in konkretiziranje upodobljene eshatološke resnice omogočila preboj in povzdig zavesti, kjer sta se stvarno in metafizično zlila v eno ter omogočila zrenje same nadčutne realnosti, s tem pa prek podobe Kristusa, v katerem sta se zlila tako stvarnik in stvarstvo, vstop v razsežnost sakralnega, kamor so bili moleči in meditirajoči tudi dejansko namenjeni. Avguštín je v eni izmed svojih pridig namreč zapisal: »Kristus je v prvi vrsti odrešenik, šele nato sodnik.«

Da je temu tako, potrjuje izbira celotnega ikonografskega programa poslikave špitalske cerkve, tako motiva poslednje sodbe kot tudi sedemindvajsetih prizorov Kristusovega pasijona. A ker so ti na severni steni prezbiterija, kamor laiki praviloma niso stopali, in jih z ladijske strani zakriva slavoločna stena, se odpira vprašanje, komu so bili pravzaprav namenjeni.

Ali je v okviru problematike samega termina in klasifikacije tovrstnih umetnin o gledalcu mogoče govoriti kot o novem kriteriju, ki ga bo v prihodnje vredno upoštevati, bodo pokazale šele nadaljnje raziskave. Kljub temu pa je pričujoča študija pripeljala do

drugih izjemno pomembnih ugotovitev – v prvi vrsti do ugotovitve, da je mogoče tudi v slovenskem prostoru zaslediti nabožne umetnine večjega formata in javnega značaja, ki so služile v meditativne namene, kar nas ne izključuje iz umetnostnih tendenc v zahodnoevropskem prostoru, nedvomno pa nakazuje na nujnost nadaljnjih raziskav, ki bi morda pripeljale še do drugih umetnin s to funkcijo. Že Stele je poudaril, da sta terminologija in samo področje nabožnega slikarstva v slovenskem prostoru vse premalo raziskana. Poleg tega je treba izpostaviti predvsem potrebo po širšem in drugačnem pristopu; iz pričujočega članka je namreč razvidno, da se pomen same umetnine ne razkriva le v ikonografski interpretaciji upodobljenega motiva, temveč šele v okviru konteksta, v katerem se upodobljeni motivi pojavljajo in na podlagi katerega se pomensko spreminjajo. Vredno pa je opozoriti, da si tudi umetnine brez posebne umetniške vrednosti zaslužijo pozornost, v našem primeru v okviru vloge, ki jo je umetnina imela, in načina, kako je komunicirala z gledalcem.

Bibliografija

Viri

- Augustini, S. A., *De doctrina christiana*, Lipsiae 1838.
 Avguštin, *Izpovedi* (prev. A. Sovre), Celje 2003.
 Cureton, W., *Corpus Ignatianum*, To the Ephesians, London 1849.
 Evans, E., *Tertullian: Adversus Marcionem* (lat.-ang. izdaja), Oxford 1972.

Literatura

- Arbesmann, R., The Concept »Christus medicus« in St. Augustine, *Traditio* 10, 1954.
 Baxandall, M., *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja*, Ljubljana 1996.
 Belting, H., *Slika in njeno občinstvo v srednjem veku*, Ljubljana 1991.
 Berliner, R., Arma Christi, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III, 6. del, 1955.
 Bird, J., Medicine for Body and Soul: Jacques de Vitry's Sermons to Hospitallers and their Charges, v: *Religion and Medicine in the Middle Ages* (ur. Biller, P. in drugi), Suffolk 2001.
 Bowers, B. S., *The Medieval Hospital and Medical Practise*, Aldershot, Burlington 2007.
 Curk, J., Gradbeni oris mestne župne cerkve in meščanskega špitala v Slovenj Gradcu, *Časopis za zgodovino in narodopisje* 2, Maribor 1986.
 Dehio, G., *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, Leipzig 1921.

- Denzinger, H., *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehr-entscheidungen* (lat.-nem. izdaja), Freiburg im Breisgau 1991.
- Dinzelbacher, P., Religiöses Erleben vorbildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters, v: *Images of Cult and Devotion* (ur. Kaspersen, S., Haastrup, U.), Gylling 2004.
- Dörnemann, M., *Einer ist Arzt, Christus*, http://www.antikes-christentum.de/uploads/media/zac-2013-0006__1_.pdf [3. 2. 2014].
- Dörnemann, M., *Krankheit und Heilung in der Theologie der frühen Kirchenväter*, Tübingen 2003.
- Elliot, J. in drugi, *The Church of Santa Maria Donna Regina: Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, Aldershot, Burlington 2004.
- Gilchrist, R., *Medieval Life: Archeology, and the Life Course*, Woodbridge 2012.
- Givens, J. A. in drugi, *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200–1550*, Aldershot, Burlington 2006.
- Gurjewitsch, A. J., *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München 1997.
- Habsburg, M. von in drugi, *Catholic and Protestant Translations of the Imitatio Christi, 1425–1650*, Farnham 2011.
- Henderson, J., *The Renaissance Hospital: Healing the Body and Healing the Soul*, London 2006.
- Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji*, 4. knjiga, Ljubljana 2004.
- Karnes, M., *Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages*, Chicago 2011.
- Kugler, F., *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien*, Berlin 1837.
- Lindberg, C., *Beyond Charity: Reformation Initiatives for the Poor*, Minneapolis 1993.
- Lukken, M. G., *Original Sin in the Roman Liturgy*, Leiden 1973.
- Medieval Spirituality*, http://www.biblicalstudies.org.uk/pdf/bq/27-5_194.pdf [3. 2. 2014].
- Menaše, L., Po sledovih renesans, v: *Umetnost na Slovenskem: od prazgodovine do danes* (ur. Bernik, S. in drugi), Ljubljana 1998.
- Mlinarič, J., Slovenjgraški meščanski špital, *Časopis za zgodovino in narodopisje* 2, Maribor 1986.
- Mlinarič, J. in drugi, *Slovenjgraški meščanski špital v srednjem veku*, Pokrajinski arhiv Maribor, Maribor 1985.
- Muhovič, J., *Umetnost in religija*, Ljubljana 2002.
- Panofsky, E., »Imago Pietatis«. *Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmanns« und der »Maria Mediatrix«*, Leipzig 1927.

- Pohle, J., *Grace, Actual and Habitual*, Toronto 1919, http://www.p-books.com/read/Grace_Actual_and_Habitual_11.html [3. 2. 2014].
- Rawcliffe, C., *Medieval English Hospital and the Quest for Spiritual Health*, v: *Religion, Health and Suffering* (ur. Hinnells, J. R. in drugi), Oxon 2011.
- Ringbom, S., *Icon to Narrative: The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk 1984.
- Schnaase, K., *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, 6. del, Düsseldorf 1861.
- Sedej, I., *Sto najlepših cerkva na Slovenskem*, Ljubljana 1996.
- Stele, F., *Cerkveno slikarstvo: o njegovih problemih, načelih in zgodovini*, Celje 1934.
- Stele, F., *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972.
- Suckale, R., »*The Freedom of Medieval Art*« *und andere Studien zum christlichen Bild*, Berlin 2003.
- Suckale, R., *Stil und Funktion: ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, München 2003.
- Zadnikar, M., *Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti*, Celje 1973.

