

KERIA. *Studia Latina et Graeca*
XIV 2, 2012

VSEBINA

RAZPRAVE

I.

RIMSKE IN ROMANSKE MITOLOGIJE

Sonja Weiss: *Filozofska alegoreza Izidinega lika v Beroaldovem Komentarju k Zlatemu oslu Lucija Apuleja*

Patrizia Farinelli: *Izpod peresa dveh antiklasticistov: mit o Akteonu pri G. Brunu in G. B. Marinu*

Katarina Marinčič: *Vzhodnjaška domišljija in človeška šibkost: Huet in Sade o izvoru romana*

Irena Prosenč Šegula: *Mit o Argonavtih v romanu Na slepo Claudia Magrisa*

II.

Vesna Kamin Kajfež, Gregor Pobežin: *Pyrrhanensis poeta – avtor napisa na sliki Čudež sv. Jurija Angela de Costerja v Piranu*

PREVODI

Pindar: *Četrty pitijski slavospev*. Prevod Brane Senegačnik

Horacij: *Pesmi 4.2*. Prevod Polonca Zupančič

Plotin: *Prva eneada 1,3 (20)*. *O dialektiki*. Prevod Valentin Kalan

ISSN 1580-0261



9 789612 373627



XIV 2, 2012

K E R I A

DRUŠTVO ZA ANTIČNE IN HUMANISTIČNE ŠTUDIJE SLOVENIJE
SOCIETAS SLOVENIAE STUDIIS ANTIQUITATIS ET HUMANITATIS INVESTIGANDIS

STUDIA LATINA ET GRAECA

Letnik XIV, številka 2, Ljubljana 2012

Κηρία
KERIA



KERIA. *Studia Latina et Graeca*

ISSN 1580-0261

Glavna in odgovorna urednika / Editors-in-Chief
Jerneja Kavčič in / and Marko Marinčič

Uredniški odbor / Editorial Board
Nada Grošelj, Valentin Kalan, Stanko Kokole, Aleš Maver, Marjeta Šašel Kos, Janja Žmavc

Uredniški svet / Editorial Council
Rajko Bratož, Alenka Cedilnik, Varja Cvetko Orešnik, Kajetan Gantar, Matej Hriberšek, Gorazd Kocijančič, Brane Senegačnik, Vladimir Simič, Primož Simoniti, Svetlana Slapšak, Maja Sunčič, Agata Šega, Barbara Šega Čeh, Miran Špelič, Boris Vežjak, Tadej Vidmar, Sonja Weiss, Franci Zore, Igor Ž. Žagar

Jezikovni pregled / Language Advisor
Nada Grošelj (angleščina / English)

Koncept naslovnice / Frontpage Design
Ana Movrin

Izdajatelj / Issued by
Društvo za antične in humanistične študije Slovenije
The Slovenian Society for Ancient and Humanist Studies, Ljubljana
Naslov / Address
Društvo za antične in humanistične študije Slovenije (Keria)
Aškerčeva cesta 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija
Tel. / Phone (+386-1-)241-1416; faks / fax (+386-1-)241-1421
E-pošta / E-mail keria@dahs.si
Spletna stran / Web site www.dahs.si

Založnik / Publisher Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Spletna stran / Web site <http://www.ff.uni-lj.si/fakulteta/zalozbainknjigarna/zalozbainknjigarna.html>
Odgovorna oseba založnika / For the Publisher: Andrej Černe, dekan / Dean of Faculty

Naročanje / Ordering
Knjigarna Filozofske fakultete UL, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija
Tel. / Phone (+386-1-)241-1119
E-pošta / email knjigarna@ff.uni-lj.si

Cena posamezne številke / Single Issue Price: 10 €
Letna naročnina / Annual Subscription: 18 € (za študente Filozofske fakultete UL 10 €)

© Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani & Društvo za antične in humanistične študije Slovenije

Tisk / Printing
Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada / Circulation: 250

Revija izhaja s podporo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije. / The journal is published with the support of Slovenian Book Agency.

Na naslovnici:
Aktajon. Detajl z metope »svetišča E« v Selinuntu (470–450 pr. Kr.)

STUDIA LATINA ET GRAECA

Letnik XIV, številka 2, Ljubljana 2012

Κηρία

KERIA



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

DRUŠTVO ZA ANTIČNE IN HUMANISTIČNE ŠTUDIJE SLOVENIJE
SOCIETAS SLOVENIAE STUDIIS ANTIQUITATIS ET HUMANITATIS INVESTIGANDIS

Vsebina

RAZPRAVE

I.

RIMSKE IN ROMANSKE MITOLOGIJE

- Sonja Weiss: *Filozofska alegoreza Izidinega lika v Beroaldovem*
Komentarju k Zlatemu oslu Lucija Apuleja 9
- Patrizia Farinelli: *Izpod peresa dveh antiklasicistov: mit o Akteonu pri*
G. Brunu in G. B. Marinu 33
- Katarina Marinčič: *Vzhodnjaška domišljija in človeška šibkost: Huet*
in Sade o izvoru romana 51
- Irena Prosenc Šegula: *Mit o Argonavtih v romanu Na slepo Claudia*
Magrisa 59

II.

- Vesna Kamin Kajfež, Gregor Pobežin: *Pyrrhanensis poeta – avtor napisa*
na sliki Čudež sv. Jurija Angela de Costerja v Piranu 75

PREVODI

- Pindar: *Četrty pitijski slavospev*. Prevod Brane Senegačnik 91
- Horacij: *Pesmi 4.2*. Prevod Polonca Zupančič 111
- Plotin: *Prva eneada 1.3 (20). O dialektiki*. Prevod Valentin Kalan 117

Contents

ARTICLES

I.

ROMAN AND ROMANCE MYTHOLOGIES

- Sonja Weiss: *The Philosophical Allegory of the Isis Figure in Beroaldo's*
Commentary on Apuleius' Golden Ass 9
- Patrizia Farinelli: *The Actaeon Myth according to G. Bruno and*
G. B. Marino 33
- Katarina Marinčič: *Oriental Imagination and Human Frailty: Huet*
and Sade on the Origins of the Novel 51
- Irena Prosenc Šegula: *The Argonaut Myth in the Novel Alla cieca*
by Claudio Magris 59

II.

- Vesna Kamin Kajfež, Gregor Pobežin: *The Pyrrhanensis Poeta:*
Author of the Inscription in Angelo de Coster's Painting of St George's
Miracle Held at Piran 75

TRANSLATIONS

- Pindar: *The Fourth Pythian Ode*. Translated by Brane Senegačnik 91
- Horace: *Carmina* 4.2. Translated by Polonca Zupančič 111
- Plotinus: *The First Ennead* 1.3 (20). *On Dialectics*. Translated by Valentin
 Kalan 117

Razprave

I.
RIMSKE IN ROMANSKE
MITOLOGIJE

Sonja Weiss

Filozofska alegoreza Izidinega lika v Beroaldovem *Komentarju k Zlatemu oslu Lucija Apuleja*

Beroaldov komentar Apulejevih *Metamorfoz* po splošni sodbi ne ponuja veliko filozofskih vsebin. Celo takrat, ko bi to vendarle pričakovali, kot na primer v komentarju k zgodbi o Amorju in Psihe, Beroaldo, raje kot da bi ponudil lastno filozofsko alegorezo, obnovi Fulgencijevo in preseneti z osebno obarvanimi in prav nič filozofskimi ekskurzi: tako na Apulejev prikaz Amorjeve palače odgovori z opisom prijateljve podeželske rezidence, končni prizor poroke med Amorjem in Psihe pa pospremi z vpogledom v lastno zakonsko izkušnjo. Očitno je, da ga bolj kot metafizična pritegne historična raven Apulejeve alegorije, ki jo skuša hkrati ponotranjiti in aktualizirati za svoje bralce oziroma poslušalce.¹ To velja tudi za komentar zadnjega dela romana, ki se osredotoča religiozno izkušnjo glavnega junaka, posvečenega v Izidine misterije. Tu so mnenja deljena: nekateri vidijo v Beroaldovem besedilu predvsem objektivno znanstveni način komentiranja, s katerim se komentator predstavlja kot nekakšen začetnik zgodovine verstev, pri čemer je nesposoben preseči okvire krščanskega pogleda nanje;² po mnenju drugih je Beroaldovo besedilo veliko bolj osebno in v celoti (tudi v 11. knjigi) predstavlja način komentiranja, ki mu je smer začrtal Poliziano; ta komentatorja postavlja hkrati v vlogo učitelja, ki od svojega bralca-učenca pričakuje, da s pomočjo komentarja besedilo vpne v čas, v katerem živi, in ga naveže na lastno življenjsko izkušnjo.³ Filozofskega komentarja se Beroaldo vzdrži povsem zavestno, saj ne želi, kot pravi, »da bi izpadel slab filozof namesto komentator«

1 Gaiser, *Filippo Beroaldo on Apuleius*, 97–101.

2 Krautter, *Philologische Methode*, 155–59.

3 Küenzlen, *Verwandlung eines Esels*, 117s.

(*ne magis philosophaster quam commentator videar; Comm. ad 4.28* »erant in quadam civitate«). Namen pričujočega članka torej ni narediti iz Beroalda avtorja filozofske interpretacije, ki mu je bila po lastnih besedah tuja, temveč prikazati nekatere njene elemente, ki so se do Beroaldovega časa že povsem integrirali v enciklopedično učenost humanističnega izobraženca in profesorja.⁴ Ti elementi pridejo še posebej do izraza v komentarju k 11. (imenovani tudi Izidini) knjigi, kjer se Beroaldovo zanimanje za zgodovino verstev zliva z občudovanjem do antičnih mislecev in filozofov, ki jih pogosto navaja. Prav ti citati in komentarji, s katerimi jih pospremi, razkrivajo nekatere rešitve, ki so jih v okviru interpretacije mitoloških elementov ponudile antične filozofske smeri, predvsem platonistično-pitagorejska.

ZAOBLJUBA MOLČEČNOSTI

Ob tem je potrebno poudariti, da Beroaldova zadržanost do filozofsko obarvanega komentiranja ne pomeni, da je bil nedovzeten za ta vidik Apulejevega romana. Na *Metamorfoze* sicer v osnovi gleda kot na moralno alegorijo, v kateri želi Apulej s pretvorbo junaka v osla opozoriti na to, kaj čaka človeško dušo, ki zanemari svojo duhovno naravo in se prepusti strastem:

... quando voluptatibus belluinis immersi asinali stoliditate brutescimus nec ulla rationis virtutisque scintilla in nobis ellucescit. (*Comm.: Scriptoris intentio atque consilium*)

... ko pogreznjeni v živalske užitke posurovimo v oslovski otopelosti in v nas ugasne zadnja iskra razuma in kreposti.

Za Beroalda je Apulejev roman v prvi vrsti ogledalo človeških lastnosti in človeškega vsakdana.⁵ A vendar se komentator ves čas zaveda filozofskega sporočila platonika Lukija, kot ga večkrat imenuje,⁶ zato moralno alegorijo preobrazbe v osla in spet nazaj v človeka, ko je junak sposoben obvladati živalski del svoje duše, poveže najprej z izvornim Platonovim naukom in nato s platonistično alegorijo Homerjeve zgodbe o čarovnici Kirki, ki je Odisejeve tovariše spremenila v živali:

Scribit Plato in *Symposio*, quod tunc mentis oculus acute incipit cernere, cum primum corporis oculum deflorescit. Quin etiam Proclus nobilis Platonius monet esse in vita lupos multos porcos; plurimos alia quadam bruti

4 Beroaldov čas je dediščino klasičnih mitov prevzel skupaj z interpretativnim aparatom, ki je imel v tistem času že tisočletno tradicijo (o tem gl. Anselmi, *Mito classico*, 160–62).

5 *Comm.* epilog.

6 *Comm.* predgovor (*Vita Lucii Apuleii summatim relata*). Beroaldo nikoli ne podvomi v istovetnost glavnega junaka Lukija z Apulejem.

specie circumfusos; quod minime mirari nos oportet, cum terrenus locus Circes ipsius sit deversorium. (*Comm.: Scriptoris intentio atque consilium*)

V *Simpoziju* pravi Platon, da duhovno oko začne jasno videti šele takrat, ko opeša telesni vid. Pa tudi znameniti platonik Proklos opozarja, da so mnogi v svojem življenju volkovi, mnogi prašiči, in da je zelo veliko tistih, ki jih obdaja taka ali drugačna živalska podoba. Temu se res ne smemo čuditi, saj je zemeljski svet gostišče same Kirke.

Omeni pa tudi drugo možno interpretacijo, ki jo zagovarjajo »bolj izobraženi« (*eruditiores*):

Illa vero eruditioribus principalis huiusce transmutationis causa valdeque probabilis videri potest: ut videlicet sub hoc mystico praetextu Apuleius noster Pythagoricae Platonicaeque philosophiae consultissimus dogmata utriusque doctoris ostenderet et sub hac ludicra narratione palingenesian atque metempsychosim, id est regenerationem transmutationemque, dissimulanter afferreret et ut simul, quanta eloquentia Latiali homo Afer, quanta elegantia, quanta rerum verborumque copia praeditus esset, evidenter edoceret. (*Comm.: Scriptoris intentio atque consilium*)

Bolj izobraženim pa se bo morda zdelo, da je glavni in zelo verjetni vzrok te preobrazbe ta, da je očitno hotel naš Apulej, ki je bil izvrsten poznavalec pitagorejske in platonistične filozofije, prikazati nauke obeh učiteljev, zavite v nekakšno tančico skrivnosti; pod krinko te igrive pripovedi pa naj bi v resnici pisal o palingenezi in metempsihozi, torej o ponovnem rojstvu in preseljevanju duš, hkrati pa zelo jasno pokazal, kakšno lacijsko zgovornost in kolikšno besedno uglajenost ter bogastvo vsebine premore Afričan.

Zdi se, da mu je bliže zgoraj omenjena moralna alegorija, ob kateri se razgovori tudi v nadaljevanju citiranega odlomka. Očitno je tudi, da občuduje Apulejevo suvereno obvladovanje jezika in sloga, ki ga večkrat pohvali in posnema. Omemba drugačne alegorije je kratka in nekako iztrgana iz konteksta.⁷ Ali torej to pomeni, da Beroaldo skriti pomen besedila omenja zgolj iz dolžnosti, kot profesor, ki svojim učencem pokaže vse možne pristope k besedilu?⁸ Ali pa je morda vzrok kje drugje? Ob branju odlomkov, ki govorijo o posvetitvi v različne misterije, se Beroaldo večkrat ustavi ob zaobljubi molččnosti posvečenih, *fides silentii*. Zadostujeta naj dva primera: v prvem namiguje na neko Lukijevo predhodno posvetitev v misterije (3.15), drugo mesto pa je vzeto iz konkretnega opisa njegove posvetitve v Izidin kult (11.23); na obeh mestih spregovori Beroaldo o svetem molku, ki so mu bili zavezani ne

7 Ta odmik od Beroaldove historične metode ni ostal neopažen, vendar predvsem kot izjema, s katero komentator na hitro opravi (Gaisser, *Allegorizing Apuleius*, 40).

8 Tak pristop razviden iz razlage zgodbe o Amorju in Psihe, ko predstavi Fulgencijevo interpretacijo mita (Gaisser, *Reading Apuleius*, 34).

le pripadniki Izidinega kulta, temveč tudi orfiki, pitagorejci in celo platoniki.⁹ Tu nas preseneti resnoba komentarja k prvemu odlomku, ki je pravzaprav vzet iz precej manj resnega konteksta, če ga primerjamo s tistim iz 11. knjige: Lukiju prestrašena Fotida razkrije skrivnosti, ki se dogajajo v hiši njene gospodarice, pri tem pa apelira na njegovo diskretnost, ki bi mu kot posvečencu v svete skrivnosti morala biti dobro znana. V komentarju k drugemu odlomku (11.23) pa izraz *fides silentii* uporabi Beroaldo kar sam in meni, da v svetih skrivnostih ni pomembnejše zaobljube kot je prav zavezanost k molku (*in quibus (sc. mysteriis) nulla maior quam fides silentii debeatur; Comm. ad 11.23 »dicerem si dicere liceret«*). Sledijo primeri kazni, ki so zadeli najrazličnejše ljudi, ki so si upali govoriti ali samo pisati o prepovedanih temah, komentar pa se konča s svetlim zgledom samega Apuleja oziroma s citatom iz njegove *Apologije*:

In *Apologia* equidem inquit: »Nullo umquam periculo compellar, quae reticenda accepi, haec ad prophanos annunciare.« (*Comm. ad 11.23 »dicerem si dicere liceret«*)

V *Apologiji* celo pravi takole: »Nikoli me ne bo nobena nevarnost pripravila do tega, da bi stvari, ki so mi bile zaupane, da jih zadržim zase, razodel neposvečenim.«

Ker sta za Beroalda Apulej in njegov junak Lukij ves čas ena in ista oseba in ker Beroaldo nikdar ni zgolj komentator, temveč tudi *aemulator* avtorja, ki ga komentira,¹⁰ je utemeljeno pričakovati, da k temam, ki so po njegovem prepričanju zavite v tančico skrivnosti, pristopa z zadržanostjo in s strahospoštovanjem, ki ju pripisuje tudi »svojemu Apuleju«; slednji namreč celo takrat, ko na videz spregovori o svetih skrivnostih, v resnici ne izdaja ničesar: »Povedal sem ti, za kar ne smeš vedeti, čeprav si slišal.«¹¹ Apulejeve besede odražajo prepad, ki ločuje mistično vsebino posvetitve od njene ubeseditve. Lukij je povedal nekaj, kar mora ostati neznano osuplemu poslušalcu, ki se nedoumljivi vsebini še najbolj približa z vero: pred tem namreč pravi: »Poslušaj torej, a verjemi, zakaj to je resnica!«¹² Sed jasno izraža neustreznost ubeseditve tega, kar zahteva vero in zaupanje tistega, ki o teh stvareh samo posluša. Na ta razkorak opozarja tudi Beroaldo, ki morda čuti, da mora nekako utemeljiti zgovornost na novo posvečenega Lukija:

9 *Comm. ad 3.15 »sancta silenti fide«*.

10 Gaisser, *Reading Apuleius, passim*. Pravzaprav gre za več kot samo posnemanje; Beroaldo naj bi imel kar nekaj lastnosti, ki so jih pripisovali tudi Apuleju: težnja po izbranem izražanju, zanimanje za podrobnosti vsakodnevnega življenja in ne nazadnje globoko versko občutenje (prav tam, str. 28).

11 *Ecce tibi rettuli, quae, quamvis audita, ignores tamen necesse est* (Apulej, *Met.* 11.23). Vsi slovenski citati iz Apulejevega romana so vzeti iz: Apulej, *Metamorfoze ali Zlati osel*, prev. P. Simoniti (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981).

12 *Igitur audi, sed crede, quae vera sunt* (prav tam).

... quae etiam audita non intelligantur, cum sint supra captum intellectu-
mque mortalium. (*Comm. ad 11.23* »*accessi confinium mortis*«)

...(skrivnosti), ki se jih ne da doumeti, tudi ko slišimo govoriti o njih, saj
presejajo započenje in um smrtnikov.

Filozofska vsebina Apulejevega romana je torej za našega komentatorja še kako pomembna; sploh takrat, ko v njej odkrije religiozno globino. Povezava med *doctrina* in *religio*, na katero opozarjajo študije Beroladovega komentarja, razkriva prisotnost filozofsko-teoloških elementov, ki so sad florentinske Akademije.¹³ S Ficinom se je uveljavilo prepričanje, da je *legitima philosophia* hkrati tudi *vera religio*, saj sta *sapientia* in *veritas*, ki sta cilj vsake filozofije, Bog sam (*ipse solus Deus*).¹⁴ Glavni cilj te teološke filozofije je uzrtje in spoznanje Boga, zato je način (obredi in kult) čaščenja Boga manj pomemben od notranje naravnosti v to čaščenje. Florentinski platonizem razlikuje dve fazi v razodetju te modrosti: prva je bila takrat, ko se je Bog razkril samo posvečenim in izbranim, med katerimi najdemo tako preroke kot Platona. Ta *sapientia* je bila nato zakodirana v zapisih, ki naj bi Božjo modrost zaščitili pred neposvečeno množico. Drugi moment nastopi s Kristusovim prihodom, ko se začne obdobje interpretacije. Tedaj se Božja skrivnost razkrije v celoti, tudi v do tedaj nerazumljenih naukih. Med temi je tudi Platonov, ki spada po Ficinovem mnenju med vrhunce antične teologije, znotraj katere se navezuje tako na judovsko kot na egipčansko tradicijo. Ta ideja je ves čas prisotna tudi pri Beroaldu, ki pravi, da so Grki (še zlasti Pitagora in Platon) vse vede prevzeli od Egipčanov.¹⁵ Apulejev Lukij je filozof, ki postane svečenik in tako poseblja platonistični ideal, v katerem sovpadeta *philosophia in religio*.

Ob tem bi bilo dobro nekaj besed nameniti tudi slovesu, ki ga je užival Pitagora v obdobju humanizma in renesanse, ter o pomenu pitagorejstva v renesančnem novoplatonizmu, ki se v tem komaj razlikuje od antičnega.¹⁶ Platona so imeli za Pitagorovega učenca in naslednika njegovih idej in *Timaj* je veljal za njegovo najbolj pitagorejsko delo, ki razkriva ustroj vesolja in njegove zakonitosti. Pri tem so zelo poudarjali vlogo Platonovega enigmatičnega jezika, ki naj bi ga prav tako prevzel od Pitagore in ki bi preprečil, da bi se ti nauki širili med neposvečenimi. Najdragocenejše odkritje, ki ga je krščanski svet pripisoval Pitagori, je bila prav nesmrtna narava duše; toda z njo je neločljivo povezan tudi njegov nauk o metempsihozi. Tu se je krščanski novoplatonizem občasno znašel v zadregi, kar se kaže v različnih odzivih na ta del pitagorejskega nauka. V *Platonski teologiji* se mu Ficino sicer ne izogne, vendar se ob njem tudi ne ustavlja; namesto tega citira končni odlomek pita-

13 Küenzlen, *Verwandlung eines Esels*, 112–21.

14 Ficino, *Pisma I* 224 (31–34).

15 *Comm. ad 11.5*: »*doctrina pollentes Aegyptii*.«

16 Joost-Gaugier, *Measuring Heaven*, 80–107.

gorejskih *Zlatih verzov*, ki neumrljivost duše ilustrirajo z njenim potovanjem od telesa proti nebeški sferi Božjega etra.¹⁷ Ficinova zadržanost razkriva kontroverzno tega nauka, ki je v tistem času ponekod zbuja zgražanja in celo posmeh.¹⁸ Vendar je navdušenje nad Pitagorovo podobo prvega filozofa in Platonovega učitelja navadno prevladalo. Za to je imel veliko zaslug Gemist Pleton, ki je v zgodnjem 15. stol. kot odposlanec bizantinskega cesarja prišel v Firence na združitveni koncil rimokatoliške in bizantinske cerkve, a je pustil tam povsem drug pečat. Njegovo navdušenje nad starodavno filozofijo, ki po njegovem prepričanju poleg Platonove in Pitagorove vključuje tudi hermetično, kaldejsko in Zoroastrovo modrost, je oživilo zanimanje za novoplatonizem, pitagorejstvo in hermetizem. Ficino je Pletonova dela ne samo poznal, ampak jih je tudi prevajal iz grščine. Vpliv, ki ga je imel ta vsestranski učenjak, je lepo razviden iz pisma enega njegovih vidnejših učencev, kardinala Bessariona, Pletonovima sinovoma ob očetovi smrti.¹⁹ V tem pismu zapoje slavospev Pletonu kot Platonovi reinkarnaciji; ne ker bi dejansko sprejel to, za rimokatoliškega kardinala povsem nezaslišano prepričanje, temveč se tako pokloni svojemu učitelju in obenem tolaži njegova sinova.

Beroaldo se v *Komentarju k Zlatemu oslu* večkrat vrača k Pitagori, in to ne le takrat, ko ga k temu izpodbudi Apulejevo besedilo. Njegov odnos do pitagorejskega nauka je ambivalenten: po eni strani govori o njegovih skritih naukih z zadržanostjo, kakršna je razvidna iz zgornjega odlomka (*Comm.: Scriptoris intentio atque consilium*), pa tudi iz drugih mest, ki se jih bomo še dotaknili. Po drugi strani pa je Beroaldo avtor eksegetičnega spisa *Symbola Pythagorai moraliter explicata*, ki je obenem neke vrste biografija, v kateri primerja Pitagoro s pitijskim Apolonom in ga postavlja za učitelja moralnega življenja. Iz tega dela je razvidno, da k besedilu spet pristopa z etičnega vidika in tako z ničimer ne posega v nedotakljive pitagorejske skrivnosti. Zdi se torej, da skuša Beroaldo z etično obarvanim komentarjem doseči tisto, kar je po njegovem mnenju tudi namen Apulejeve šaljive pripovedi: molčati o stvareh, ki so namenjene zgolj posvečenim, in namesto tega spregovoriti skozi moralno alegorijo, ki je dostopna in, še več, nujno potrebna širšemu krogu neposvečenih bralcev, tako Apulejevih kot Beroladovih.

IZIDA – LUNA

V 11. knjigi *Metamorfoz* se Apulejev junak Lukij, spremenjen v osla, v trenutku obupa s prošnjo obrne boginjo Luno, ki se ravno takrat dviguje nad mor-

¹⁷ *Theol. Plat.* 17.4. in 8.

¹⁸ Gl. Joost-Gaugier, *Measuring Heaven*, 271, op. 53; v 16. stol. je prepričanje, da nauk o metempsihozi kviri sicer brezmadežni Pitagorov ugled, povzel Giovanni Paolo Lomazzo, ki je v svojem mladostnem delu *Libro dei sogni* ob vsem spoštovanju do Pitagorove osebnosti smešil prav njegov nauk o reinkarnaciji (gl. prav tam, 53–54).

¹⁹ *Epistole v Migne*, PG 161, 695–98.

jem. Po obrednem očiščenju z morsko vodo jo v daljši invokaciji, v kateri jo imenuje Cerera, Venera, Diana in Prozerpina, prosi, naj naredi konec njegovim mukam.²⁰ Temu sledi opis prikazni, ki se mu v svojem odgovoru razodene kot boginja mnogih imen (poleg tistih, ki jih je naštel Lukij, se imenuje tudi Pesinuncija, Minerva, Hekate, Belona in Ramnuzija), toda njeno resnično ime, kot pravi sama, je kraljica Izida.²¹

Iz Apulejevega opisa je razvidno, da njegova Izida-Luna predstavlja helenistični koncept boginje matere veselja in Narave. Grški koncept božanske Narave se je razvil, ko so pojem procesa nastajanja vseh stvari (gr. φύσις) začeli povezovati z nevidno silo, ki to nastajanje vodi oziroma ga uresničuje. Tako je prišlo do *personifikacije* in do *deifikacije* narave, pri čemer je pomembno vlogo odigrali stoiška filozofija, ki je koncept narave kot božanske večšine, vodene od največjega umetnika – Demiurga –, prevzeli od platonizma. Stoiki so jo videli kot Zeusa, vse pogosteje pa se je pojavljala tudi kot boginja, na katero so se obračali z molitvijo in himnami; v njih jo častijo, kot »začetek in izvir vsega, starodavno mater sveta, noč, temo in tišino.« (*Meso-medova himna naravi* iz 2. stol.) ali kot »naravo, mater boginjo vsega, mater številnih zvijač, nebeško, starodavno in plodovito božanstvo, kraljico, ki vse ukroti, sama nikdar ukročena, ki vsemu vlada in vse vidi.« (*Orfiška himna naravi* iz 2. stol.).²² Na povezavo boginje Narave z Izido je verjetno prav tako vplivala stoiška Isis Panthea, ki je imela pomembno vlogo pri oblikovanju grško-rimske figure Afrodite-Venere kot tiste sile, ki botruje nastanku sveta.²³ Kult velike Matere Narave je sicer prastar in sega v čas, daleč preden se je izoblikoval grški panteon z izrazito patriarhalno ureditvijo. Ko je ta prevladal, je njen lik je živel naprej v htoničnih kultih velike matere Kibebe in diktejske boginje s Krete. V času helenizma se pojavi težnja k združitvi ženskih božanstev v enoten lik. Ta se – verjetno pod vplivom dualizma vzhodnih religij – pogosto pojavlja v paru s svojim moškim kontra-principom. V sebi združuje lastnosti tako starega ženskega arhetipa Matere Narave kot mlajših boginj s poudarjeno človeškimi lastnostmi, ki so še zlasti Izido približali ljudskim potrebam.²⁴

Z ženskim prapočelom jo povezuje tudi Beroaldo, ki pravi, da njeno ime pomeni »starodavna« in da jo zato poznavalci povezujejo z Naravo (*prisca sive antiqua; Comm. ad 11.5 »reginam Isidem«*). K tej simboliki se pogosto vrača že Apulej, ki Izido večkrat omenja kot počelo vsega (11.5); najpogosteje kot žensko figuro (»gospodarica vsem prvinam, kraljica mrtvih senc« v 11.5 ali »mati zvezd, gospodarica vsega sveta« v 11.7), ki ji le včasih doda nevtralni izraz *parens: rerum naturae parens* (11.5), *temporum parens* (11.7). Monotei-

20 Apulej, *Met.* 11.2.

21 Prav tam, 11.5

22 Citirano po: Hadot, *La voile d'Isis*, 51s.

23 Podobno vlogo ima »alma Venus« pri Lukreciju (*DRN* 1.1–49).

24 Witt, *Isis in The Ancient World*, 131s.

stičnemu trendu, ki je bil posledica širjenja kulturno-političnih horizontov v času helenizma, so se podredili številni kulti tiste dobe, ki so v podobi enega božanstva slavili manifestacijo vseh drugih. To je še posebej veljalo za Izido, ki ji je že stara egipčanska tradicija dala naziv »Edina.«²⁵ Nič nenavadnega torej, da se je univerzalno božanstvo pojavljalo pod najrazličnejšimi imeni, za katerimi se je skrivalo enotno bistvo: tako se Apulejeva Izida predstavi kot tista, »katere edino božanstvo časti ves svet pod mnogoterimi podobami, z raznoterimi obredi in pod različnimi imeni.« (*Met.* 11.7)

Ta monistično obarvani verski sinkretizem se zdi voda na mlin krščanskega komentatorja antičnega poganskega besedila. In res Beroaldo na več mestih dopolnjuje Apulejevo podobo boginje z izrazi krščanskega monoteizma, s katerimi dokazuje, da se različna Izidina imena nanašajo na vrhovnega Boga in Stvarnika vesolja:

Responsio Lunae ad Apuleium mysticoterā; qua evidentē ostenditur unum esse numen nominibus pluribus cultum nominatumque. (*Comm. ad* 11.5 »commota, Luci«)

Lunin odgovor Apuleju je precej skrivnosten in iz njega je jasno razvidno, da je božanstvo samo eno in da ga imenujejo in častijo z več imeni.