Nadja Bartol

Poslednja sodba v špitalski cerkvi sv. Duha v Slovenj Gradcu kot likovni medij sovpadanja stvarnega in metafizičnega

Ključne besede: poslednja sodba, špitalska cerkev sv. Duha, *Andachtsbild*, špital

Pričujoči članek se ukvarja z motivom poslednje sodbe, upodobljenim na ladijski strani slavoločne stene v špitalski cerkvi sv. Duha v Slovenj Gradcu. Z razvojem mistike so se pojavile funkciji ikon slične upodobitve, *Andachtsbilder*, ki so nudile možnost kontemplativne poglobitve vernika v upodobljeno vsebino. Vendar pa so novejša raziskava pripeljale do ugotovitev, da so to funkcijo nosile prav tako tudi druge upodobitve večjega formata in javnega značaja. Ena izmed umetnin s to funkcijo je tudi upodobitev poslednje sodbe v špitalski cerkvi v Slovenj Gradcu. Kontekst v katerem se motiv pojavlja nedvomno osvetljuje in utemeljuje vlogo omenjene poslikave kot pripomočka za vizualizacijo svetov onstranstva, ki so jo oskrbovanci špitala, kakor je narekovala tedanja molitvena praksa, izvajali tudi med samo liturgijo. Rezultati raziskave pa so prav tako tudi pokazali, da slovenski prostor nikakor ni bil izključen iz umetnostnih tendenc v zahodni Evropi, kar nakazuje na nujnost nadaljnjih tovrstnih raziskav. Hkrati pa prav tako tudi opozarja na pomembnost vzpostavitve ustreznega okvirja za interpretacijo samega motiva.

Nadja Bartol

***Last Judgement* in the Hospital Church of the Holy Spirit in Slovenj Gradec as a Medium of Coalescence of the Real and the Metaphysical**

Keywords: Last Judgement, hospital church of the Holy Spirit, devotional image, hospital.

The article discusses the *Last Judgement* in the Church of the Holy Spirit in Slovenj Gradec, focussing on its function as a devotional image. The contemporary spread of mysticism was accompanied by specific icon-like devotional images, and such holds true also for the *Last Judgement* fresco. The church which houses it was closely connected with the activities of the nearby hospital, whose main concern was *pro cura animarum*, to prepare the soul for the blessings of paradise. In other words, with little earthly hope the sick and the poor had to endure pain and suffering as they prepared for the afterlife. However, this suffering was seen as a guarantee of their salvation, by means of *imitatio Christi*. The fresco served as an *Andachtsbild*, and while observing it, the sickly felt relief and consolation and, at least for a while, tasted the sweetness of heavenly realms.

Petra Dekleva

Pristnost izkustva kot osnovno vodilo (tudi) na religioznem polju modernih družb

Ključne besede: moderna družba, pristnost, osebno izkustvo, religiozno polje, individualizacija

DOI: 10.4312/ars.8.2.241-252

1 Uvod

Religiozno polje že od začetka modernizacije zahodne družbe¹ doživlja korenite spremembe, ki zelo živahno potekajo še danes in pomembno vplivajo na način, kako so sodobni posamezniki danes religiozni. V grobem različne razlage² teh sprememb ugotavljajo, da vse bolj prihajajo v ospredje atomizirani posamezniki, ki zase sami ustvarjajo svojo religijsko zgodbo, pri čemer posameznik v resnici postaja sam svoja cerkev. Pravimo, da je za sodobnega posameznika značilna individualizirana oblika religiozne zavesti, kjer gre v prvi vrsti za iskanje živega osebnega odnosa s svetim. Osnovno vprašanje, ki se danes postavlja na religioznem polju, je zato sledeče: Kaj je tisto v ozadju, kar žene posameznike k iskanju osebnih in individualiziranih religijskih oblik?

1 S preučevanjem zahodne družbe merimo na zahodnoevropski prostor, tj. prostor, ki je bil zaznamovan z zahodnim krščanstvom. Menimo, da prav te družbe doživljajo najkorenitejše spremembe religioznosti.

2 V zadnjem času je v tem kontekstu nastalo eno precej odmevnih socioloških del Ulricha Becka s pomenljivim naslovom *Lastni bog*, v katerem avtor ugotavlja, da danes posameznik ne more govoriti o svoji religioznosti, ne da bi pri tem nujno pripovedoval o svojem lastnem življenju. Skratka, gre za povezanost med vedenjem o samem sebi in zavedanjem božje navzočnosti v svojem življenju. Naj spomnimo, da tako razumevanje religioznega polja, ki posebej izpostavlja posameznika, tako da se religioznost individualizira, ni novo, saj ga srečamo že pri socioloških klasikih. Marx na primer v tem kontekstu govori o moderni družbi, ki posebej izpostavlja kult abstraktnega človeka, in ugotavlja, da je religija v bistvu priznanje človeka po posredniku. Weber v svoji *Protestantski etiki in duhu kapitalizma* govori o odčaranju sveta, ki je posameznega vernika v religioznih stvareh postavilo na lastne noge, in ne nazadnje Durkheim v *Samomoru* ugotavlja, da moderna družba ustvarja posebno pojmovanje človekove osebe, in individualistični pristop pri religioznosti članov družbe utemeljuje s kultom človeške osebe, ki v tej družbi vlada. S takim pristopom k raziskovanju je nadaljevala tudi mlajša sociologija religije, kjer je treba posebej izpostaviti Luckmanna, ki ugotavlja, da je za moderne družbe značilno zgoščanje religije v samostojno področje, ki s tem spremeni tudi odnos posameznika do nje, saj spreminja njegovo zavest v smeri vedno večje avtonomije in svobode v odnosu do sistema relevant in preferenc. Tudi pri nas srečamo podobne razlage problema religije v sodobni družbi. Kerševan tako v svojem delu *Religija kot družbeni pojav* že sredi 70. let ugotavlja, da religije v sodobnih družbah sakralizirajo človeka kot subjekta akcije.

Prvi ključni koncept, ki ga mora raziskovanje upoštevati, je koncept izkustva. Poudariti je treba, da ima izkustvo na področju religije vselej posebej izpostavljeno mesto, saj govorimo o religioznem izkustvu kot posebnem doživljanju, brez katerega bi religiozno težko zadovoljivo opredelili. Običajno ga povezujemo z doživljanjem svetega, kot ga je opredeljevala nemška tradicija, ki je kategorijo svetega razumela kot doživljanje nečesa prvinskega in svojevrstnega. Tako je sveto vezano predvsem na individuuma, saj sveto razume v prvi vrsti kot doživeto izkušnjo. To seveda ni edina kategorija, ki opredeljuje religijo, kajti religija se razlaga tudi prek pripovedi, ritualov in simbolov. Danes pa vendarle ugotavljamo, da je na religioznem polju prav element izkustva močno stopil v ospredje. To dejstvo poskušamo v nadaljevanju pojasniti s konceptom pristnosti ali avtentičnosti, ki se v sodobni družbi tudi na religioznem polju kaže kot gonilo posameznikovega udejstvovanja. Kot namreč ugotavljajo sodobni družbeni kritiki³, je danes posamezniku postalo pomembno pristno izkustvo, skratka, da je v zadeve, s katerimi se srečuje v svojem življenju, osebno vpleten.

2 Mesto pristnosti v sodobni družbi

Za moderno družbo danes lahko trdimo, da doživlja pravo kulturno revolucijo v različnih pogledih, gotovo pa je ena izmed najpomembnejših preobrazb sodobne družbe tudi dejstvo, da doživlja pravo revolucijo v smislu poplave ekspresionističnega individualizma, saj ugotavljamo, da se človeštvo dojema na drugačen način: vedno glasnejše so spodbude, naj oseba izraža svoj okus. To pa pravzaprav govori o družbi, ki pristnost za vsakega posameznika poudarja kot še nobena družba do sedaj. Vedno bolj se poudarja želja po tem, da se posameznik najde, da izrazi svoj pravi jaz (Taylor, 2007, 173–475).

Etika pristnosti je nekaj razmeroma novega in močno zaznamuje prav sodobno družbo. Njenemu izvoru sicer lahko sledimo že v 18. stoletje, ko se pojavljajo prve ideje, da ima vsak človek moralni občutek za to, kaj je prav in kaj narobe. Sodobna družba pa je tu nedvomno storila korak naprej, s tem ko poudarja, da mora sodobni posameznik to, za kar je v svojih »globinah« prepričan, da je edino pravo in pravilno, v svojem življenju tudi doseči. Le tako lahko postane resnično in popolno bitje, ne da bi izdal samega sebe in živel svoje življenje v nenehni nevarnosti, kakor da to ni on. Pristnost zato govori o zvestobi samemu sebi: biti zvest samemu sebi pa je nekaj, kar lahko odkrijem le jaz sam. Tu se skriva ideja, da lahko o stvareh, ki me zadevajo, govorim in odločam sam, ne da bi me pri tem oblikovali kakršnikoli zunanji vplivi (Taylor, 2000, 27–30). V tem smislu zato tudi

³ Z raziskovanjem sodobne družbe kot družbe, v kateri vlada ideal pristnosti, se danes ukvarja predvsem Charles Taylor v delih kot sta *A Secular Age* in *Sources of the Self*.

Lenoir meni, da se posamezniki danes slabo odzivajo na moralne imperitive, saj si raje sami postavljajo življenjska pravila. Tako vrednota pristnosti pravzaprav pomeni, da posameznik sam pri sebi išče svoje načine življenja in delovanja, tako da je zvest svoji edinstvenosti, skratka samemu sebi (Lenoir, 2003, 65). Pristnost v svojem bistvu torej zahteva aktivni model delovanja, ki zahteva neprestano delo na sebi. Potrebno je odkrivanje svoje notranjosti in umetniško izražanje tega, kar smo odkrili. Le tako smo lahko odkriti sami s seboj, kar je danes ena izmed jasnih zahtev, pred katere je postavljen posameznik.

Koncept pristnosti ima nekaj posebnih lastnosti, ki omogočajo njegovo izpostavljenost v sodobni družbi. Najprej je treba omeniti pomen relativiziranja vrednot, kar je danes postalo pravica, ki jo posamezniki zahtevajo zase, hkrati pa jo priznavajo tudi drugim. Relativizacija bi tako pomenila, da se je v zahodnem svetu, predvsem pri mladi generaciji, spremenil proces prisvajanja, oblikovanja in razumevanja vrednot, norm in življenjskih ciljev: v ospredje je stopil dvom o vsem, kar je javno razglašeno za pravo in pravilno. Ule poudarja, da smo danes priča celostnemu in odprtemu izpraševanju vrednotnih in življenjskih usmeritev ter vnašanju sprememb v svojem življenju in delovanju. Danes je opazen premik k bolj osebni sklopu vrednot, kjer je pomembno, da svojih vrednot ali vrednot drugih nihče ne postavlja pod vprašaj ali jih kritizira (Ule, 2008, 178). Skratka, gre za delovanje po načelu, da ima vsakdo pač svoje vrednote in prepričanja ter da je o njih nemogoče razpravljati.

Druga lastnost je poudarjanje subjektivnega življenja in subjektivnih preferenc, kar govori o posameznikovi edinstveni izkušnji sveta, v katerem živi. Lenoir poudarja, da je za sodobno družbo značilno izpostavljanje pomena posameznika in njegove osebe zaradi vse večjega pomena, ki ga zahodna družba pripisuje vsakdanjemu človeškemu življenju in avtonomiji posameznika v njem (Lenoir, 2003, 371). Taylor v tem kontekstu navaja, da je sodobna družba odkrila individuuma, ki pomembno razločuje med svojo notranjostjo in zunanostjo. Na posameznika tako danes gledamo kot na subjekt, ki v sebi skriva določene »globine«, ki so izvor njegovega delovanja in hotenja in ki jih je treba raziskati (Taylor, 1989, 111). V tem smislu zato danes lahko govorimo o posebni vrednosti, ki jo ima posameznik, da v polnosti živi in izraža vse to, kar najde v svoji notranjosti.

To je model, ki deluje za vse sfere. Deluje v povsem vsakdanjih stvareh, kot je sestavljanje lastnih dišav v svojem domu ali barv posteljnine v svoji spalnici. Zavzeto išče lokalno in doma pridelano, ki vsebuje samo to, kar mora, brez navlake drugih sestavin. Prav tako deluje tudi na religioznem polju, saj je današnji svet tudi religijsko udejstvovanje podvrgel istim zakonom raziskovanja, ustvarjanja,

izbiranja in sestavljanja. Družbeni ideal pristnosti je na religioznem polju torej postavil jasne zahteve po navezovanju neposrednega in osebnega stika z bogom, kjer je prav osebno izkustvo tega stika najpomembnejše in prinaša s seboj zahteve po oblikovanju takšne religioznosti, kot jo posameznik sam zase želi, in izhaja iz avtoritete lastnega izkustva.

3 Posledice iskanja pristnosti na religioznem polju

Razumevanje posledic vrednote pristnosti na religioznem polju je za raziskovanje religije pomembno vprašanje. Začeti moramo z ugotovitvijo, da pristnost kot vrednota na religioznem polju v sodobni družbi spreminja religiozno zavest posameznikov v smeri vedno večjega individualiziranja. Danes je namreč vse kolektivno drugotnega pomena, na prvo mesto pa postavljamo to, kar je pristno osebno. Davie v tem kontekstu sicer res ugotavlja, da je pomembna lastnost zahodnoevropskega religijskega življenja ta, da ta del sveta zaznamujejo nenavadno nizke stopnje aktivne religioznosti, hkrati pa razmeroma visoke stopnje nominalnega verovanja. Ta vzorec zato poimenuje verovanje brez pripadanja (Davie, 2005, 26). V ospredje so torej stopili občutki, ki jih posameznik nosi v sebi, kar pomeni, da proučevanje religioznega družbenega polja danes nikakor ne more zaobiti individualnega načina življenja. Škamperle zato opozarja, da občča družbena formacija posamezniku ne ponuja več religioznosti, temveč je ta plod njegove lastne izbire in dograditve. Namesto religioznosti, zakoreninjene v prostoru in času, ki jo podpira kolektivna memorija in ohranja živeča tradicija, prehajamo v religioznost, kjer se prostor spreminja glede na pripadajoče subjekte in kjer čas ni več podrejen oblikam tradicionalne liturgije (Škamperle, 2007, 122–123). Še več, danes je individualizacija na religioznem polju pomembna zato, ker posameznik pri izgrajevanju subjektivnega modela verovanja pravzaprav izraža svojo identiteto v celoti, njegov subjektivni religiozni model pa je rezultat vsega, kar je doživel in v kar je prepričan.

Drugič, posledice vrednote pristnosti na religioznem polju se kažejo tako, da z individualiziranjem religiozne zavesti v ospredje pravzaprav postavljajo govor o samem sebi. S tem ko postaja pomembno osebno in intimno, skratka subjektivno, se tudi religiozno spreminja tako, da posameznik išče osebno doživetje božje prisotnosti v svojem življenju. Pri tem je pomembno, da nima nihče pravice odločati o tem, kakšen je posameznikov odnos do božjega, niti vsebinsko opredeljevati božje, v katero veruje. Wuthnow namreč ugotavlja, da je vsak tak poskus pravzaprav nemogoč, saj božje ob različnih življenjskih trenutkih postaja različno, ker je odvisno od posameznikovih interesov in potreb (Wuthnow, 1998, 177). Heelas pa v tem kontekstu trdi, da se posledice subjektivnega obrata v zahodni družbi kažejo tako, da religiozno posamezniki

raje iščejo v »globinah« svojega življenja. To, kar se je tradicionalno iskalo v konceptih svetega prostora in časa, se namreč danes išče v posamezniku samem. Subjektivizacija je povzročila nastanek informiranega in odgovornega posameznika, ki nenehno reflektira tudi svoje duhovno življenje in ga po potrebi spreminja (Heelas, 2008, 62–63). To dejstvo je močno povezano s transformacijo pojmov svetega prostora in časa v smeri njune spiritualizacije. Filoramo zato opozarja, da je danes sveti kraj lahko kraj v glavi posameznika in kot tak osvobojen vseh materialnosti. Danes prevladuje tendenca, da božjega ne omejujemo na določeno mesto, ampak ga iščemo na različnih krajih v svoji notranjosti (Filoramo, 2004, 223–224). Skratka, posledice iskanja pristnosti se na religioznem polju kažejo kot iskanje bolj neposrednih in spontaniziranih izkustev svetega, kar je močno prepleteno s procesom izgrajevanja posameznikove osebe.