Ex quo liquet verum id esse, quod saepe iam pridem testati sumus: deum esse unum, nomina multa. (*Comm. ad* 11.29 »diis magnis«)

Iz tega je razvidno to, kar smo že prej večkrat izpričali, da je namreč imen veliko, Bog pa en sam.

Ker se podoba ženskega božanskega arhetipa ne vklaplja v predstavo o transcendentem Bogu, skuša Beroaldo na nekaterih mesti preseči lastnosti, ki bi določale (in s tem omejevale) spol boginje:

Itaque haec omnia ad ultramundanum deum referenda sunt, qui genitor rerum omnium est beatificus, optimus, maximus, indicibilis, innominabilis; qui sive masculino genere sive foeminino dicatur, nihil refert, cum in rebus divinis non sexus, sed potestatis maiestas quaerenda sit. (*Comm. ad* 11.25 »luminas solem«)

Zato je treba vse te stvari pripisati Bogu, ki je onkraj tega sveta; on je vsemu oče, ki vse blagoslavlja ter je najboljši, največji, neizrekljiv in brez imena. Ni važno, ali ga opisujemo z moškimi ali ženskimi izrazi, saj v božanskih rečeh ne smemo iskati spola, temveč mogočnost in veličino.

²⁵ Ime Thious, ki so ga uporabljali v grških himnah, naj bi izviralo iz egipčanskega izraza 't3 w't (»edina«); gl. Griffiths, *The Isis Book*, 145.

Hic evidenter ostenditur deos omnes & deas ad unum referri; qui fabricator rerum variis nominibus deorum et deorum tam figmentis poeticis quam philosophicis rationibus colatur. (*Comm. ad 11.5* »deorum deorumque facies«)

Iz tega je jasno razvidno, da so vsi bogovi in boginje pravzaprav en bog, Stvarnik sveta, ki ga pod različnimi imeni bogov in boginj slavita tako peshniška domišljija kot filozofska misel.

Kljub temu pa Beroaldov cilj ni ideološka predelava Apulejevega besedila. Zato povsem brez polemike in z zanimanjem učenjaka analizira očitno dualistični koncept sveta, ki ga simbolizirata moško in žensko božanstvo v paru. Med drugim citira tudi Varona, in sicer njegovo delo *O latinskem jeziku* (5.57), kjer Varon poveže vrhovni božanstvi neba in zemlje z egipčanskim parom (Serapis-Izida) in rimsko različico (Saturnus-Ops).²⁶ To sta velika bogova, *di magni*, ki predstavljata dva izvora vseh stvari in se odražata v parih komplementarnih nasprotij, kot sta nebo in zemlja ali duša in telo. Lune Varon sicer ne omenja, saj se je žensko počelo tradicionalno povezovalo s kultom Matere Zemlje. Vendar pa so opažanja, da luna vpliva na naravne pojave na Zemlji, oblikovala prepričanje, da ima luna iz specifičnih vzrokov posebno moč nad Zemljo in dogajanjem na njej in da v paru s soncem predstavlja »žensko« nebesno telo:

Auctor est Firmicus Maternus in tertio *Matheseos* omnem substantiam humani corporis ad lunaris numinis pertinere potestatem. (...) Inde in quarto lunam humanorum corporum matrem scienter appellat. (...) Lunae foemineum, solis masculinum sidus appellant. (*Comm. ad 11.1* »regi providentia«)

Firmik Maternus v tretji knjigi *Nauka* pravi, da je vsaka snov človeškega telesa pod oblastjo luninega božanstva. (...) Zato v četrti knjigi luno utemeljeno imenuje mater človeških teles. (...) Luno imenujejo žensko, sonce pa moško zvezdo.

PLATONISTIČNA SIMBOLIKA ŽENSEKGA ARHETIPA: IZIDA KOT SNOV

Povezava Izide z luno je izrazito grška, saj se ta boginja v egipčanski ikonografiji pojavlja s simboli sonca. Med temi je tudi okrogla plošča iz zlata (disk). Lukijeva prikazen nosi podoben predmet, le da ga Apulej prikaže kot nekaj podobnega ogledalu (*plana rotunditas in modum speculi; Met. 11.3*). Povezava

²⁶ *Comm. ad 11.29* »diis magnis.«

z ogledalom se morda nanaša na lastnost lune, da prejema in odseva svetlobo od sonca in tako jo razume tudi Beroaldo:

Quidam lunam denso corpore esse, alii levi seu quodam speculo et solis impetu recipere splendorem arbitrantur. (*Comm. ad* 11.3 »palla nigerrima«)

Nekateri menijo, da je luna gosto telo, spet drugi pa da je lahka in da prejema svetlobo kot z nekakšnim ogledalom ter z žarom sonca / s tem, da se požene proti soncu.

V tem odlomku se izraz »solis impetu« očitno prav tako na naša na pravkar omenjeno lunino lastnost, vendar je nekoliko dvoumen. Prvi prevod (»z žarom sonca«) razume besedo »solis« kot subjektni ali posesivni genitiv, in v tem primeru je sonce tisto, ki se s svojimi žarki »požene« proti luni. Za takšno branje obstaja precej argumentov: že sam princip odsevanja zahteva aktivno udeležbo tega, kar se posledično odbije na odsevni podlagi, v tem primeru sončeve svetlobe. Tako Plutarh Perzefonin vzdevek »Kore« (»Deklica«, »Punčica«) razloži prav v povezavi z odsevno lastnostjo lune, ki jo predstavlja ta boginja: κόρη pomeni očesno zenico (»punčico«), ki odseva podobo tistega, ki upira pogled vanjo, v tem primeru sonca.²⁷ Dejavno moč sonca izpričuje tudi praznik, ki ga prav tako omenja Plutarh kot »pripod (gr. ἔμβασις) Ozirisa v luno«, čas zgodnje pomladi, ko moč Ozirisa, ki simbolizira sonce, odgovori na Izidino željo po porajanju.²⁸ Zveza »impetus solis« pa se ponuja še drugi intepretaciji, ki temelji na platonistični metafori sonca kot Dobrega. V tem primeru bi genitiv »solis« lahko prevedli kot objekt k »impetus.« To pomeni, da je luna tista, ki se požene proti soncu, njen *impetus* pa odraža večno hrepenenje po svetlobi, ki ji je primanjkuje. Zanimivo je, da tudi misel Beroaldovega komentarja teče v to smer, saj pravi, da črni plašč, v katerega je zavita prikazen, simbolizira potrebo lune po tuji svetlobi:

Ideo autem pallam nigerrima assignare lunae videtur: quia eam expertem proprii candoris totam esse et alienae lucis indigam multi crediderunt. (prav tam)

Zdi se pa, da luni pripisuje (sc. Lukij) črni plašč zato, ker so mnogi verjeli, da je povsem brez²⁹ lastnega sija in potrebuje³⁰ tujo svetlobo.

27 *De facie* 942d.

28 *De Is.* 368c.

29 V originalu je moralo priti do napake: namesto »expertem« stoji »ex partem«, vendar je ta zveza nezdružljiva.

30 Izraz, ki ga uporabi (»indiga«), tu pomeni predvsem potrebo, saj pomanjkanje že vsebuje predhodni »expers«; prav tako bi se objektni genitiv »alienae lucis« vsebinsko težko ujemal z »indiga« (»pomanjkanje tuje svetlobe«).

O podobni simboliki beremo tudi pri Plutarhu, ki ga Berolado pogosto citira in za katerega lahko upravičeno domnevamo, da je bil zanj pomemben vir za poznavanje Izidinega kulta. Ta v svojem spisu *O Izidi in Ozirisu* prav tako omenja temna oblačila Izide-Lune, le da je njeno hrepenenje še bolj dejavno, kot ga razume Beroaldo:

... τοῖς δὲ μελανοστόλοις ἐμφαίνεσθαι τὰς κρύψεις καὶ τοὺς περισκιάσμοὺς ἐν οἷς διώκει ποθοῦσα τὸν ἥλιον. (*De Is. et Os.* 372d)

... temna oblačila pa ponazarjajo obdobja zakritja in zatemnitve, v katerih se polna hrepenenja poganja za soncem.³¹

Plutarh nadaljuje, da imajo nekateri Izido-Luno prav zaradi njenega hrepenenja po soncu za zaščitnico ljubezenskih zvez. Ta lastnost jo seveda močno približa boginji Afroditi-Veneri (to je tudi eno od imen Lukijeve Izide), ki je po grško-rimskem mitološkem izročilu prva vcepila bogovom poželjnje. Prav tako pa je element hrepenenja pogosto prisoten v opisu lika ženske boginje in božanske pra-matere: različna imena matere bogov se etimološko pogosto povezujejo z izrazi ljubezni in hrepenenja (irska Momo, Muhman, Mamman, Nang in Ama), slednje prav v povezavi s temo (keltska Eire, Eirin, Eirean...; prim. gr. Ἐρεβος). Sirijskim in egipčanskim boginjam (med njimi tudi Izidi) naj bi bilo skupno hrepenenje po oploditvi. V indijski mitologiji Maya predstavlja večno ljubezen in željo porajati, Maia pa je tudi vzdevek grške Perzefone in Artemide.³²

Pod vplivom Platonove simbolike sonca dobi tudi Izida-Luna pri Plutarhu ustrezno platonistično interpretacijo:³³ predstavlja namreč ženski princip Narave in Plutarh jo enači s Platonovo prejemnico vsega postajanja, ki je »kot nekakšna dojlja«,³⁴ »nekakšna nevidna in brezoblična oblika, ki sprejema vse.«³⁵ S tem tudi pojasnjuje njena nešteta imena, saj po svoji naravi sprejema neštete oblike. Te pritekajo k njej iz uma, logosa in vrhovnega dobrega, ki ga predstavlja Oziris.³⁶ Platonova »dojlja« oziroma »prostor« za to, kar nastane, je konkretnejše poimenovanje dobila šele med njegovimi nasledniki. Aristotel jo imenuje snov (ὕλη),³⁷ poveže pa jo tudi s Platonovo dvojnostjo (diado),³⁸

31 O vplivu Platonove sončne prispodobe (R. 507–509) na Plutarha gl. Cherniss, op. g k 944e *De facie* (str. 213). Uporabi jo tudi v pričujočem odlomku, kot je razvidno iz *De Is.* 372a.

32 Gl. Higgins, *The Celtic Druids*, 169–71. Temna barva oblačila je povezana tudi z žalovanjem in smrtjo, vendar v grškem, ne egipčanskem svetu (Griffiths, *The Isis-Book*, 128). Tudi tu je prisoten motiv hrepenenja, vendar drugačne vrste: tako stari grški mit Demetro, ki žaluje za ugrabljeno Perzefono, prikazuje ogrnjeno v črn plašč (κυανόπεπλος; *Himna Demetri* 319):

33 *De Is.* 372e.

34 Platon, *Ti.* 49a.

35 Prav tam, 51a.

36 *De Is.* 371b.

37 *Ph.* 209b.

38 *Met.* 987b. Pri Plutarhu v *De Is.* 354f je diada sicer Artemida, ki pa prav tako kot Izida predstavlja lunarno boginjo.

ki je počelo množstva (števil, idej). Na Platona se sklicuje tudi Beroaldo:

Initia rerum esse tria arbitratur Plato: Deum et materiam rerumque formas, quas ideas vocat. Deus artifex conformat universa ex materia – hinc prima elementa esse progenita – ignem et aquam memoravit. (*Comm. ad 11.5* »elementorum omnium domina«)

Platon meni, da obstajajo tri počela: Bog, snov in oblike stvari; slednje imenuje ideje. Bog je stvaritelj, ki vse izoblikuje iz snovi, in tako nastanejo prvine; omenil je ogenj in vodo.

Primeri ognja in vode kažeta, da ne gre za *locus communis*, temveč za konkretno mesto v *Timaju* (51a), kjer se omenja prejemnica vsega čutno zaznavnega. Platon seveda ne govori o snovi; izraz *materia* v Beroaldovem komentarju izhaja iz več stoletij dolge platonistične tradicije. Tudi njegov komentar ne enači izrecno Izide s snovjo, vendar je zgovorno dejstvo, da skuša z njim pojasniti Izidin vzdevek »elementorum domina;« s tem da jasno vedeti, da snov (*materia*) v Platonovi triadi predstavlja prav Izida. Za nadaljnje razumevanje platonistične snovi je pomembno, da ne »dojilja« ne diada nista telesni resničnosti; v tem smislu je še posebej nazorna Platonova oznaka »prostor« (χώρα).³⁹ Čeprav se pri Platonu ne omenja v kontekstu dobrega in zla, so jo kot diado vedno povezovali z drugim.⁴⁰ Vendar je Plutarhu ta podoba precej omiljena; to je verjetno posledica njenega povezovanja z ženskim principom, ki (so)deluje v paru z moškim kontraprincipom. Po Plutarhu ima vrojeno ljubezen do primarnega in prevladujočega, ki je izenačeno z Dobrim. Tu Plutarh uporabi ista izraza, ki ju najdemo v zgornjem odlomku, po katerem se luna »polna hrepenenja poganja za soncem« (ποθεί και διώκει). In vendar v naravi delujeta dve med seboj nasprotujoči si sili, dobrega in zlega, ki sta vzrok kompleksnosti narave in vesolja ter spreminjajoče se podobe zemeljskega sveta, kamor sodi tudi luna.⁴¹ V tem spopadu nasprotij se Izida nedvoumno postavi na stran Dobrega, ki mu nenehno daje priložnost, da jo oplaja s tem, kar odteka od njega in mu je podobno. »Kajti nastajanje je odsev bitnosti v snovi, to pa, kar nastane, je posnetek bivajočega,« zaključijo Plutarh.

PITAGOREJSKA SIMBOLIKA LUNARNEGA SVETA

Analogija snovi in lune kot dveh odsevnikov tega, po čemer hrepenita, je povsem jasna. Manj jasna je povezava med luno in zemljo oziroma med snovjo in

39 *Ti.* 52. Prim. χώρα και ὕλη v *De Is.* 372f. Na tem mestu lahko omenimo tudi pomen egipčanskega imena boginje, ki pomeni »prestol.«

40 Aristotel v *Metafiziki* 988a.

41 *De Is.* 369c–d.

telesom. Poleg očitnega vpliva, ki naj bi ga imela luna na telesa, omenja Beroaldo v zgoraj citiranem odlomku še dve podrobnosti: prva je, da luna s svojimi menami deluje v smislu naraščanja in pojemanja telesnih substanc (npr. krvi ali mozga) v njih.⁴² Vendar njen vpliv še veliko pomembnejši, saj ima po nekaterih prepričanjih lunarno božanstvo in torej ženski arhetip dejavno kreativno vlogo:

Eodem teste (*sc. Firmico Materno*) luna terrae ipsius ex vicinitate sortita omnia animantium corpora et concepta procreat et gnata dissolvit. (*Comm. ad 11.1 »regi providentia«*)

Prav tako trdi, da luna, ki ji zaradi bližine Zemlje pripadajo vsa telesa živih bitij, ustvarja, kar je spočeto, in razgradi, kar je rojeno.

V teh besedah je zajeto vse, kar so pripisovali Naravi (φύσις, *natura*) kot sili ne le nastajanja, temveč tudi minevanja. O tem naj bi govoril že Heraklitov fragment:

Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ. (DK 22 B 123)

P. Hadot⁴³ predlaga *lectio difficilior*, po kateri glagola κρύπτεσθαι ne gre razumeti v smislu »skriti se«, »biti skrit« (torej: »narava se rada skriva), ali vsaj ne *samo* v tem smislu. Pri Heraklitu je manj vedno več, zato ni težko sprejeti možnosti, da kratki fragment ponuja celo paleto interpretacij. Za potrebe tega članka velja omeniti samo tisto, ki glagol κρύπτεσθαι razume v pomenu »biti pokrit z zemljo«, »biti pokopan« (= končati se, umreti). Fragment je torej mogoče razumeti kot:

Kar nastane, teži k temu, da / rado premine.

Hadot je mnenja, da takšna interpretacija idealno povzema Heraklitovo idejo večnega spreminjanja in prehajanja od enega nasprotja k drugemu. Φύσις pomeni torej več kot le nastajanje, pomeni namreč tudi smrt, ki je neizogibni spremljevalec vsakega rojstva. V tem smislu predstavlja Narava zakon minljivega telesnega sveta, luna pa tisto božanstvo, ki bedi nad uresničenjem tega, kar mora priti v nastanek in oditi iz njega; navsezadnje je sama s svojimi menami najboljši zgled večnega nastajanja in minevanja. Tudi Beroaldo večkrat omenja to lastnost lune, ki jo povezuje bodisi z nešetimi imeni Apulejeve Izide bodisi z mavričnimi barvami ter vencem mnogih oblik (*corona multiformis*), ki so del njene oprave.⁴⁴

42 *Comm. ad 11.1 »regi providentia«.*

43 *La voile d'Isis*, 29–35.

44 *Gl. Comm. ad 11.2 »solis ambagibus«, ad 11.3 »corona multiformis« in ad 11.3 »albo candore lucida.«*

Druga podrobnost, ki jo izpostavlja Beroaldov komentar, je trditev, ki se v kratkem komentarju ponovi kar dvakrat, da gre za *človeška* telesa. Seveda je Narava mati vseh živih bitij in to pokroviteljstvo nad njimi pripade torej tudi luni.⁴⁵ Toda novopitagorejci so bili mnenja, da ima luna posebno vlogo pri očiščenju človeških duš njihovega telesnega bremena, kot navaja Beroaldo v svoji razlagi elizijskih poljan:

Animae piorum maximeque sacerdotum campos Elysios incolunt, qui sunt apud inferos domicilia beatorum. Secundum poetas in medio inferorum est Elysium suis felicitatibus plenus. Secundum philosophos insulae fortunatae sunt, quas poetarum carminibus inclytas scimus et historici dilaudant. Secundum theologos circa lunarem circulum ubi aer purior est et defecator. Dictum »Elysium,« ut grammatici interpretantur ἀπὸ τῆς λύσεως, a solutione, namque animae post solutionem vinculi corporei deveniunt in Elysios campos. (*Comm. ad 11.6* »campos Elysios«)

Duše pobožnih ljudi, predvsem svečnikov, bivajo na elizijskih poljanah, ki so domovanje blaženih v spodnjem svetu. Po besedah pesnikov se Elizij, poln svoje blaženosti, nahaja sredi spodnjega sveta. Po besedah filozofov gre za srečne otoke, katerih sloves poznamo iz del pesnikov in ki jih slavijo tudi zgodovinopisci. Po mnenju teologov se elizijske poljane nahajajo v lunini orbiti, kjer je zrak čistejši in jasnejši. Gramatiki izvor besede Elizij razlagajo ἀπὸ τῆς λύσεως, iz odveze, saj duše prispejo na elizijske poljane, potem ko so se razvezale njihove telesne vezi.

Beroaldo navaja tri oznake elizijskih poljan, pesniško, filozofsko in teološko. »Filozofska« definicija je pravzaprav zelo blizu historični, zato pa je »teološka« oznaka tista, ki se po vsebini najbolj približa pitagorejsko-platonističnim interpretacijam tega mitičnega kraja. Pri Plutarhu najdemo opredelitev človeka kot skupka telesa, duše in uma. V tem sistemu predstavlja duša (ψυχή) nižji del: tisti, ki se mora sicer osvoboditi telesnih vezi, vendar je po drugi strani tudi sam ovira za najčistejše bistvo človeka, ki je njegov um (νοῦς).⁴⁶ Smrt kot očiščenje poteka v dveh fazah: v prvi se um in duša ločita od telesa, ki ga pustita na zemlji, v drugi pa se um, osvobojen svojega nižjega dela duše, ki ostane na luni, dvigne proti soncu. Luna na tej poti predstavlja prvo stopnjo očiščenja, in sicer očiščenja od telesnega. V njeni orbiti se nahajajo elizijske poljane, ki jih pesniki navadno prikazujejo kot nekakšno oazo blaženosti v spodnjem svetu (*inferi*).⁴⁷ Čeprav je ta blaženi kraj namenjen samo dušam

45 To so telesa živih bitij (*animantium*); gl. zgoraj, *Comm. ad 11.1* »regi providentia.«

46 Plutarh, *De facie* 943a–c.

47 Pri Homerju so elizejske poljane tam »na kraju zemljé.« (*Od.* 4.563s.; prev. A. Sovrè) Pozneje najdemo pri Stobeju interpretacijo, ki homerski Hades postavlja v območje lune. A že pri Plutarhu se Hades nahaja v območju med Zemljo in luno, natančneje tam, kjer se konča Zemljina senca. (*De facie* 943c) To trditev utemelji tudi z mitom o ugrabitvi Perzefone, ki del leta preživi z materjo (v senci Zemlje), preostali del pa pri možu, ki vlada mejnemu območju med Zemljo in luno. Nasprotno je Elizij situiran v območju lune, vendar na tistem delu, ki je obrnjen proti son-

pravičnih,⁴⁸ je območje lune po pitagorejski predstavi namenjeno vsem dušam, ki so že prejele »odvezo od telesa« na Zemlji. Vlogo lune, ki »gnata dis-solvit,« dopolnjuje podoba Izide-Proserpine, ki vlada umrlim⁴⁹ in ima edina tudi moč, da premakne od usode postavljene meje življenja: to obljubi Izida Lukiju v zameno za to, da svoje življenje v celoti posveti njej in njenemu kultu.⁵⁰ Beroaldov komentar k temu mestu je presenetljiv: medtem ko Izidine besede pojasnjuje bolj ali manj v kontekstu stoiškega koncepta usode, ki se ji pokorava sam Jupiter, njegova razlaga nepričakovano krene v novo smer:

Videtur hoc in loco signare palingenesiam Pythagorae, id est, regeneratio-nem, qua, post exacta curricula, animae revocantur ad vitam aliisque cor-poribus indutae reviviscunt. Verum haec omnis quaestio alterius est insti-tuti. (*Comm. ad 11.6* »ultra statuta fato spatia«)

Zdi se, da na tem mestu omenja Pitagorovo palinegenezo, t.j. ponovno rojstvo, po katerem so duše, potem ko so prehodile svojo pot, spet poklicane v življenje in oblečene v druga telesa ponovno zaživijo. Vendar je vse to že vprašanje nekega drugega nauka.

V naslednjem trenutku se že vrne k stoiškemu razlikovanju med *fatum* in *fortuna*. Omemba pitagorejskega nauka o ponovnem utelešenju duš je zgolj namig na nek dodaten pomen (*signare*), ki se skriva v Izidinih besedah; namig, ki ga težko umestimo v kontekst ne samo v Apulejevega besdila, ampak tudi Beroaldovega komentarja. Težava je v tem, da Izida pri Apuleju obljublja nagrado v obliki podaljšanega življenja – tako jo razume tudi Beroaldo, kot je razvidno iz bibličnega primera kralja Ezekije,⁵¹ ki mu je Bog podaljšal življe-nje za petnajst let – ne pa ponovnega življenja v drugem telesu. Tudi če predpostavimo, da Beroaldo Izidinih besedam samovoljno pripisuje obljubo po-novnega življenja, ostaja sporno dejstvo, da tako pitagorejska kot tudi plato-nistična palingeneza težko predstavljata nagrado za pravične duše, prej obra-tno: ponovnemu rojstvu so zapisane tiste duše, ki v prejšnjih življenjih še niso dosegle potrebne očiščenja. Beroaldov kratki ekskurz ali, bolje, opomba znotraj komentarja se nepojasnjeno zaključí: poteza profesorja, ki se ne želi spuščati v nejasne podrobnosti, morda spet *fides silentii*? Ta sicer ne veže nje-ga, temveč Lukija-Apuleja, vendar smo lahko videli, s kakšnim spoštovanjem posnema Beroaldo Apuleje pristop k prepovedanim temam.

Na tem mestu postavimo hipotezo, da je Beroaldo poznal srednjeplatonis-tično interpretacijo pitagorejske reinkarnacije in da v komentarju zgolj na-

cu (prav tam, 944c). po Jamblihovem pričevanju je bil to tudi del pitagorejskega nauka: »Kaj so otoki blaženih? – 'Sonce in luna.'« (*VP 18.82*).

48 Beroaldo, *Comm. ad 11.6* »campos Elysios.«

49 Prim. s *horrenda Proserpina* in *z regina manium* pri Apuleju (11.2 in 11.5).

50 *Met.* 11.6.

51 2 Kr 20.6.

migne nanjo. Njegovo zanimanje za pitagorejsko filozofijo je dokazano, omenjeno interpretacijo pa najdemo pri Plutarhu, enem izmed antičnih avtorjev, ki jim je Beraldo v preteklosti že služil kot komentator. Pravzaprav gre za nadaljevanje zgoraj navedenega odlomka o dvojni smrti, ki jo doživi človek na poti od Zemlje proti soncu.⁵² Lune, ki na tem potovanju predstavlja nekakšno vmesno »postajo«, ne upodablja več univerzalna boginja, ki združuje v sebi lunarno božanstvo s htoničnim: Plutarh loči med Demetro, ki na Zemlji odtrga telo od duše in uma, in Perzefono, ki na luni poskrbi za postopno ločitev najvišjega dela, uma, od duše. To je pomembno zato, ker predstavlja luna stičišče dveh odvez: odveze od telesa, po kateri se duhovni del človeka giblje v območju med Zemljo in luno, in končne odveze uma od duše. Vsaka duša po ločitvi od telesa blodi med Zemljo in luno, kjer jo doleti zaslužen plačilo: hudobne so kaznovane (kako, ni pojasnjeno), dobre pa pridejo na »Hadove trate« (ne na elizijske poljane!), kjer očiščenju sledi vznemirljiva, iniciaciji podobna izkušnja. V lunarnem svetu se odloči prav usoda duhovnega dela, ki ga sestavljata um in duša. Ta del imenuje Plutarh najprej kar »duša« (ψυχή – v smislu njene ločitve od telesa), vendar se izkaže, da ima ta duša na luni možnost samostojnega duhovnega življenja, in takrat jo imenuje dajmon (δαίμων). Sledi daljši opis lune, najprej fizični in nato geografski, v katerem Plutarh našteva posamezne »kraje« na luni. Med njimi je tudi »Hekatin hram«, v katerem prejemajo duše (ψυχαί) povračilo za tista dejanja oziroma doživetja, ki so jih storile oziroma utrpele, potem ko so že postale dajmoni (ἤδη γεγενημένοι δαίμονες). Prav tako opiše dva prehoda (dvoje »Vrat«, ki vodita duše na dve različni strani lune, eden na tisto stran, ki je obrnjena proti Zemlji (πάλιν εἰς τὰ πρὸς γῆν), drugi pa na tisto, ki gleda proti soncu in se imenuje elizijsko polje (Ἠλύσιον πεδῖον). Sledi najbolj zanimivi del odlomka, ki opisuje življenje in delovanje dajmonov. Njihovo bivališče je luna, podobno kot je Zemlja bivališče utelešenih duš. Iz opisa »Hekatinega hrama« je razvidno, da so dajmoni podobno kot telesni ljudje podvrženi zunanjim vplivom in da lahko storijo dejanja, za katera se morajo pokoriti:

Οὐκ αἰεὶ δὲ διατρίβουσιν ἐπ’ αὐτὴν οἱ δαίμονες, ἀλλὰ χρηστηρίων δεῦρο κατἄσιν ἐπιμελησόμενοι, καὶ ταῖς ἀνωτάτω συμπάρεισι καὶ συννοργιάζουσι τῶν τελετῶν, κολασταὶ τε γίνονται καὶ φύλακες ἀδικημάτων καὶ σωτῆρες ἔν τε πολέμοις καὶ κατὰ θάλατταν ἐπιλάμπουσιν. ὃ τι δ’ ἂν μὴ καλῶς περὶ ταῦτα πράξωσιν ἀλλ’ ὑπ’ ὀργῆς ἢ πρὸς ἄδικον χάριν ἢ φθόνῳ, δίκην τίνουσιν· ὠθοῦνται γὰρ αὐθις ἐπὶ γῆν συνειργνύμενοι σώμασιν ἀνθρωπίνοισι. (*De facie* 944c-d)

Vendar dajmoni ne bivajo na luni za vedno, temveč se spustijo sem dol, kjer skrbijo za preročišča in so navzoči pri obhajanju najbolj vzvišenih posvetilnih obredov. Postanejo varuhi, ki kaznujejo krivična dejanja, odrešitelji

⁵² *De facie* 943a–945d.

v vojni in svetlobna znamenja na morju. Kadar česa od tega ne izvršijo lepo ali če iz jeze in zavisti ravnajo krivično, so kaznovani: spet so pahnjeni na Zemljo, kjer so ujeti v človeška telesa.

Vrnitev v človeško telo prikaže Plutarh kot kazen za zavistne in človeškimi strastem podvržene dajmone; zanje so dovzetni zaradi psihičnega deleža, medtem ko jih njihov umski del vleče k dobremu in k tisti končni ločitvi uma od duše (k »drugi smrti«), ki jo vsak od njih prej ali slej doživi na sončni strani lune. Bivališče dajmonov je torej na luni, toda njihovo delovanje je usmerjeno v ta svet.⁵³ Med drugim se udeležujejo mističnih obredov (τελεταί); spomnimo tudi, da dobre duše, ki po ločitvi od telesa prispejo na luno, doživijo na Hadovih tratah nekakšno iniciacijo, ki sledi očiščenju tega, kar je v njih še telesnega (943c). Izidina obljuba, ki jo Beroaldo pospremi z nepojasnjenim namigom na pitagorejsko palingenezo, je prav tako vezana na izpolnjevanje obveznosti njenega kulta; predvsem pa Plutarhov odlomek meče novo luč na njeno obljubo o daljšem življenju:

Vives autem beatus, vives in mea tutela gloriosus, et cum spatium saeculi tui permensus ad inferos demearis, ibi quoque in ipso subterraneo semirutundo me, quam vides, Acherontis tenebris interlucentem Stygiisque penetrabilibus regnantem, campos Elysios incolens ipse, tibi propitiam frequens adorabis. Quodsi *sedulis obsequiis et religiosis ministeriis et tenacibus castimoniis* numen nostrum promerueris, scies ultra statuta fato tuo spatia vitam quoque tibi prorogare mihi tantum licere. (*Met.* 11.6)

Živel pa boš srečno, slavno boš živel v mojem varstvu, in ko premeriš čas svojega bivanja in odideš v spodnji svet, boš mene, ki me vidiš tukaj, častil tudi tam v podzemski polobli, kjer razsvetlujem temo Aheronta in vladam globočinam Stiksa; prebivajoč na elizijskih poljanah boš pogosto molil k meni, ki ti bom milostna. A če se boš z *vdano službo in verskimi obredi in vztrajno čistostjo* izkazal vrednega mojega božanskega varstva, vedi, da ti lahko samo jaz celo podaljšam življenje čez meje, ki ti jih je določila usoda. (Prevod Primož Simoniti)

Poleg jasnega pomena, ki ga imajo te besede, namreč možnosti podaljšanje zemeljskega (telesnega) življenja, je Beroaldo morda videl v njih namig na obljubo drugačnega življenja, ki poteka v dveh fazah. Prva je demonsko življenje v Eliziju (na luni), ki ga omenja tudi Apulejeva Izida. V tem primeru torej ne gre novo utelešenje na Zemlji, temveč za temveč za mistično preobrazbo, ki jo Beroaldo imenuje Pitagorova reinkarnacija (*palingenesia Pythagorae*; Comm. ad 11.6 »ultra statuta fato spatia«). A kdo je bil Pitagora? Že v

53 Gre za pomemben del srednjeplatonistične demonologije, ki je skušala uskladiti predstavo o dajmonu kot o notranjem glasu človeške duše (npr. Sokratov δαιμόνιον) s platonistično predstavo dajmona kot posrednika med božjim in človeškim.