Tretjič, kot že večkrat nakazano, je iskanje pristnosti na religioznem polju najbolj zadelo prav kategorijo svetega, kar pa ni nenavadno, saj je sveto pravzaprav najpomembnejši koncept, s katerim sploh razlagamo religijo. Kerševan tako religijo razume kot posebno družbeno prakso, katere učinek je specifično doživetje, ki ga imenuje religiozno doživetje (Kerševan, 1975, 241). Religiozno doživetje pa danes v glavnem razlagamo z Ottovim konceptom »mysterium tremendum et fascinans«, kot skrivnostno doživetje, ki hkrati odbija in privlači. Oba koncepta, pristno in sveto, govorita o osebnem doživetju, zato je povezava med njima logična, še posebej če si poglobljeno pogledamo tradicijo raziskovanja, ki se nanaša na Otta, Schleiermacherja in Jamesa, ki poudarjajo prav pomen *doživljanja* svetega.

Prvi, ki je bistvo religioznosti postavil na področje iracionalnega, kar razumemo kot intuicijo in občutenje, je bil Schleiermacher. Schleiermacher izhaja iz občutenja posameznika in zanj je bistveno religiozno izkustvo. Današnji posamezniki za aksiom svojega religioznega življenja postavljajo svoj »notranji« glas in se o svoji religioznosti odločajo na podlagi svojih izkustev in občutij. To je nedvomna posledica sodobnega iskanja pristnosti. Tako tudi Schleiermacher trdi, da religije nima tisti, ki veruje v kakšen sveti spis, temveč jo ima tisti, ki ne potrebuje nobenega, saj pri svoji religioznosti izhaja predvsem iz samega sebe (Schleiermacher, 2005, 92). Religiozno se danes pod pritiskom iskanja pristnosti torej preobraža tako, da posamezniki zahtevajo in iščejo osebni in neposredni odnos z bogom, ki je vselej nekaj posebnega, za vsakega posameznika drugačen in vselej pravilen.

Takšno dimenzijo razumevanja je poudaril tudi ameriški raziskovalec William James. Za njegovo razumevanje je zato v prvi vrsti bistveno občutenje, da je v posameznikovem življenju bog prisoten na zelo subjektiven način. James zato poudarja, da moramo religijo razumeti kot vtise in občutja, ki jim nato sledijo dejanja posameznikov (James, 2001, 70). Vrednota pristnosti torej danes posameznikom

predstavlja spodbudo za iskanje bolj osebnih poti navezovanja odnosa z božjim, saj James poudarja, da za religioznega posameznika verovanje v vnaprej določeno resnico ne more nadomestiti vrednosti neposredne izkušnje (James, 2001, 419).

Zaključimo lahko z ugotovitvijo, da je vrednota pristnosti na polju religioznega preobrazila temeljni religijski koncept, to je koncept svetega, in sicer tako, da danes posamezniki iščejo predvsem osebno navezovanje z bogom. Gre za iskanje živega odnosa, ki je osvobojen vseh pravil tradicionalnega razumevanja. Izkustvo svetega je zato danes praviloma hitreje, bližje, lažje dostopno in preprostejše. Za sodobne posameznike je predvsem pomembno, da ni vsiljeno od zunaj, temveč je odraz posameznikovih »globin«. Zato je postalo prežeto s celotnim življenjem posameznika, saj odgovarja osebi kot celoti in je rezultat vsega, kar je oseba kot celota doživela, ter se zato spogleduje s predsekularizacijsko izkušnjo sveta.

Ne nazadnje, posledice iskanja pristnosti se na religioznem polju kažejo tudi kot zahteva posameznikov po religioznosti »od znotraj«. Ta zahteva postavlja drugačen zorni kot razumevanja religioznosti, saj se odmika od vertikalne prisposodbe in pridobiva značilnosti horizontalne. Stara podoba, kjer se je posameznik pri iskanju svoje izpolnitve obračal k skupnemu, višjemu in avtoritativnemu dobremu, je danes podvržena dvomu. Lynch tako ugotavlja, da je zahteva religijske institucije, da se posameznik pri svojem verovanju usklajuje z vnaprej izoblikovanimi in jasno določenimi doktrinami ali pravili, postala resna ovira, saj postavlja osebno izkušnjo v drugi plan. Osebna izkušnja je namreč postala odločilni vir avtoritete, na osnovi katerega ljudje gradijo svoje razumevanje in dojemanje božjega. Če je božje neizrekljivo, postane neposredna osebna izkušnja edini možni vir avtoritete in noben zunanji vpliv nima legitimne pravice, da bi določal, kako pravilno dojeti in razumeti boga (Lynch, 2007, 23–24).

Biti religiozen »od znotraj« je za sodobne posameznike velik izziv, in sicer v tem, da se ti osredotočajo na svoje življenje in ga skušajo vzgajati tako, da se ravnajo po svojih lastnih izkušnjah. Ban namreč ugotavlja, da danes posamezniki svojih življenj nočejo več prilagajati zunanjim avtoritetam, temveč želijo ostati zvesti sami sebi in živeti tako, kot sami čutijo, da je prav. To vsekakor velja tudi na religioznem polju, saj ugotavljamo, da vrednota pristnosti posebej izpostavlja duhovno vedenje, ki ga je mogoče preveriti v lastnem duhovnem izkustvu (Ban, 2008, 21).

4 Na Slovenskem

Zanimivo je vprašanje, kje se v takem okviru razumevanja religiozne zavesti danes nahaja slovenska družba. Glede na osnovni kriterij našega raziskovanja jo vsekakor

uvrščamo v zahodnoevropski prostor, saj je tudi slovenska izkušnja primarno povezana z zahodnokrščansko religiozno tradicijo.

Ko se sprašujemo, kako opredeliti slovenski prostor, moramo na samem začetku izpostaviti ugotovitev, da pozna slovenska družba enake zakonitosti razvoja, kot so značilne za Zahodno Evropo. Pri tem se opiramo na rezultate raziskav Mednarodna raziskava vrednot⁴ ter Mednarodna splošna družboslovna anketa,⁵ ki so predstavljeni v študiji Mladi Evropejci in njihove vrednote.⁶ Lambert ugotavlja, da so za Zahodno Evropo na religioznem polju značilne tri tendence: govori o dejstvu, da pripadnost določeni religijski organizaciji ostaja nizka; drugič, razvil se je pojav verovanja brez pripadanja, pri čemer gre pri verovanju za eklektičen pristop; ne nazadnje pa gre pri verovanju v prvi vrsti za iskanje podoživete izkušnje (Lambert, 2005, 74–78).

Kakor je razvidno iz podatkov, je za slovensko družbo od konca sedemdesetih let prejšnjega stoletja prav tako značilno oživljeno religiozno udejstvovanje, kar se kaže predvsem pri mladi generaciji, čeprav bolj zmerno kot v drugih zahodnih družbah. Pri tem pa je vendarle treba poudariti, da je temeljna značilnost evropskega religijskega prostora visoka stopnja religioznosti, čeprav so posamezniki religiozni na drugačen način, saj ne moremo govoriti o preprosti vrnitvi k tradicionalni religiji (Lambert, 2005, 79–83).

Če si поблиže ogledamo tabelo, ki slovensko družbo primerja z zahodnoevropsko, lahko ugotovimo, da je podvržena enakim zakonitostim. Posebej je treba izpostaviti ugotovitev, da se imajo posamezniki za religiozne, da pa govorimo o drugačni vrsti religiozne zavesti: odstotek prisostvovanja pri uradnem obredju je nizek, prav tako pa tudi pri vprašanju, koliko se ljudje pri moralnih in socialnih problemih zanašajo na religijsko institucijo. Visok je tudi odstotek posameznikov, ki se izreka, da veruje v boga, vendar pa lahko opazimo, da to v veliki meri ni krščanski osebni bog, temveč gre prej za sliko v smeri »lastnega boga«. Dejstvo, da se večina posameznikov vendarle izreka, da pripada religijski instituciji, pa lahko pojasnimo s tem, da so vsi pojavi t. i. individualizirane religijske oblike značilni tudi za dogajanje znotraj institucije. Giordan opozarja, da gre povečini za to, da se *znotraj* institucionalnih okvirov eksperimentira, kombinira in selektivno veruje (Giordan, 2010, 177).

4 Gre za longitudinalno raziskavo vrednot Evropejcev, opravljeno v letih 1981, 1990 in 1999, ki je vključevala tudi vprašanja s področja religije. Leta 1999 je podatke zagotovila tudi država Slovenija, in sicer prek projekta Slovensko javno mnenje.

5 Tudi tu gre za longitudinalno raziskavo iz let 1991 in 1998, ki je vključevala vprašanja s področja religije in za katero je podatke prispevala tudi Slovenija.

6 Gre za zbornik, ki je nastal na podlagi analize zbranih podatkov zgoraj omenjenih mednarodnih raziskav. V njem je eno poglavje posvečeno tudi analizi religioznega polja danes. Glej Galland, O. in drugi, 2005.

Tabela 1: Vir: Lambert, Y., *Un regain religieux chez les jeunes d'Europe de l'Ouest et de l'Est*, v: *Les jeunes Européens et leurs valeurs* (ur. Galland, O. in drugi), Pariz 2005, 68–69, 80–81.

	Zahodna Evropa		Slovenija	
Leto raziskave	81	99	90	99
Pripadnost in prakticiranje				
Pripadnost religijski instituciji	78	68	69	65
Katoličani	52	46	63	61
Protestanti	23	18	-	1
Prisostvovanje pri obredju (vsaj enkrat na mesec)	25	19	31	24
Religijsko obeležje rojstva	57	60	70	64
Religijsko obeležje poroke	61	64	67	62
Religijsko obeležje smrti	68	72	74	73
O religioznosti na splošno				
Sem »religiozen«	47	45	48	60
Molim, meditiram	47	48	34	38
Religija mi prinaša moč	32	33	29	34
O cerkvi				
Zaupam v cerkev	35	34	34	29
Cerkev upoštevam pri duhovnih potrebah	34	48	50	60
Cerkev upoštevam pri moralnih problemih	22	31	30	30
Verjamem v ...				
boga	61	60	45	55
osebne boga	24	31	14	20
greh	44	42	35	36
življenje po smrti	38	44	20	34
pekel	16	23	13	15
raj	30	35	19	23
reinkarnacijo	20	22	16	26

Zgornje ugotovitve govorijo o današnjem trendu sprememb na religioznem polju, ki gredo v smeri vedno večjega individualiziranja, kar pravzaprav odgovarja posledicam iskanja pristnosti v posameznikovem duhovnem življenju. To pomeni, da v ospredje prihaja posameznik, cenjeno pa je postalo posebno, osebno in subjektivno.

5 Sklepne misli

Namen prispevka je bil pokazati, da se danes religiozno polje spreminja po enakih zakonitostih, kot veljajo za družbeno strukturo v celoti. Pri raziskovanju smo namreč izhajali iz predpostavke, da je religiozno obnašanje ljudi pogojeno z naravo družbe, ki ji posamezniki pripadajo.

Za zahodno družbo je danes značilen močan porast zahtev po osebnem, subjektivnem in intenzivnem občutenju, kar smo v prispevku označevali kot posledico iskanja pristnosti, za katero trdimo, da v sodobnem svetu močno prevladuje. Lipovetsky tako ugotavlja, da je pristnost postala družbena vrednota in ni le aktualna psihološka realnost. Kot taka pa mora odgovarjati temu, kar od nje pričakujemo, to pa je odkritost. Vse se mora vrteti okrog individuuma, njegove osebe, občutij in najintimnejših čustev (Lipovetsky, 2012, 92–94).

V tem smislu smo utemeljevali spremembe na religioznem polju: religiozna zavest posameznikov gre danes v smeri vedno večjega individualiziranja, kjer gre za iskanje osebnega doživetja božje prisotnosti v (tostranskem) življenju. Pomembna je torej postala osebna izkušnja svetega, ki je danes osvobojeno vseh omejitev časa in prostora, saj trdimo, da je zanj značilna njegova spiritualizacija. To pomeni, da posamezniki danes delajo na svoji religioznosti »od znotraj«, z raziskovanjem lastnih »globin«. Pokazali smo tudi, da slovenski prostor od teh značilnosti bistveno ne odstopa.

Literatura

- Ban, T., *Novodobniška duhovnost: od zgodovinskih izvorov do sodobne podobe*, Ljubljana 2008.
- Beck, U., *Lastni bog: o zmožnosti religij za mir in njihovem potencialu za nenasilje*, Ljubljana 2009.
- Davie, G., *Religija v sodobni Evropi*, Ljubljana 2005.
- Filoramo, G., *Che cos'è la religione: temi metodi problemi*, Torino 2004.
- Galland, O. in drugi (ur.), *Les jeunes Européens et leurs valeurs*, Pariz 2005.
- Giordan, G., *Spirituality: from a Religious Concept to a Sociological Theory*, v: *A Sociology of Spirituality* (ur. Flanagan, K. in drugi), Farnham 2010, str. 177.
- Heelas, P., *Spiritualities of life: new age romanticism and consumptive capitalism*, Oxford 2008.
- James, W., *Les formes multiples de l'expérience religieuse: essai de psychologie descriptive*, Chambéry 2001.

- Kerševan, M., *Religija kot družbeni pojav*, Ljubljana 1975.
- Lambert, Y., Un regain religieux chez les jeunes d'Europe de l'Ouest et de l'Est, v: *Les jeunes Européens et leurs valeurs* (ur. Galland, O. in drugi), Pariz 2005, str. 68–69, 74–83.
- Lenoir, F., *Les Métamorphoses de Dieu*, Pariz 2003.
- Lipovetsky, G., *L'ère du vide*, Pariz 2012.
- Lynch, G., *The new Spirituality: an Introduction to Progressive Belief in the Twenty-first Century*, London 2007.
- Schleiermacher, F., *O religiji: govori izobraženim med njenimi zaničevalci*, Ljubljana 2005.
- Škamperle, I., Globalizirano sveto in nove oblike religioznosti, *Bogoslovni vestnik* 1, 2007, str. 122–123.
- Taylor, C., *A Secular Age*, Harvard 2007.
- Taylor, C., *Nelagodna sodobnost*, Ljubljana 2000.
- Taylor, C., *Sources of the Self*, Harvard 1989.
- Ule, M., *Za vedno mladi? Socialna psihologija odraščanja*, Ljubljana 2008.
- Wuthnow, R., *After Heaven: Spirituality in America since the 1950s*, California 1998.