Aristotelovem času so mu pripisovali nadčloveško naravo. Jamblih v *Pitagorejskem življenju* citira Aristotelovo delo *O pitagorejski filozofiji*, kjer ta navaja eno najbolj čuvanih skrivnosti (ἀπόρρητα) o bistvu Pitagorove narave:

τοῦ λογικοῦ ζῴου τὸ μὲν ἐστὶ θεός, τὸ δὲ ἄνθρωπος, τὸ δὲ οἶον Πυθαγόρας.
(VP 6.31.1–5)

En del razumnega bitja predstavlja bog, drugi del človek, tretji pa to, kar je kot Pitagora.

Nauk mu je očitno pripisoval naravo, ki ni bila ne človeška ne božanska. Odgovor na vprašanje, kaj je »οἶον Πυθαγόρας,« se razkrije prav v Plutarhovem besedilu o demonskem življenju na luni, ki je nekje vmes med človeškim na Zemlji in božanskim v sončevi svetlobi. To potrjuje tudi Jamblihovo pričevanje, da so imeli nekateri Pitagoro za »enega izmed dajmonov, ki prebivajo na luni.«⁵⁴ *Enega izmed*: morda pa je bila njegova edinstvenost v tem, da je v svoji zadnji *zemeljski* inkarnaciji živel življenje *lunarnega* dajmona, posvečeno mističnim obredom in očiščevanju? To domnevo podpirajo pričevanja o Pitagorovih nadnaravnih sposobnosti (da je bil lahko na primer istočasno na dveh krajih hkrati), predvsem pa platonistična demonologija, po kateri demonska narava ni bilo povsem izključena iz čutno zaznavnega sveta. Prav Apulej naj bi na podlagi Platonovega *Timaja* (39e–40a) izdelal svojo teorijo o naravi dajmonov kot bitij z nekakšnimi telesi iz zraka, s katerimi se gibljejo nekje med svetom človeškega, ki so mu sorodni po duševnih strasteh in občutenjih, ter božanskega, od katerega dobivajo božansko razumnost.⁵⁵ Pitagorejsko prepričanje, da dajmoni občuteno posegajo v človeško življenje, omenja tudi Beroaldo: tudi on govori o Sokratovem dajmonu, za katerega trdi, da ga je Sokrat lahko *videl*, ob tem pa opomni, da se je pitagorejcem zdelo zelo nenavadno, če je kdo rekel, da v življenju še ni videl nobenega dajmona.⁵⁶

Vendar demonsko življenje ni samo sebi namen. Pravzaprav je njegovo bistvo v tem, da ni večno, ampak je namenjeno dvojemu: najprej osvoboditvi duše od ostankov telesnih vezi in nato prehodu v življenje na soncu, ki je življenje uma v svetlobi Dobrega. Tudi Beroaldo omenja dvojno delovanje lune (gl. zg. str. 12: »concepta procreat et gnata dissolvit;« *Comm. ad* 11.1 »regi providentia«), toda pri Plutarhu je ta dvojnost še dodatno razložena: sonce je tisto, ki z umsko naravo »osemeni« luno, da lahko poraja duše, medtem ko je vloga Zemlje omejena na to, da umnim dušam priskrbi telesa. Najbolj kompleksni del prihoda v življenje in odhoda iz njega se izvrši prav preko luninega delovanja (prim. *concepta procreat*):

54 Τῶν τὴν σελήνην κατοικούντων δαιμόνων ἕνα (VP 6.30.17).

55 Apulej, *Plat.* 1.11 in *Socr.* 13.147.

56 *Comm. ad* 11.19 »visu deae ieiuna.«

οὐδὲν γὰρ αὕτη δίδωσιν <ἀλλ' ἀποδίδωσιν> μετὰ θάνατον ὅσα λαμβάνει πρὸς γένεσιν· ἥλιος δὲ λαμβάνει μὲν οὐδὲν ἀπολαμβάνει δὲ τὸν νοῦν διδούς, σελήνη δὲ καὶ λαμβάνει καὶ δίδωσι καὶ συντίθησι καὶ διαιρεῖ [καὶ] κατ' ἄλλην καὶ ἄλλην δύναμιν. (*De facie* 945e)

Zemlja namreč po smrti ne da ničesar, temveč samo (vrne), kar je prejela, da je lahko rodila; in sonce po drugi strani ne prejme ničesar, temveč samo dobi nazaj um, ki ga je dalo. Nasprotno pa luna prejema in daje, združuje in razdružuje, enkrat z eno in drugič z drugo močjo.

Vloga Zemlje je, da sprejema, tako kot je vloga sonca, da daje. Posredniška vloga lune spominja na vlogo dajmonov v Platonovem *Simpoziju*: tako kot Eros večno dobiva, a ničesar od tega nikoli ne obdrži,⁵⁷ tudi na luni nič ne ostane za vedno, saj je celo samostojno življenje lunarnih dajmonov le začasno; slej ko prej, pravi Plutarh, se um vrne tja, od koder je prišel.⁵⁸

MORALNA ALEGOREZA PITAGOREJSKE MISTIKE: PALINGENESIS ALI ROJSTVO V MODROST

Izida Lukiju obljubi več kot le vrnitev v človeško podobo, ki je zgolj prehodno stanje pred posvetitvijo. Najprej mu obljubi življenje v Eliziju, a tudi to (demonsko) življenje je le začasno. Beroaldov komentar lahko razumemo kot namig na pitagorejsko »drugo smrt« in novo življenje, ki čaka Lukija-dajmona, če bo vestno izpolnjeval svoje dolžnosti v mističnem obredju njenega kulta. To življenje, ki se izmika neizprosному zakonu usode, je življenje uma, ki se v Eliziju očisti svoje psihične komponente in se odpravi proti soncu-Dobremu. Ta interpretacija seveda presega tradicionalni pomen pitagorejske palingeneze; vendar govorimo o novem pitagorejstvu, ki je dal besedi γένεσις nov pomen. O tem govori tudi Plutarh v zgornjem odlomku, ko pravi, da ima Perzefona vzdevek »edinorojena« (μονογενής – »edinstvena« ali »edina svoje vrste«): drugi del besed namreč razume aktivno, v smislu »tista, ki poraja to, kar je edinstveno«,⁵⁹ in sicer najboljši (= umski) del človeka (943b). Za razliko od številnih telesnih reinkarnacij je rojstvo v to novo življenje eno samo (μόνη).

Izraz »ponovno rojstvo« dobi tako pomen duhovnega preporoda, ki je nagrada vsakemu novo posvečenemu. Lukij s temi skrivnostnimi besedami opiše svojo izkušnjo »druge smrti«:

⁵⁷ *Smp.* 203e.

⁵⁸ Ta poteza pa je še značilnejša za novoplatonistično umsko pra-snov, prejemnico (prim. Plutarh, *De Is.* 372e [gl. zg.], in Plotin, *En.* 2.4.1.1: »Pravijo, da je snov podlaga in prejemnica oblik.«): tudi ta namreč predstavlja zgolj »prostor« oblikam, ki jih ne obdrži zase, ampak jih izrazi v porajanju.

⁵⁹ Prim. z Demetrinim vzdevkom Καλλιγένεια (»Tista, ki rodi lepe [sadove]«).

Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia vetus elementa remeavi, nocte media vidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proximo. (*Met.* 11.23)

Prišel sem do roba smrti, stopil na prag Prozerpinin, in med vrnitvijo me je neslo skozi vse prvine vesoljstva; sredi noči sem videl sonce, sijoče v slepeči bleščavi, prišel do bogov spodnjega in do bogov zgornjega sveta in častil sem jih iz obličja v obličje. (Prevod Primož Simoniti)

Omemba sonca daje misliti na zgoraj omenjeno platonistično metaforo, vendar se v kontekstu Izidinih misterijev verjetno nanaša zgolj na lik Ozirisa, ki se po smrti združi s sončnim bogom in zasije v podzemlju; kakorkoli že, Beroaldo ga ne komentira. Kljub temu ni nobenega dvoma, da razume smrt kot iniciacijo v novo (duhovno) življenje:

Ex hoc colligimus hominem, qui vere consecratur fitque sacerdos integer, sanctus, per quamdam quasi mortem exuere vitam hanc irreligiosam, rapique numinis instinctu per superna et inferna, ut ea videat et agnoscat; quae vidit et agnovit apostolus Paulus. (*Comm. ad.* 11.23 »accessi ad confinium mortis«)

Iz tega lahko razberemo, da gre vsak, ki je resnično posvečen in postane neomadeževan ter svet duhovni človek, skozi nekakšno smrt, s katero odloži to brezbožno življenje. Tedaj ga po božanskem nagibu odnese preko zgornjega in spodnjega sveta, da vse to vidi in doume; te stvari je videl in doumel tudi apostol Pavel.

Ni torej izključeno, da je Beroaldo izrazu *palingenesia* dodal skriti pomen ponovnega rojstva v tisto pravo življenje, ki je v antičnem platonizmu življenje najvišjega dela duše v svetu idej, v krščanskem pa življenje v Božji resnici. Spomnimo, da v uvodu dopušča možnost, da je celotna Apulejeva pripoved pravzaprav v skrivni jezik zaviti nauk o ponovnem rojstvu in preseljevanju duš. A tudi če je tako, se zdi, kot da se Beroaldo ne želi spuščati v konkretno vsebino tega nauka.⁶⁰ Bolj kot dogma ga navdihuje religiozno občutenje, ki ga pripisuje Pitagori in njegovim učencem. To občutenje je skupno tako antičnemu kot modernemu človeku. Beroaldov cilj ni, da bi ga odrekel poganskemu človeku, niti da bi šel v drugo skrajnost in trdil, da ga je njegova doba zgolj prevzela od antične. Predvsem skuša dokazati kontinuiteto tega občutenja in poudariti, da mu čas ne more do živega.⁶¹ V uvodnem pismu se takole pokloni nadškofu Petru Váradiju, ki mu je delo tudi posvečeno:

⁶⁰ Tudi tako lahko razložimo njegovo redkobesednost na nekaterih že omenjenih mestih (gl. zgoraj, *Comm. ad* 11.6 »ultra statuta fato spatia«).

⁶¹ Gaisser, *The Fortunes of Apuleius*, 208–14.

Pythagoras ille philosophiae primus nuncupator, ..., monet Deum religione colendum esse, animum disciplinis excolendum. Tu perinde ac Pythagorici dogmatis observantissimus cultor ita religione praecellis, ita doctrina praepolles, ut nulli antistitum clarissimorum sis secundus.

Znameniti Pitagora, ki je prvi dal ime filozofiji, ..., opominja, da je treba Boga častiti s strahospoštovanjem, duha pa vzgojiti z nauki. Po zgledu najbolj vestnega pripadnika pitagorejskega nauka se tako zelo odlikuješ v pobožnosti ter izstopaš v učenosti, da ne zaostajaš za nobenim izmed najznamenitejših cerkvenih poglavarjev.

Iz Beroaldovega vidika gre za povsem naravno primerjavo, s katero bralca izpodbudi, da stopi na pot duhovne rasti, ki jo je častitljivi naslovnik Beroaldovega pisma že prehodil. Tudi če Beroaldo pripisuje Apulejevemu tekstu mistično sporočilo pitagorejskega nauka, gleda nanj raje skozi etično prizmo in Lukijevo posvetitev prikaže kot vrnitev k svoji pravi naravi.⁶² O tem govori komentar odločilnega odlomka, ko Lukij-osel požre vrtnico in spet postane človek. Beroaldo poudari tako pomen vrtnice, ki simbolizira modrost, kot svečenika, iz čigar rok prejme Lukij odrešenje:

Ad quam (sc. sapientiam) gustandam quam diu mortales non aspirant, tam diu bruti et asinino corio contacti torpescunt: mox ubi rosas carpserunt ex manu porrigentis sacerdotis, hoc est sapientis, qui antistes est doctrinarum, ..., illico exuunt brutale tegumentum fiuntque humana ratione pollentes et vere homines; ipsi quoque sacerdotalibus sacris iniciantur. (*Comm. ad 11.13* »coronam devoravi«)

Dokler smrtniki ne zahrepenijo po tem, da bi okusili to modrost, tako dolgo otopeli tičijo v oslovski koži; brž pa ko vzamejo vrtnico iz rok duhovnika, ki jim jo ponuja, torej iz rok modreca, ki je vrhovni poglavar nauka, ..., takoj odložijo surovo pokrivalo in – močni v človeškem razumu – resnično postanejo ljudje in so tudi sami posvečeni v svečeniške skrivnosti.

Lukijeva preobrazba nazaj v človeka predstavlja zgolj vrnitev v prejšnje stanje in je predhodna posvetitvi, ki ga vpelje v življenje na višji duhovni ravni. Tudi s tem komentarjem si je Beroaldo utrdil sloves globoko vernega, a hkrati prizemljenega učenjaka, ki Apulejevo alegorijo raje ohranja na človeški kot na metafizični ravni.⁶³ Vendar je ta stopnja nadvse pomembna, saj človeka rešuje pred padcem v stanje, ki je tuje njegovi pravi naravi. Poleg tega ta človeška raven pri Beroaldu ves čas obljublja nekaj več, saj že naslednji stavek predvideva, da se človek, potem ko znova odkrije svojo naravo, posveti v du-

62 Anselmi, *Mito classico*, 181.

63 Gaisser, *Reading Apuleius*, 30.

hovne skrivnosti. Pri tem je pomembna vloga duhovnika-modreca,⁶⁴ ki predstavlja vez med Bogom in človekom ter slednjemu posreduje Božjo modrost, ki ga varuje pred samo-odtujitvijo in mu hkrati kaže pot v višje življenje.