Petra Dekleva

Pristnost izkustva kot osnovno vodilo (tudi) na religioznem polju modernih družb

Ključne besede: moderna družba, pristnost, osebno izkustvo, religiozno polje, individualizacija

Članek preučuje spreminjanje religioznega polja v modernih družbah. Danes številni raziskovalci poudarjajo, da sodobna družba spodbuja posameznike k izražanju njihovega okusa. V tem smislu zato govorimo o vrednoti pristnosti, ki jo moderna družba posebej goji in ki posameznikom podeljuje možnost, da sami odločajo o svojem življenju in delovanju, ne da bi nanje vplivala katerakoli zunanja avtoriteta.

Sodobno iskanje pristnosti ima svoje učinke tudi na religioznem polju. Kot prvo moramo poudariti, da danes religija postaja bolj individualizirana in omejena na zasebno življenje. Drugič, v ospredje prihaja govor o samem sebi, kar spodbuja posameznike, da pri svojem duhovnem iskanju iščejo osebno izkušnjo božje prisotnosti v življenju, s tem pa tudi postaja izkustvo svetega bolj hitro, bolj enostavno in lažje dostopno. Ne nazadnje, učinki iskanja pristnosti se kažejo tudi v tem, da posamezniki iščejo svojega boga »od znotraj«.

Po enakih zakonitostih se spreminja tudi religiozno polje v slovenski družbi, ki je sodeč po rezultatih raziskav Mednarodna raziskava vrednot ter Mednarodna splošna družboslovna anketa tudi pod vplivom naraščajoče religiozne individualizacije, kjer je glavna skrb posameznika iskanje osebnega izkustva boga ter tostranske blaženosti.

Petra Dekleva

Authenticity of Experience as the Main Value of the Religious Aspect of Modern Societies

Keywords: modern society, authenticity, personal experience, religious field, individualisation

This article deals with the way the realm of the religious is changing. Today, many researchers can see that modern societies speak to people by encouraging them to express their taste. We can thus recognise the presence of the value of authenticity in modern society, a value that emphasises the ability to speak and make decisions about things that concern us and to do so without being swayed by any outside influence.

The consequences of the search for authenticity are visible in the field of religion as well. First, we have to point out the fact that religion is becoming increasingly individualised and privatised. Second, speaking about oneself is coming to the forefront, enabling the individual to search for a personal experience of God's presence in his/her life and to make the experience of the Holy Rule faster, simpler and more accessible. Finally, the effects of this search for authenticity are manifested as an individual's demand for inner religiousness.

The same laws of evolution also apply in Slovenia, which (according to the results of the Valeus and ISSP polls) is also under the influence of increasing religious individualisation where the main focus is the search for a personal experience of God's presence in our earthly life.

Recenzije

Ignac Fock

**Branka Kalenič Ramšak, Jasmina Markič,
Barbara Pihler, Maja Šabec: Hispanistična razpotja:
Rojas, Cervantes, Machado, García Márquez**

Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Zbirka Razprave, 2013, 261 strani

Znanstvena monografija *Hispanistična razpotja* je pomemben mejnik na področju hispanistike v slovenskem prostoru. Dobrih trideset let obstajata hispanistični katedri Oddelka za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer poučujejo vse štiri avtorice, ki pa so s pričujočo študijo štirih literarnih klasikov zajele pol tisočletja. Štiri poglavja monografije obravnavajo štiri temeljne avtorje, z njimi pa, vsaj posredno, tudi ključne zgodovinske in idejne trenutke za špansko govoreči svet: Fernando de Rojas – na prehodu iz srednjega v novi vek, ko si Španija na zemljevidu sveta zariše pot protagonista; Miguel de Cervantes – tudi po njegovi zaslugi sta šestnajsto in sedemnajsto stoletje v španskem imperiju, »v katerem sonce nikdar ne zaide«, dobila ime zlati vek; Antonio Machado – na predvečer in v prvih desetletjih dvajsetega stoletja, ko se po dokončnem razpadu imperija Španija znajde v dotlej najhujši krizi duha in vrednot; nobelovec Gabriel García Márquez – v drugi polovici dvajsetega stoletja, ko pripovedna tradicija Latinske Amerike s tako imenovanim »boomom« simbolično zavzame mesto, ki je petsto let pred tem pripadalo Španiji.

Prvo poglavje je posvečeno Rojasovi *Celestini* ali *Tragikomediji o Kalistu in Melibeji*, delu, ki ga španska literarna zgodovina po pomenu umešča za *Don Kihota* in ob bok *Junaški pesmi o Cidu*. Raziskava se osredotoča na dvojno, protislovno pojmovanje ženske v srednjem veku, kar nujno vključuje tudi kulturnozgodovinski vpogled, in v segmentu literarnega dela, ki ta vidik izpostavlja, poskuša ugotoviti, ali oziroma na kakšen način upodobitev taiste antitetične pojavnosti ženske v *Celestini* že napoveduje renesančno in humanistično percepcijo v duhovnem in materialnem smislu, na kar ne nazadnje napeljuje letnica izdaje, 1499. Teoretski okvir študije za osnovo jemlje Bahtinov dialoški princip, dopolnjuje pa ga s kasnejšimi analitičnimi in interpretativnimi metodami medbesedilnosti. Izkaže se, da Rojas ni bil izviren v konceptualnem in idejnem smislu, saj je sledil mizogini in poveljevalski tako literarni kot širše kulturni srednjeveški tradiciji. Njegovo izvirnost, sodeč po sklepih raziskave, predstavlja način prepletanja in dialogizacije krščanske morale, dvorske ljubezni in celo medicinske vede, ki napoveduje humanizem.

Drugo poglavje, ki skozi skrbno strukturirano faktografijo ter njeno širšo zgodovinsko in kulturno interpretacijo govori o življenju in delu avtorja prvega modernega romana, Miguela de Cervantesu, je izrazito literarnozgodovinsko, v metodološkem smislu pa biobibliografsko. To se ob popolni odsotnosti kakršnihkoli avtobiografskih zapisov izkaže za neobhodno; da tak, z aktualnimi znanstvenimi dognanji tudi teoretično dopolnjen pristop ravno v Cervantesovem primeru prinaša najtrdnjša izhodišča za nadaljnje raziskave, pa nam študija dokaže, ko izriše njegov humanistični portret na temelju še vedno ne povsem nedvoumnih biografskih dognanj in zlasti njegovih literarnih del. Ker gre za enega ključnih avtorjev ne le v literarnovednih študijah, temveč tudi v šolskem kurikulumu, kjer je eden redkih hispanističnih predstavnikov, je še posebej pomembno, da ta del študije razjasni in ovrže morebitne netočnosti in zmotne interpretacije.

V tretjem poglavju se študija teoretsko razcepi, a hkrati filološko združi, saj v osnovi literarno temo, lirski diskurz, proučuje skozi jezikoslovno prizmo. Ugotavlja namreč principe ubesedovanja časovnosti v poeziji Antonia Machada, ki ga na podlagi njegove poetike opredeli prav kot »pesnika časa«. Metodološko ta raziskava izhaja iz proučevanja fikcijskega sporazumevanja v liriki, torej iz pragmatičnojezikoslovnega postulata, da je tudi pesniško besedilo sporočanje dejanje, katerega edinstvenost pa je v konkretnem primeru posledica specifične rabe španskih glagolskih paradigem, predvsem glede na njihove časovno-modalne vrednosti. Na konceptualno-idejnih izhodiščih ter proučevanju poetike in lirskega diskurza je v zaključku osnovana teorija o temeljnih postopkih izražanja časovnih odnosov v španskih lirskih diskurzih, poimenovana »mehanizmi diskurzivnega učasovljanja v poeziji«.

Tudi zadnje, četrto poglavje, ki se ukvarja z romanoma *La hojarasca* in *Sto let samote* Gabriela Garcíe Márqueza, se postavlja med, prvenstveno, jezikoslovje, ker analizira glagolske strukture kot nosilce časovno-aspektualnih pomenov, in literarno vedo, saj izbiro korpusa utemeljuje z umestitvijo v pisateljev opus. Ta časovno-prostorski kontekst naj bi določal pripovedno tehniko in slogovne prvine, med katerimi je pglavitna prav specifična raba glagolskih paradigem in, še posebej v španščini, glagolskih perifraz. Študija med prvim romanom, ki je izšel leta 1955, in drugim, ki nosi letnico 1967, dokaže kontekstualno in narativno poglobljanje prek navedenih prijemov, v prvi vrsti zaradi razvejanih časovnih, aspektualnih in naklonskih vrednosti glagolskih struktur v španščini.

Kljub temu da je monografija očitno osnovana na literarnih temeljih, od kanonskih del do tistih manj poznanih, je izrazito interdisciplinarna. Glede na posamezno problematiko in načrtane raziskovalne smernice se sicer opira zdaj na literarnoteoretska oziroma literarnozgodovinska, zdaj na jezikoslovna metodološka

izhodišča, toda koherenten spoj obojega na ravni celotnega dela lahko razumemo kot željo po bolj filološkem pristopu. Tendenco, ki je še posebej opazna v tretjem in četrtem poglavju, bi lahko videli tudi kot premik na metodološkem področju, ki ga študija utemeljuje kot »pragmatični pogled«. V teh dveh raziskavah se implicitno nakazujeta nuja in izziv kontrastivne obdelave, saj bi lahko prenos teh mehanizmov v slovenski jezik vsaj deloma prišel do aplikativnega odseva, torej temeljitega vpogleda v morebiten prevajalski proces, kar gre, v smislu medkulturnosti, bržkone razumeti kot enega od ciljev te monografije v slovenskem prostoru.

Bistveni doprinos tematsko razvejanih, a sovisnih *Hispanističnih razpotij* je poleg pojmovnega tudi terminološki okvir za nadaljnje raziskave, primarno seveda na področju hispanistike, vendar pa je neposredno prav tako vezan na slovensko literarno vedo in jezikoslovje, ki ju dopolnjuje in kontrastira. Znanstvena monografija *Hispanistična razpotja* tako nagovarja hispaniste – profesorje, študente, prevajalce – in druge strokovnjake s področja literarnih ved, jezikoslovja in humanistike nasploh.

Biografske informacije o avtorjih

Nadja Bartol

Nadja Bartol je študirala germanistiko na Pedagoški fakulteti v Mariboru in leta 2006 pod mentorstvom dr. Igorja Mavra magistrirala z nalogo *Simbolika Grala v angleški književnosti*. V študijskem letu 2009/2010 je vpisala interdisciplinarni doktorski študij na umetnostni zgodovini, ki ga zaključuje z disertacijo z naslovom *Koncept in podoba raja v italijanskem renesančnem slikarstvu 1420–1520*. V okviru raziskovalnega dela se posveča slikarstvu srednjega veka in renesanse, ikonografiji in ikonologiji.

Naslov: Tomšičeva 5, 2380 Slovenj Gradec

E-naslov: nadjabartol6@gmail.com

Petra Dekleva

Petra Dekleva je leta 2010 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani diplomirala iz francoskega jezika in književnosti ter sociologije. Trenutno svoj študij religiologije nadaljuje na omenjeni fakulteti na tretji stopnji, kjer se s svojim raziskovanjem posveča razumevanju individualiziranja religiozne zavesti v sodobni družbi ter pripravlja doktorsko disertacijo z naslovom *Izvori individualizirane religijske oblike in njena vloga v sodobni družbi*.

Naslov: Hruševje 70, 6225 Hruševje

E-naslov: deklevapetra@gmail.com

Nataša Golob

Nataša Golob je redna profesorica v pokoju; na oddelku za umetnostno zgodovino je predavala vsebine iz umetnosti srednjega veka in je umetnine povezovala s slogovnimi vprašanji, z viri, ikonografijo in prenosom oblikovnih predlog, na oddelku za bibliotekarstvo pa zgodovino in strukture antične, srednjeveške in renesančne knjige. Raziskovalno se ukvarja predvsem s srednjeveškimi rokopisi, ki so predmet proučevanja v materialnih danostih, vsebinskih značilnostih in oblikovnih lastnostih. Pripravila je več razstav o srednjeveškem in renesančnem knjižnem gradivu.

Naslov: Oddelek za umetnostno zgodovino,

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani,

Aškerčeva 2, Ljubljana

E-naslov: natasa.golob@ff.uni-lj.si

Zdeňka Hledíková

Zdeňka Hledíková, C. Sc, je zaslužna profesorica Karlove univerze v Pragi. Do 2013 je bila zaposlena na Oddelku za pomožne zgodovinske vede na Filozofski fakulteti, od 1994–2008 je bila glavna direktorica Češkega nacionalnega inštituta v Rimu. Svoje raziskovalno delo je posvetila latinski paleografiji srednjega veka, raziskovanju cerkvenih in administrativnih virov v poznem srednjem veku ter odnosom med Češko in papeškim sedežem v srednjem veku.

Naslov: Ametystová 29, 15300 Praha 5 – Radotín

E-naslov: zdenka.hledikova@ff.cuni.cz

Miklavž Komelj

Miklavž Komelj je leta 2007 doktoriral iz umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani s tezo o toskanskem slikarstvu 14. stoletja. Poleg osmih knjig poezije sta med njegovimi knjižnimi objavami monografska študija *Kako misliti partizansko umetnost?* in zbirka esejev *Nujnost poezije*. Prevaja poezijo in dramatiko (Fernando Pessoa, Pier Paolo Pasolini, César Vallejo, Djuna Barnes). Veliko se ukvarja s preučevanji in objavljanji literarnih zapuščin; med drugim je objavil izbora iz zapuščine Jureta Detele in Vojka Gorjana ter pisma Tine Modotti in Vittoria Vidalija družini Regent. Prejel je več nagrad, med drugim nagrado Prešernovega sklada in Zlati znak ZRC SAZU.

Naslov: Bratovševa ploščad 18, 1000 Ljubljana

E-naslov: /

Marko Marinčič

Marko Marinčič je profesor rimske in grške književnosti na Oddelku za klasično filologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Med njegovimi najpomembnejšimi objavami so znanstveni prispevki o rimski poeziji, grškem romanu, srednjeveški in novoveški recepciji antične književnosti, in vrsta prevodov iz grške, latinske in francoske poezije in dramatike.

Naslov: Oddelek za klasično filologijo,
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani,

Aškerčeva 1, 1000 Ljubljana

E-naslov: marko.marincic@ff.uni-lj.si

Outi Merisalo

Outi Merisalo je profesorica za romansko filologijo na Univerzi Jyväskylä. Posvetila se je vsebinam iz francoskega in italijanskega jezika in kulture od srednjega veka dalje, obravnava teme s področja paleografije, kodikologije in zgodovine knjige od antike do 18. stoletja ter zgodovine medicine v srednjem veku. Je članica Comité international de paléographie latine in trenutno vodi mednarodni projekt »Prenos znanja v poznem srednjem veku in renesansi«. Objavila je veliko razprav o staro- in srednjefrancoskih prevodih iz latinščine, o zgodovini knjige v Skandinaviji od 16. do 18. stoletja ter o medicinskih rokopisih iz poznega srednjega veka. Pripravila je kritično izdajo dela Poggia Bracciolinija *De varietate fortunae* ter florentinskega dokumenta o postopkih oblasti ob izgonu Medičejcev iz Firenc leta 1494.