BIBLIOGRAFIJA

- Anselmi, Gian Mario. »Mito classico e allegoresi mitologica tra Beroaldo e Codro.« V: *Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna*. NS 3 (1983): 157–195.
- Beroaldo, Filippo. *Commentarii a Philippo Beroaldo conditi in Asinum aureum Lucii Apuleii*. Impressum Venetiis per Simonem Papiensem dictum Bivilaquam, anno Domini Iesu Christi MCCCCCI.
- Fabrizio-Costa, Silvia. »Autour de quelques notes égyptiennes dans un commentaire humaniste à l'*Ane d'or*.« V: *Filippo Beroaldo l'Ancien – Filippo Beroaldo il Vecchio*, 115–135. L.E.I.A. Vol. 5. Bern: Peter Lang, 2005.
- Gwyn Griffiths, John. *Apuleius of Madauros, The Isis-Book*. Leiden: Brill, 1975.
- Hadot, Pierre. *La voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Paris: Gallimard, 2004.
- Haig Gaisser, Julia. »Reading Apuleius with Filippo Beroaldo,« V: P. Thibodeau in H. Haskell, ur., *Being there Together: Essays in Honor of Michael C. J. Putnam*, 24–42. Afton, MN: Afton Historical Society Press, 2003.
- . »Allegorizing Apuleius: Fulgentius, Boccaccio, Beroaldo and the Chain of Receptions.« V: *Acta Conventus Neo-Latini Cantabrigiensis*, 23–41. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003.
- . »Filippo Beroaldo on Apuleius.« V: M. Pade, ur., *On Renaissance Commentaries*, 87–109. Hildesheim: Olms, 2005.
- . *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass: a Study in Transmission and Reception*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- Higgins, Godfrey. *The Celtic Druids*. New York: Cosimo Classics 1829 (reprint 2007).
- Joost-Gaugier, Christianne L. *Pythagoras and the Renaissance Europe: Finding Heaven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Krautter, Konrad. *Philologische Methode und humanistische Existenz: Filippo Beroaldo und sein Kommentar zum Goldenen Esel des Apuleius*. München: Fink, 1975.
- Küenzlen, Franziska. *Verwandlungen eines Esels: Apuleius' Metamorphosen im frühen 16. Jahrhundert*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005.
- Plutarch. »Isis and Osiris.« V: *Moralia V*. Prev. F. C. Babbitt. The Loeb Classical Library. London in Cambridge MA: Harvard University Press, 1957.
- . »Concerning the Face which Appears in the Orb of the Moon.« V: *Moralia XII*. Prev. H. Cherniss. The Loeb Classical Library. London in Cambridge MA: Harvard University Press, 1957.
- Witt, Reginald Eldred. *Isis in the Ancient World*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

64 *Antistes* je izraz, ki pomeni tudi škofa, cerkvenega učitelja in poglavarja, kot naziva Beroaldo P. Váradija v uvodnem pismu.

THE PHILOSOPHICAL ALLEGORY OF THE ISIS FIGURE IN BEROALDO'S COMMENTARY ON APULEIUS' GOLDEN ASS

Summary

The article aims to identify the philosophical digressions in Philippo Beroaldo's encyclopaedic commentary, and to understand them in view of the author's general approach to Apuleius' *Golden Ass*. As Beroaldo deliberately abstains from writing a philosophical commentary, it is no surprise that he gives merely a historical (and yet personally coloured) survey of the tale of Cupid and Psyche and its tradition of various moralistic, religious, and philosophical interpretations. For him, Apuleius' text is principally a moral allegory. On the other hand, the subject of Book 11 (the so-called Book of Isis), centred around Lucius' spiritual as well as physical transformation, leads him to topics which he necessarily approaches as an erudite of his era, heavily influenced by the Christian Neoplatonism. His commentary on some passages of truly mystical character evinces an ambiguity attested at the very beginning, where Beroaldo, apart from the generally accepted moralistic interpretation, briefly mentions another way of reading the text: reading it as veiled Pythagorean and Platonic doctrines of the regeneration and transmigration of the soul. Indeed, Beroaldo's interest in Pythagorean philosophy and its classical proponents is also evident in some of his other works, and the Commentary lacks no hints of these secret doctrines, which spring up quite unexpectedly sometimes. Even more surprising is Beroaldo's reserve, once he broaches this subject, protected by what he terms *fides silentii*. He cherishes this expression to the point which makes us wonder whether his commentary merely reflects the encyclopaedic rigour of a teacher, eager to present a text from all points of view, or displays the emulous thought of a kindred spirit (a point made in some modern studies), restrained from saying more. Indeed, Beroaldo's interpretation of the goddess Isis figure as an ancient manifestation of the one God corroborates the latter assumption. Also remarkable is the fact that every mystical interpretation is quickly checked by a more accessible moralistic explanation, as if Beroaldo preferred to read the secret message, which was not to be – and was not – divulged by Apuleius, through ethical spectacles, and thus followed as closely as possible the example of 'his Lucius'.

Patrizia Farinelli

Izpod peresa dveh antiklasicistov: mit o Akteonu pri G. Brunu in G. B. Marinu

I.

Mitološki junaki živijo mnogo življenj in mnogo smrti, za razliko od junakov romana, ki so vsakič omejeni na eno samo dejanje. Toda v vsakem od teh življenj in smrti so hkrati prisotna tudi vsa druga življenja in smrti, ki odzvanjajo.¹

Kot v zgornjem odlomku opozarja Calasso in kot poudarja tudi Blumenberg, ko mitološkimi zgodbami priznava izrazito stopnjo variabilnosti kljub stabilnemu pripovednemu jedru, mit živi od svojih različic.² Dodali bi še lahko, da živi od interpretacij, ki jih vsebujejo te različice.

Izmed številnih reprodukcij klasičnega mita o Akteonu bomo tukaj obravnavali tisti, ki sta se ju lotila Giordano Bruno in Giovan Battista Marino, pisatelja, ki sta bila aktivna proti koncu renesančnega klasicizma, v času, ko so vsaj zrela Marinova dela že zaznamovale estetske paradigme baroka. Na temo mita nam prvi avtor ponuja filozofsko, drugi pa erotično interpretacijo z metapoetičnimi implikacijami, pri čemer se oba odmikata od tendence v italijanski kulturi v poznem srednjem veku in renesansi,³ ki je zgodbo o

¹ Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, 36.

² »Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit.« Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 41. (»Miti so zgodbe z visoko stopnjo stabilnosti pripovednega jedra in s prav tako izrazito stopnjo variabilnosti marginalnih pojavov.«)

³ Ta mit se znova pojavi v delih slavnih književnikov in slikarjev. Pri Petrarki ga denimo najdemo v *Canzonieru* in v nekaj pismih, pri Boccacciu v pesnitvi v tercinah *La caccia di Diana*, omeni pa ga tudi v delu *Comedia delle ninfe fiorentine*, medtem ko ga Bembo obravnava v delu *Gli Asolani*. V slikarskem svetu se med drugim pojavi na Peruzzijevi freski v Villi Farnesini, na Parmigianinovih freskah v Rocci di Fontanellato in na Tizianovih slikah z naslovoma *Morte di Atteone* in *Diana e Atteone*.

lovcu, ki ga je kaznovala Diana, interpretirala v moralnem smislu, kot primer negativnih posledic, ki jih ima čutna ljubezen.⁴

V Brunovem delu lik Akteona izstopa v sonetu, ki je del pesniške zbirke z avtorjevim komentarjem *De gli eroici furori* (1585) in katere namen je izpostaviti proces spoznanja Prvotnega vzroka (*Causa prima*). Iz filozofskega vidika ta sonet velja za najpomembnejšega v zbirki. Avtor v njem preko Akteonove prigode zgoščeno ponazori svoj gnoseološki nazor. Obravnava filozofske refleksije s pomočjo figurativnega diskurza je v Brunovih delih zelo pogosta in ostaja povezana s senčnim pojmovanjem védenja pa tudi s praktičnim upoštevanjem ciljnega občinstva. Bruno se je tudi pri drugih svojih delih izogibal obliki znanstvene razprave v latinščini in raje izbiral književne zvrsti, pogosto tudi v italijanskem jeziku.⁵ Usmeril se je torej v komedijo, liriko, zbirke impres,⁶ znanstveno razpravo v obliki dialoga in v vse priljubljene zvrsti 16. stoletja, pri tem pa uporabljal tekstualne oblike, retorično diskurzne strategije in medbesedilne postopke, značilne za antiklasicistične avtorje.

V delu *De Gli eroici furori* je Bruno svojo misel oblikoval s pomočjo podob iz ljubezenske poezije, pri čemer se je skliceval predvsem na Petrarkovo ustvarjanje, na ustvarjanje petrarkistov (zlasti na dela svojega rojaka Tansilla) in v manjši meri tudi na biblijsko poezijo (*Cantico dei cantici*). Na tem mestu se ne bomo podrobno ukvarjali z razlogi, ki bi ga lahko bili spodbudili k izbiri ljubezenskega registra poezije petrarkizma. Naj bo dovolj že ugotovitev, da mu je petrarkistična ljubezenska fenomenologija s primesmi nekaterih platonskih in biblijskih motivov omogočila, da je ustrezno predstavil iskanje težko dosegljivega predmeta (spoznanje neskončnega), do katerega subjekt, ki želi spoznati Boga ali Prvotni vzrok, čuti obvezujoč odnos. Z njo se je prav tako izognil imaginariju, ki je vezan na koncepta višjega in nižjega,⁷ znotraj katerih sta se še vedno gibali metafizika in Ficinova gnoseologija. Lirske pesmi v zbirki imajo didaktično vrednost in ne estetske. Pesnikovo zlaganje verzov je še vedno utrudljivo, medtem ko njegov avtokomentar vsekakor izključuje možnost različnih intepretacij in izravnava literarnost figurativne-

4 Za podrobnejšo analizo interpretacij mita o Akteonu od Danteja do Marina prim. Barberi Squarotti, »Atteone«. O istem motivu prim. tudi Cerbo, *Metamorfosi del mito classico*.

5 Za podrobnejšo analizo tega Brunovega dela gl. Sabbatino, *Giordano Bruno*, in Farinelli, *Il furioso nel labirinto*.

6 S pojmom imprese označujemo na precej razširjeno književno in grafično zvrst v 16. in 17. stol., ki se razlikuje od emblemov po osebni vrednosti in ki torej izraža moto ali koncept, s katerim prepoznamo določeno zgodovinsko osebnost.

7 Simbolika višjega in nižjega močno prevladuje tako v Svetem pismu kot tudi v platonskem, platoniskem in florentinskem neoplatonskem filozofskem diskurzu. Kot je znano, ima lahko več vrednosti, vendar najpogosteje izraža odnos med materialnim in spiritualnim svetom, med končnim in neskončnim, med bitji in bitjo. Ta odnos se v filozofskem diskurzu izraža preko hierarhijske tako, da nižje predstavlja neko referenčno točko, ki ima zmeraj manjšo vrednost v primerjavi z referenčno točko na višji ravni. Bruno se upira takšnemu nazoru, po katerem odnos med neskončnim in končnim izgublja vrednost, zato za njegovo predstavitev uporabi drug imaginarij. Pri tem se izogiba, kolikor je to mogoče, simboliki, ki izraža odnose med bitjo in bitji preko naprotojučih si konceptov višjega in nižjega.

ga ter zvočnega diskurza, kakršna je poezija. Avtorjeva razlaga enoznačno izpostavi filozofski pomen, ki ga je želel doseči, in izpili hermenevtično vlogo bralca.⁸ Vendar pa v teh verzih ne gre iskati Bruna v vlogi pesnika, temveč misleca, ki je presegel neoplatonistična pojmovanja metafizike in gnoseologije, osredotočena na koncept izvora *bitij iz prvega bitja preko stalnega zaporedja vmesnih stopenj*, in razmajal tudi imaginarij o biti in spoznanju, temelječem na hierarhiji (na način, značilen za neoplatonizem). Bruno je postavil temelje metafizike, ki ni več razlikovala končne in neskončne materije, temveč samo različne oblike biti. Nadalje je začrtal takšno gnoseologijo, ki je težila k razumevanju neskončnosti v naravi, in poudarjal individualnost spoznavnega procesa.

Za razliko od Brunovega dela pa v Marinovem občutek za estetiko diskurza prevzema osrednjo vlogo, v kateri ni prostora ne za filozofske niti za moralne namere. Marino je mit o Akteonu uporabil v več delih,⁹ vendar bomo tukaj obravnavali zgolj način, kako se ga je lotil v enem primeru, v katerem je najbolje razviden pesnikov pristop k znani »favoli« (če uporabimo termin iz Marinovega besedišča).¹⁰ Gre za drugo izmed dvanajstih idil na mitološko in pastirsko temo iz zbirke *La Sampogna*¹¹ (Pariz, 1620). Besedilo je sestavljeno iz enajstercev in nerimanih sedmercev z vsega skupaj 904 verzi. Ta antična zvrst pripovedi v verzih se je v modernem okolju znova pojavila okoli začetka 17. stoletja.¹² Kljub temu je Marino zatrjeval, da je bil prvi, ki ga je znova predlagal svojim sodobnikom.¹³

V povezavi s to tematiko se iz vsaj dveh razlogov ne moremo izogniti omembi Petrarke in petrarkizma. Kot prvo sta Petrarkova poezija in literarna struja, ki se je iz nje razvila, poglobitni referenčni točki tudi za književno delo teh dveh antiklasicistov, čeprav na dva različna načina. Oba prevzameta, spojita in spremenita oblike ter pomen Petrarkove poezije glede na lastno poetiko in miselnost; prav tako se z jasnimi poetološkimi izpovedmi distancirata od nečesa, kar je dolgo časa veljalo za neizpodbiten literarni model.¹⁴ In drugič, očitno in ne nepomembno je dejstvo, da se je mit

8 O tem, kako oblika avtokomentarja vpliva na besedilo in na njegovo branje, govori Ellero, »Appunti sull' 'Esposizione'«, kjer obravnava Campanellovo razlago lastnih pesmi.

9 Marino ponovno spomni na mit o Akteonu v delu *Galeria* (»favole«), v katerem v verzih ponazori umetniška dela, zlasti Schedonijevo sliko, pa tudi v romanu *Adone* (Spev V).

10 Govorimo o mitološki pripovedi o Akteonu, op. prev.

11 Naslov spominja tudi na Sannazarovo pastirsko pripoved *Arcadia* (1501; pregledana izdaja 1504). Avtor je pripoved zaključil s krajšo sklepno kitico z naslovom »A la sampogna«. Medbesedilna povezava s Sannazarovim delom se v pismu pojavi tudi v določenih prevzemih leksike in podob (gl. naslednje opombe).

12 Prim. Reichlin in Sopranci, *Pastori barocchi fra Marino e Imperiali*, in Chioldi, *L'idillio barocco e altre bagatelle*.

13 Ta Marinova trditev izhaja iz časa, ko je bila *La Sampogna* še v nastajanju. V enem izmed spremnih pisem k idilam v tretjem delu zbirke lirskih pesmi *Della Lira*, ki jih je najbrž napisal avtor sam pod psevdonimom Honorato Claretti, je Marino predstavljen kot prvi književnik, ki se je ponovno lotil antične zvrsti idile. Prim. Marino, *Della Lira* (iz leta 1616), paratekst z naslovom »Ai lettori« (strani niso oštevilčene).

14 Bruno se v predgovoru *De gli eroici furori* s satirično kritiko distancira od Petrarke. Vendar pa je

o Akteonu v renesančno kulturo ter v kulturo, ki ji je sledila, prenesel tudi preko Petrarke.