Naslov: University of Jyväskylä,
Dept. of Romance studies,
Seminaarinkatu 15, FIN-40014 Jyväskylä
E-naslov: omerisalo@gmail.com

Božidar Premrl

Božidar Premrl je diplomiral iz primerjalne književnosti in slovenskega jezika in književnosti, kasneje se je posvetil etnološkemu raziskovanju kulture kamna in njenih ustvarjalcev, predvsem na območju Primorske. Objavljal je številne članke in samostojne publikacije o primorskih kamnarjih in kamnosekih, napisih v kamnu, kamnoseških in svetih znamenjih, kamnitih križih ter o stavbni zgodovini cerkva in zvonikov. Med njegove pomembnejše naslove sodijo: *Po poteh mojstrov Felicijanov iz Rodika na razkrižju treh svetov: Brkinov, Krasa in Istre*, 2005; *Turni, teri, lajblci, preslice*, 2007; *Kladvo Pouleta Hadasovega*, 2008; *Župnijska cerkev sv. Štefana mučenca v Brezovici in njena stavbna zgodovina*, 2010; *Briški teri*, 2011; *Cerkev sv. Valentina v Črnem Kalu*, 2012; *Podpisano s srcem*, 2014.

Naslov: Resljeva cesta 36, 1000 Ljubljana
E-naslov: bozidar.premrl@siol.net

Sonja Svolfšak

Sonja Svolfšak je leta 2009 doktorirala na Oddelku za bibliotekarstvo, informacijsko znanost in knjigarstvo na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Istega leta je postala skrbnica starih tiskov v Narodni in univerzitetni knjižnici. V svojem znanstvenoraziskovalnem delu se posveča knjigi in knjižnici kot kulturnozgodovinskemu fenomenu, s posebnim poudarkom na proveniencah, dekorativnih vezavah in katalogizaciji antikvarnega knjižnega gradiva.

Naslov: Zbirka rokopisov, redkih in starih tiskov,
Narodna in univerzitetna knjižnica,
Turjaška 1, 1000 Ljubljana
E-naslov: sonja.svolfsak@nuk.uni-lj.si

Lidija Tavčar

Lidija Tavčar je diplomirala na Oddelku za umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti v Ljubljani, leta 2002 pa je doktorirala iz sociologije s temo *Zgodovinska konstitucija modernega muzeja kot sestavine zahodne civilizacije*. Od 1985 je zaposlena kot kustosinja v Narodni galeriji. Je dobitnica Valvasorjeve nagrade za leto 2004. Leta 2006 je dobila naziv muzejska svetnica. V zadnjem času se posveča raziskovanju pozabljenih risark in slikark v prvi polovici 19. stoletja na Kranjskem. Nadaljuje raziskave prezrtih likovnih ustvarjalcev tudi za drugo polovico 19. stoletja.

Naslov: Narodna galerija,
Puharjeva 9, 1000 Ljubljana
E-naslov: lidija_tavcar@ng-slo.si

Martin Wagendorfer

Martin Wagendorfer je študiral zgodovino, klasično filologijo (latinščino) in starejšo zgodovino na Univerzi na Dunaju, pozneje tudi v Rimu. Je član Inštituta za raziskovanje avstrijske zgodovine in habilitiran za področje zgodovine srednjega veka in pomožnih zgodovinskih ved (2008). Prejel je jubilejno nagrado založbe Böhlau (2009) in nagrado mesta Dunaj za področje znanosti (2012). Predava na univerzah na Dunaju, v Münchnu in Innsbrucku. V okviru projekta DFG sodeluje pri Monumenta Germaniae Historica. Najpomembnejša dela se nanašajo na 15. stoletje: *Die Schrift des Eneas Silvius Piccolomini* (2008); kritična izdaja *Eneas Silvius Piccolomini, Historia Austriacis* (2009); ter *Handschriften der alten Wiener Universitätsbibliothek in der Stiftsbibliothek Seitenstetten* (2011).

Naslov: Österreichische Akademie der Wissenschaften,
Zentrum für Mittelalterforschung,
Abteilung für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters,
10-40 Wien, Wohllebengasse 12-14
E-naslov: martin.wagendorfer@oeaw.ac.at

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 Radiem in Televizijo 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

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, zamaknjenege odstavka; pri nobeni od oblik ne uporabljajte manjšega ali drugačnega tipa pisave
- v besedilu ne uporabljajte aktivnih hiperpovezav
- opombe pišite s pomočjo ustrezne funkcije v programu za urejanje besedila
- na koncu članka naj bosta **popolna seznama citiranih virov in literature**
- članku naj bo dodan **povzetek**, ki naj obsega približno 1500 znakov s presledki; povzetek naj bo praviloma v angleškem jeziku, dodana naj bosta tudi prevoda naslova in ključnih besed
- če članek vsebuje **slikovno gradivo**, naj bo to priloženo (fotokopije in CD) in opremljeno z ustreznimi podnapisi in morebitnimi sklici v besedilu; če avtor želi, da so slike v besedilu vstavljene na točno določeno mesto, naj besedilo odda z vstavljenimi slikami (kljub temu morajo biti članku priložene tudi posamezne slike v ustrezni resoluciji); vsaka slika mora biti obvezno opremljena tudi s podatkom o njenem viru; avtor prispevka mora za objavo vsake slike – razen če ni avtor slike sam – pridobiti tudi soglasje njenega avtorja oz. izdajatelja publikacije/medija, v katerem je bila slika prvotno objavljena, da se jo ponovno objavi
- članku naj bo priložena kratka **biografska informacija** o avtorju (največ 100 besed), ki naj vsebuje osnovne podatke o izobrazbi, poklicu, delovnem mestu ter področjih raziskovanja/delovanja avtorja; poleg tega mora biografska informacija nujno vsebovati tudi poštni in elektronski naslov

2. Navodila za citiranje

- **citirani viri oz. literatura** ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju:
 Navedba citiranega dela v besedilu (prva in vse naslednje) naj bo omejena na najnujnejše podatke in je zapisana v tekstu znotraj polkrožnega oklepaja.
 primera: (Simoniti, 1994, 49) oz. Simoniti (1994, 49)
 (Iliada, X, 140–150) oz. Iliada (X, 140–150)
- **seznam citiranih virov** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
 - neobjavljen vir** (neobjavljeno predavanje ipd.)
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, letnica, oznaka »neobj«, stran.
 primer: Krpač, B., *Zgodovina za mlade*, 2005, neobj., str. 23.
 - neobjavljeni starejši vir** (rokopis, kodeks)
 Avtor (kadar je znan), ime vira, nahajališče, originalna oznaka vira, oznaka strani ali folia (pri 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, ustrezna oznaka strani, vrstice ali stolpca (kot jo uporablja zbirka).
 primer: Tertullianus, *De idololatria*, III, Patrologia Latina 1, stolpec 664D–665A.
 - večkrat objavljen, široko dostopen in znan vir**
 Avtor (samo ime ali priimek), naslov dela, standardna navedba po originalni (uveljavljeni) razdelitvi.
 primer: Homer, *Iliada*, X, 140–150.
- **seznam citirane literature** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
 - samostojna monografska publikacija**
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela v kurzivi, kraj in letnica izdaje, navedba strani.
 primer: Nietzsche, F., *Onstran dobrega in zlega*, Ljubljana 1988, str. 33.
 Kadar je avtorjev več, navedemo vodilnega (ali prvega) avtorja in dodamo zaznamek »in drugi«.
 primer: Châtelet, A. in drugi, *Le monde gothique. Autome 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. 151–160.¹

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.

1 Način zapisovanja številke revije in letnice naj se prilagodi originalnemu zapisu v reviji (rimske ali arabske številke, uporaba /, oznake vol. ipd).