Zgodba o lovcu, ki ga kaznuje Diana, se pojavi v Petrarkovem *Canzonieru* pa tudi v predzadnji kritici madrigala (*RVF*, LII), znanem kot »delle metamorfosi« (*RVF*, XXIII, v. 141–60). Avtor jo opiše tako, da v isti kontekst vključi tudi druge mite, oz. kot ljubezensko zgodbo, ki implicira notranjo preobrazbo nesrečnega zaljubljenca. V pesmi XXIII se Petrarka ne navezuje na mitem, ki se pogosto pojavlja v prenesenih različicah tega mita, torej na smrt lovca, ki so ga raztrgali psi,¹⁵ pač pa nas spomni na prizor jelena v neskončnem begu: »[...] et in un cervo solitario et vago / di selva in selva ratto mi trasformo: et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.«¹⁶ Delo se zaključi s podobo osamljenega blodenja, ki ga nihče ne sliši; s podobo, ki na samorefleksiven način prikazuje osamljenost neuslišanega zaljubljenca in ki hkrati aludira na eksistenčni položaj književnika.¹⁷ V interpretaciji kancone XXIII tudi glede na sonet CXC (*Una candida cerva sopra l'erba*) Giovanni Barberi Squarotti opaza, da Petrarka preseže interpretacije mita o Akteonu, povezane s semantiko krivde in kaznovanja, ki so jim do tedaj sledili (in ki jih v 14. in 15. stol. niso nikoli docela opustili). V celotni kanconi in tudi v mitu samem pa uveljavi »princip platonskega izvora, identificiranje zaljubljenca z ljubljeno«.¹⁸

Tudi v dialogu *Gli Asolani* z ljubezensko tematiko avtorja Pietra Bemba nam mit o Akteonu tako kot v delu *Rerum vulgarium fragmenta* ponuja žalostno zgodbo neuslišanega zaljubljenca.¹⁹ In tudi Bembo tako kot Petrarka razume zgodbo v luči platonske tradicije. V odlomku, v katerega vključi mit, pa odmeva še en platonski motiv, in sicer lov kot podoba spoznavne poti. V tem kontekstu so Akteonovi psi prisposoda misli nesrečnega zaljubljenca (Perotino), ki najde orodje za muke v lastnih mislih.²⁰ Takšna interpretacija, v kateri krvoločni psi predstavljajo subjektive misli, pri čemer je subjekt del spoznavnega iskanja in ne nesrečne ljubezni, je pozneje proti koncu stoletja vplivala tudi na Brunovo različico istega mita.

bil njegov napad uperjen proti petrarkistom in ne proti njihovemu začetniku ter na splošno proti književnosti, ki je omejena s kultom modelov (prim. *D. I.*: 959–60). Tudi Marino v pismu Achiliniju, objavljenem kot spremno besedilo v zbirki idil, zagovarja avtonomijo pisatelja v povezavi s strogimi pesniškimi pravili. Istočasno priznava, da sta kraja in ponovna uporaba že obstoječih besedil dopustna praksa, ter celo izjavi, da jo je s tem dejanjem pravzaprav vzel za svojo, vendar »na sofisticiran in graciozen način«, tako da si ne bo »naprtil vloge plena«, razen če je ne bo razodel on sam (prim. Marino, *La Sampogna*, 52).

15 O konceptu *mitema* več Lévi-Strauss, »Die Struktur der Mythen«.

16 *RVF*, XXIII, v. 158–60. Ker pesem še ni prevedena v slovenščino, tukaj navajamo parafrazo dela: »[...] in medtem ko prehajam iz gozda v gozd, se urno spremenim v lepega in samotarskega jelena: in še ubežim tropu svojih psov.«

17 Smrt nesrečnega lovca v Petrarkovem besedilu ni omenjena.

18 Barberi Squarotti, »Atteone«, 335.

19 Bembo, *Prose e Rime*, 414.

20 Prim. Barberi Squarotti, »Atteone«, 350.

II.

V delu *De gli eroici furori* z gnoseološkim značajem, ki ga je Bruno ustvaril med svojim bivanjem v Londonu, ima mit o Akteonu osrednjo vlogo. Filozof iz mladega lovca ustvari emblematično podobo svojega »junaškega norca« (*eroico furioso*), kot sam poimenuje subjekt, ki se sooči s spoznanjem neskončnega. Naj na zgoščen in poenostavljen način spomnimo, da Bruno gnoseološki proces preko vrnitve k platonizmu dojema kot vnovičen poskus razumevanja predmeta, Enega ali Neskončnega ali Prvotnega vzroka, čigar bistva ne bo nikoli mogoče docela razumeti, pač pa zgolj poznati njegovo senco oz. ga spoznati takšnega, kakršen se kaže v naravi. To je proces, ki ga ne gre posploševati, saj se njegovi načini in trajanje razlikujejo glede na vsak posamezen subjekt. Prav z vztrajnostjo na poti do predmeta, ki ga išče, in z večkratnim poskušanjem, da bi vedno natančneje in globlje razumel, pa je način, kako minljivo bitje preko intelektualnih in emotivnih (ali volitivnih) zmožnosti v odločilnem in v nikoli vnaprej določljivem trenutku tega procesa ugotovi, da ima v sebi plat neskončnega. Zavest o takšni neskončnosti se torej pojavi med iskanjem samim. Bruno v »junaškem norcu« trenutek razumevanja neskončnega v naravi in torej v njem samem označuje (in pri tem uporabi besedišče iz bibličnega imaginarija) tudi kot »smrt«, saj se osredotoči na preobrazbo subjekta in na začetek novega načina razumevanja predmeta, h kateremu subjekt stremi. Od tistega trenutka naprej bo minljivo bitje v sebi iskalo neskončnost. Ali če to izrazimo z *pesniškim* jezikom: iz lovca se prelevi v plen.

Bruno v dveh sonetih svoje zbirke, v enem (*Alle selve i mastini e i veltri slaccia*) obširno, v drugem (*Ahi, cani d'Atteon, o fiere ingrati*) pa samo bežno, zopet uporabi mit o Akteonu. Tukaj se bomo osredotočili na prvega izmed dveh.

Alle selve i mastini e i veltri slaccia
 Il giovan Atteon, quand' il destino
 Gli drizz' il dubio ed incauto camino,
 Di boscarecce fiere appo la traccia.
 Ecco tra l'acqui il piú bel busto e faccia,
 che veder poss' il mortal e divino,
 In ostro ed alabastro ed oro fino
 Vedde; e 'l gran cacciator dovenne caccia.
 Il cervio ch' a' piú folti
 Luoghi drizzav' i passi piú leggeri,
 Ratto vorâro i suoi gran cani e molti.
 I' allargo i miei pensieri
 Ad alta preda, ed essi a me rivolti
 Morte mi dàn con morsi crudi e fieri.²¹

21 *D. I.*: 1005–1006 (prvi sonet v dial. I/4). Za lažje razumevanje soneta, ki v slovenščino še ni bil preveden, tukaj dodajamo njegovo razlago v prozni obliki: Ko mlademu Akteonu usoda nameni negotovo in nepremišljeno pot, ta razveže pse čuvaje in hrte ter jih usmeri proti gozdovom, da

Sonet ima vse do 11. verza pripovedno strukturo in ponovno obravnava zgodbo o Akteonu, medtem ko se v zadnji tercini vzpostavi podobnost med stanjem mitskega lovca in lirskega subjekta. Ritem v prvi kvartini je počasen in opisen, v drugi pa se hitrost nenadno spremeni in povedka, ki sta v tem primeru v perfektu (*passatu remotu*), nedvoumno izražata dve trenutni dejanji: »vedde« (»vidi«); »dovenne« (»postane«). Zamik prvega izmed obeh glagolov v stavku pripomore k ustvarjanju odlašanja in pričakovanja. Dejanje videnja in istočasne spremembe (»Vedde; e 'l gran cacciator dovenne caccia«; »vidi; in véliki lovec postane plen«) v 8. verzu je jedro zgodbe. Akteonova preobrazba v plen pa je izražena tudi z verzom »Drizzav' i passi più leggeri« (»Je tekel z lahkotnejšim korakom«): podobi lovčevega negotovega koraka, preden zagleda predmet ljubezni, namreč sledi lahkoten in hiter korak po tej izkušnji. Predmet, ki ga subjekt zagleda, je nakazan v 7. verzu z metonimijo s tremi prilastki – »ostro ed alabastro ed oro fino« (»iz šklrata, alabastra in zlata«) –, ki tukaj označujejo božansko bitje, vendar pa so jih v ljubezenskem pesništvu do druge polovice 16. stoletja uporabljali za topično ponazoritev ženske lepote.²² Predmet ali »alta preda« (v. 13) (»visok plen«) se po lovčevi preobrazbi ne ujema več s predmetom, ki ga je zagledal v vodi, pač pa z lovcem samim, ki ga pesnik definira z izrazom »caccia« (»ulov«) kot sinonim za »preda« (»plen«). Bruno upošteva nekaj podrobnosti iz Ovidijeve različice, spet druge pa zanemari. V svoji različici uveljavi filozofsko interpretacijo.²³ V primerjavi z antičnimi različicami, kakršni sta Ovidijeva in Nonosova, se tukaj npr. izgubi vsak element krutosti. Preobrazba ima v tem primeru pozitivno konotacijo. Usoda Brunovega Akteona ni smrt, temveč novo življenje, kakor sam razlaga v komentarju. V igri ni kaznovanja zaradi kršitve, pač pa možnost priti do zelenega predmeta, do spoznanja resnice. In prav s srečno usodo tega Akteona se nesrečni lirski subjekt, ki ga še ni doletela podobna izkušnja, primerja v zadnji tercini. Uporaba kombinacije prilastkov »mortal e divino« (»smrten in božanski«), s katerima Bruno opiše svojega Akteona, jasno nakazuje, pri katerem vidiku avtor vztraja. V komentarju izpostavi, da z uporabo dvojnega prilastka ne želi izpodbijati temeljne razlike, ki obstaja med božanskim in smrtnim, oziroma dejstva, da minljivo bitje, ki ga tukaj predstavlja lik lovca, tudi ko se izkaže za nesmrtnega, lahko samo sčasoma in svoji naravi primerno spozna, da njegova neskončnost ni enaka neskončnosti sami po sebi, neskonč-

bi izsledili neukrotljive gozdne zverine. In glej, med vodami zagleda najlepšo doprsko podobo in najlepši obraz, kar jih more videti umrljivo ali božansko bitje, iz šklrata, alabastra in zlata: in véliki lovec postane plen. Jelena, ki je tekel z lahkotnejšim korakom proti goščavi, so Akteonovi številni in veliki psi hitro požrli. Jaz svoje misli razširim proti visokemu plenu, oni pa me, usmerjeni proti meni, pošljejo v smrt s surovimi in z neizprosniimi ugrizi.

22 V zvezi s to tematiko prim. Pozzi, »Ludicra mariniana«.

23 Z Brunovo različico mita o Akteonu se med drugimi ukvarjajo Beierwaltes, »Actaeon« (ki poudarja, kako se razumevanje neskončnega, ki se kaže v tem sonetu, dogaja izven časovne dimenzije), Sabbatino, *Giordano Bruno*, in Bisi, »Bruno e Campanella«.

nosti Enega.²⁴ Eno, ki je hkrati Izvor in Prvotni vzrok, ostaja v Brunovi filozofiji transcendentno.

V Brunovi različici mita Akteon ne zagleda Diane po svoji volji, čeprav jo vztrajno zasleduje, pač pa do tega pride, ko tako odloči usoda («*quand' il destino / Gli drizz' il dubbio ed incauto camino*») («ko mlademu Akteonu usoda nameni negotovo in nepremišljeno pot»). To se ujema s celotnim sistemom Brunove gnoseologije, ki predvideva, da je predmet spoznanja resda potrebno iskati, vendar pa se pusti ujeti nepričakovano in kot z nekakšno »privolitvijo«. Diana, kakor avtor razlaga v nekem drugem odlomku dela, predstavlja neskončnost v stvareh²⁵ in torej ni lik predmeta v svoji absolutnosti, ki nasprotno ostaja nedoumljiv:

Questa verità è cercata come cosa inaccessibile. Però a nessun pare possibile de vedere il sole, l'universale Apolline e luce assoluta per specie suprema ed eccellentissima, ma sí bene la sua ombra, la sua Diana, il mondo, l'universo, la natura che è nelle cose [...].²⁶

To resnico iščemo kot nekaj nedostopnega. Kajti nikomur se ne zdi mogoče videti sonca, vesoljnega Apolona in absolutne luči kot najvišjo in najodličnejšo podobo, vendar pa zato dobro vidimo njegovo senco, njegovo Diano, svet, vesolje, naravo, ki se skriva v stvareh [...].

Vidik, ki je vreden pozornosti v Brunovi upodobitvi mita, je prav boginja reakcija. Dianina poteza, ko poškropi Akteonov obraz z vodo (poteza, ki izraža maščevanje pa tudi bežen stik z junakom), ki v drugih antičnih in modernih različicah zavzema vlogo osrednjega dogodka v zgodbi, je tukaj izvzeta, prav tako kakor manjkajo tudi besede o kaznovanju. Bruno v svoji različici mita vztraja zgolj pri trenutku preobrazbe in pri pozitivnem razpletu, ki ga ima lov ali – nemetaforično – gnoseološka dejavnost.

III.

Od tega se razlikuje Marinova različica Akteona, ki mitem sicer prevzame, vendar tudi v tem primeru ne z namenom, da bi bralcu ponudil moralni nauk zgodbe. Glavni model obravnavane idile kakor tudi nekaterih drugih njego-

24 Tudi za definicijo spoznavnega predmeta Bruno uporablja antitetično kombinacijo prilastkov »divo e vivo« (»božanski in živ«) *D. I.*: 994 (sonet *Bench'a tanti martir mi fai soggetto*, v. 5). V avtokomentarju pojasni, da ta izraz pomeni »najbolj doumljiva podoba božanskega, ki si jo je [lirski subjekt] lahko ustvaril [...]«. *D. I.*: 995.

25 To pravilno poudarja Bis, »Bruno e Campanella«, 61–62.

26 *D. I.*: 1123. Apolon v prenesenem pomenu predstavlja absolutni predmet, medtem ko je Diana najbližja podoba temu absolutnemu predmetu, ki jo smrtno bitje lahko dojame. Ali z drugimi besedami, Bruno ohranja razliko – transcenco – med neskončnostjo samo po sebi ter med neskončnostjo v stvareh. Priznava, da je vse neskončno, tako prvotni vzrok kot narava, a s to razliko, da je prva neskončna sama po sebi, druga pa v času, v procesu preobrazb in pripetljajev.

vih »pravljličnih idil«, ki jih beremo v *La Sampogni*, je Nonosovo delo *Dionysiaka* (v tem primeru Spev V).²⁷ Že samo dejstvo, da se je Marino zatekel k poznoantičnemu avtorju, kaže na njegovo distanciranje od klasicističnih paradig. Iz Nonosove različice mita o Akteonu Marino ne povzame zgolj celotnih verzov, temveč tudi kompleksen *récit* (»pripoved«, op. prev.), ki ga Vania De Maldé definira kot »v obliki kroga«, vendar v delno poenostavljeni obliki. Marinova idila namreč tako kot njen hipotekst predvideva raznovrstna ponavljanja zgodbe. Akteonovo zgodbo sprva v zgoščeni obliki povzame pripovedni in komentatorski glas, pozneje pa jo v prvi osebi in bolj podrobno podaja senca mrtvega Akteona.

Nonos je mit o Akteonu predelal skozi prizmo krščanstva (v tem smislu gre upoštevati motiv Akteonovega priznanja, da je kriv napuha, kot tudi besede odpuščanja, ki ga čuti do svojih psov in ki predstavljajo instrument smrti); pripoveduje ga z iskanjem dramatizacije in patosa, ki vztraja pri grozljivi protagonistovi smrti, kar sta značilna elementa za slog poznoantičnih avtorjev, ki je po Auerbachovo zaznamoval zgodnjekrščansko književnost.

Ni naključje, da se Marino, ki zavrača stilistična pravila, ki so jih zakoreninili klasicisti v 16. stol., sklicuje prav na Nonosa iz Panopole, avtorja, ki ne nasprotuje definiciji samega sebe kot manierista, če upoštevamo takšno rabo koncepta manierizma,²⁸ ki presega omejenost na eno dobo. Françoise Graziani v zvezi s tem na prepričljiv način opaža, da je Marinovo zanimanje za poznoantične avtorje mogoče razložiti v okviru sinkretizma, ki so ga ti prakticirali, in ki »[...] peut être considéré comme la première prise de conscience d'une culture pluraliste, que l'on a pu nommer maniériste (ou prémaniériste) et qui se définit par son morcellement.«²⁹ Marina pa so k branju dela *Dionysiaka* in tudi idil iz aleksandrijske dobe spodbudile nove izdaje v latinščini.³⁰

Iz Nonosovega Akteona se v Marinovem znova pojavita tako motiv napuha³¹ kot tudi motiv pretirane kazni, kar iz Akteona ustvarja podobo grešni-

27 Za uporabljene vire prim. De Maldéjino uvodno opombo k idili v izdaji, ki smo jo uporabili. O načinu, kako se Marino v vsem svojem opusu sklicuje na vire, zlasti še na starejše in moderne vire z mitološko vsebino, prim. tudi odličen De Maldéjin prispevek »Giovanni Battista Marino«, v diskusiji, v katerem omeni tudi druge študije na isto tematiko, in Taddea, »Nonno e la composizione di Europa«, ki ponekod vključuje Marinovo prevzemanje od Nonosa in Moshva v idili *Europa*.

28 Kot je znano, Curtius v svoji študiji *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* predlaga, da se razširi uporabnost besede manierizma na način, ki presega omejenost na eno dobo, in da se manierizem obravnava kot stalnico v evropski književnosti, tako: »[...] da bo označevala le še skupni imenovalec za vse literarne težnje, ki so nasprotne klasiki, pa naj bo bodo predklasične, poklasične ali sočasne s katero koli klasiko. V takem pomenu je manierizem konstanta evropske literature.« Curtius, *Evropska literatura in latinski srednji vek*, 248.

29 Graziani, »L'écriture des mythes«, 404, trdi, da po Marinovem »[...] dire il mito, non è scoprire, bensì scriverne il senso.« (»[...] mita ne gre odkrivati, temveč napisati njegov smisel.«)

30 De Maldé, »Giovanni Battista Marino«, 84–85 in 110, opozarja, da je prvi latinski prevod dela *Dionysiaka* iz leta 1605 in da naj bi eno leto pozneje v latinščini izšla antologija aleksandrijskih pesnikov *Poetae Graeci Veteres*, ki vključuje Teokritove in Moscove idile.

31 »Ma io troppo superbo e troppo ardito / ebbi, prendendo a vil nozze mortali, / d'immortali imenei vaga la mente.« SAM/Akteon: v. 160–62. (»A jaz, prenadut in predrzen, / ker imel sem za bedno poroko smrtno, / predstavljal sem si svatbo nesmrtno.«)

ka in mučenika obenem.³² Njegovo besedilo vztraja pri storjeni kršitvi, tako da lovca označi kot »arogantnega«, »preveč poželjivega zaljubljenca«, ki sta ga prevzeli »neskromnost in norost«.³³ Marino izloči ali poenostavi nekatere podrobnosti zgodbe, kot jo pripoveduje Nonos,³⁴ spet druge pa preoblikuje.³⁵ Predvsem pa izjemno poudari prizor Dianinega kopanja, in sicer z vrsto verzov, ki poveljujejo naravno lepoto kraja. Prizor je predstavljen posredno skozi Akteonove oči in preko narave, ki ga obdaja. Tudi narava namreč nastopa v vlogi indiskretne opazovalke. Ta vrsta posredne recepcije pokrajine in prizora, ki se v njej odvija, ima jasno funkcijo, in sicer da pri bralcu vzbudi pričakovanje in radovednost, ko se približuje vrh zgodbe, to je reakcija nimf in boginje. Ta se v nasprotju s pričakovanji po samo nekaj verzih zaključí in zgodba se iz idilčne pokrajine nenadoma prelevi v tragično preobrazbo lovca v jelena, ki ga nato raztrgajo psi. To se pripeti tako, kot da bi avtor želel bralca skupaj s protagonistom z ustvarjanjem učinka presenečenja zdramiti iz čarobnosti pokrajine in voajerizma,³⁶ v katera ju je vpletel. Marino se pri prizoru Dianinega kopanja bolj opira na Ovidijevo različico mita kot pa na Nonosovo,³⁷ jo razširi, nenazadnje tudi z vpletanjem literarnih in slikarskih motivov italijanskih del 16. stoletja.³⁸ Obnovi, na primer, pogost motiv v književnosti 16. stoletja, ki je bil še posebej ljub Tassu, in sicer motiv narave, ki s svojo izumetničenostjo prekosi umetnost.³⁹ Nič v tisti pokrajini se ne zdi grobo in neobdelano. Jamo krasijo naravni arhitektonski okrasí, na njenih stenah se razprostirajo izbrani sloji blaga.⁴⁰ Upodobitev kraja vključuje tudi aluzijo na groteske, ki so bile takrat priljubljene.⁴¹ Gozdiček, sredi katerega

32 »Martire di Diana«, *SAM/Akteon*: v. 899.

33 V tem vrstnem redu *SAM/Akteon*: v. 483, 484 in 490.

34 Izbriše npr. prizor, ko Akteonova mati drugič išče njegove posmrtné ostanke, in omeji vlogo očeta.

35 Marino npr. zamenja motiv prošnje Akteonove sence, ki prosi za lasten portret na svojem grobu v obliki človeškega obraza in živalskega telesa, z motivom prošnje po nagrobnem napisu.

36 Termin uporablja De Maldé (Uvod k »II, Akteon«, v *SAM/Akteon* 139).

37 Marino je upošteval italijanski prevod dela *Metamorfoze*, ki ga je prevedel Anguillara, kot pojašnjuje urednica dela Vania De Maldé.

38 »Era tra' verdi rami, / in guisa pur di padiglione o tenda, / spiegata intorno e tesa / di sciamito vermiglio ampia cortina, / tal ch'a spiar per entro / apena aver potea passaggio l'aura.« (»Med zelenimi vejami je bil v obliki separéja ali šotora velik škrlatnordeč zastor iz težke svile, razprostrst in raztegnjen vsenaokoli, tako, da se je zrak komajda lahko pritajil noter«; *SAM/Akteon*: v. 370–75). Vania De Maldé domneva, da se je Marino z elementom samega rdečega platna, ki služi kot zastor kraja, kjer se kopa Diana, nanašal na Tizianovo sliko (prim. uvodno opombo k 2. pravljični idili, *SAM/Akteon*: 140).

39 »Ben parvi ch'ivi Natura, / de' cittadini intagli / imitando i lavori, abbia voluto / discepolo dell'arte altrui mostrarsi, / però ch'n quei salvatici ornamenti / sembra artificio il caso, / e par l'architettura inculta e roza / ingegnoso modello / di maestro scarpello.« (»Prav zares se zdi, da se je s posnemanjem vrezovanj v mestu, Narava želela pokazati kot učenka umetnosti, saj se v tistih nedotaknjenih (naravnih) okrasih naključje zdi izumetničeno, neobdelana in neometana arhitektura pa kot domiselna oblika, ki jo je s skalpelom izdoblbla mojstrska roka.«)

40 »[...] e 'n disparte apprestati, / per rasciugarsi poi, / di zendado e di bisso / sottilissimi veli« (»[...] in izjemno tanki sloji svile in tankega lana, ki visijo drug ob drugem, da se pozneje posušijo«; prav tam, v. 378–81).

41 »[...] e di rustiche chiocciole e cocchiglie / (quasi natie grottesche) / tutta è fregiata [...]« (»[...] in vsa je okrašena v grobe polže in školjke, skoraj kot bi bile prave groteske [...]«; prav tam, v. 320–322).

se kopa Diana skupaj s svojimi nimfami, razkrije Akteonova senca kot *locus amoenus* (»Raj«) in *locus terribilis* (»Pekel«).⁴² Jama v tem opisu dobi poudarjene erotične konotacije in postane vulva⁴³. Del takšnega diskurzivnega registra je seveda tudi motiv voajerizma. Avtor namreč vztraja pri vizualni recepciji prizora in še posebno pri pritajenem ter močno radovednem Akteonovem pogledu, pogledu, ki mora prestopiti razpoko med krošnjami in napetim zastorom v obliki paviljona, da bi lahko ujel prizor s kopanjem.⁴⁴

Tako kot Nonos tudi Marino poudari Akteonovo namero, da bi videl Di-ano, kar napako, ki jo je storil protagonist, naredi še hujšo. O tem pričajo izrazi: »vagheggiatore ingordo, / dell'occhio insaziabile la fame« (»nenasiten občudovalec, z nepotešljivo lakoto očesa«, *SAM/Akteon*: v. 394–95); »furtivamente a contemplarla asceti« (»pritajeno sem se povzpел, da bi jo opazoval«, prav tam, v. 408); »non sapea / da si dolce spettacolo levarmi« (»nisem se znal umakniti tako sladkemu prizoru«, prav tam, v. 410–11); »per vedere ciò che non lice / [...] gravai la pianta« (»da bi videl, kar ni dopuščeno, sem se oprijel drevesa«, prav tam, v. 413–15); »l'immacolate parti / a specular svelatamente er'io« (»z odprtimi očmi sem gledal brezmadežno bele dele«, prav tam, v. 450–51); »spiar furtivo« (»skrivoma oprezati«).

Pogled, ki se ponudi lovcu, je zaslepljujoč.⁴⁵ V trenutku, ko se perspektiva s pokrajine preusmeri na kopalke, bralec skozi Akteonov pogled zazna predvsem brezmadežno belino teles boginje in nimf, belino, ki je poudarjena zaradi kontrasta s temačnostjo jame. Izjemnost prizora se izraža tudi skozi *impossibilia* (»a meza notte l'alba«, »polnočna zora«, prav tam, v. 432). Izbrano besedišče za ta odlomek⁴⁶ izpostavi svetlost kraja⁴⁷ in ustvari povezavo z

42 Prim. *SAM/Akteon*: v. 266–70.

43 Naj opozorimo na vztrajno opisovanje temačnosti in vlažnosti prostora, podrobnosti, ki naj bi omogočala dostop do gozda po premaganju »samotne gore«; prav tam, v. 294; aluzijo na to, da naj bi tam rastle venerini laski (»i verdi crini / dela madre d'Amor recisi e sparsi / pendere a ciocca a ciocca [...]« (»zeleni Venerini laski, lasje Amorjeve matere, ostrženi in razvezani, ki visijo v čopkih [...]«; prav tam, v. 322–323).

44 Posreden prizor Dianinega telesa je zaznamovan tudi v delu, kjer je predstavljen boginjin neuspeli poskus, da bi pokrila svoje telo: »del'acque, / poco fide custodi, / un traslucido velo al seno ignudo [...]« (»iz vode, slabo zanesljive varuhinje, si naredi prozorno tančico in si pokrije gole prsi [...]«; prav tam, v. 496–98). Kar pa zadeva leksikalneo izbiro, pridevnik »traslucido« (»prozojen«) v ozadju teh verzov razodeva Sannazarovo delo *Arcadia*. Tudi opis jame Marino dolguje Sannazaru (*Arcadia*, XII). »Scabrose pomici« (»Hrapavi plovci«) postanejo »pomice scabrosa« (»hrapav plovec«; prav tam, v. 315); »congelato cristallo« (»zamrznjen kristal«) se ponovi v formulaciji »rappreso cristallo« (»strjen kristal«; prav tam, v. 328); »cochiglie« postanejo »cocchiglie« (»školjke«; prav tam, v. 329); »stille« (»kapljice«) so »lagrimette stillanti« (»kapljajoče solzice«; prav tam, v. 331); »bellissimi seggi« (»čudoviti sedeži«) so »umidi seggi« (»vlažni sedeži«; prav tam, v. 335).

45 »[...] agli occhi miei raggi di neve« (»mojim očem žarki snega«; *SAM/Akteon*: v. 441); »abbarbagliando di lontan la vista« (»od daleč zaslepijo pogled«; prav tam, v. 442).

46 Prim. prav tam, v. 426–43.

47 Gl. izraze: »chiarezza« (»jasnost«), »onde trasparenti« (»prozorni valovi«), »innargentate ombre« (»posrebrene sence«), »luce« (»svetloba«), »candide membra« (»bleščeče beli udje«), »imbiancati orrori« (»pobeljena tema«), »lampeggiando« (»svetlikajoč se«), »vago lume« (»meglena svetloba«), »luce« (»svetloba«), »splendor« (»sij«), »sol« (»sonce«), »immacolate parti« (»brezmadežno beli deli«).

Dantejevim *Rajem*.⁴⁸ Vendar pa takšna referenca v kontekstu tega diskurza postane posmehljiva, parodična.

Globoko tišino, ki vlada prizoru, v katerem Akteon opazuje Diano pri kopanju, nenadoma prekinejo glasovi in otepanje nimf, ko spoznajo, da so postale predmet opazovanja.⁴⁹ Od tega prizora naprej se pripoved nenadoma pridobi na hitrosti. Vendar pa se erotičen diskurz, ki opisuje kopanje, ne konča docela, temveč se znova pojavi v drugačnem, morbidnem tonu, in sicer v prizoru, ko se Akteon spominja svoje ljubezni do psa Tigrina.⁵⁰

V Marinovi idili zavzemajo osrednje mesto številni protislovni diskurzi – diskurz, povezan s smrtjo, ob njem pa erotični diskurz in moralni diskurz –, prav tako kot se ekspresivni poganski register prekriva s krščanskim. Predvsem v prvem delu besedila se namreč ponavljajo izrazi in podobe, vezani na Jezusovo življenje. Za svoje pse je Akteon »l'ucciso Signore« (prav tam, v. 85 – opozarjamo na veliko začetnico pri »Gospodu«; »ubit Gospod«). Akteon pozneje, ko se pogovarja z materjo, lastnim rabljem odpusti: »Non uccider (ti prego) / i miei cari uccisori. / Perdona ai fidi cani [...]« (»Ne ubij, / prosim, / mojih morilskih psov. Odpusti zvestim psom [...]«, prav tam, v. 194–96), in sicer psom, »che mangiaro il mio corpo [...] / che leccaro il mio sangue [...]« (»ki so pojedli moje telo [...] / ki so polizali mojo kri [...]«, prav tam, v. 188–89). Tukaj je razvidna referenca na evangeljske besede, izrečene pri evharistiji. Tudi namigi na na oljko (»sacri rami«, »svete veje«, v. 406) ne spominjajo več zgolj na mit o Ateni (»d'altra vergine dea gravai la pianta«, »splezal na sveto drevo k drugi devici«, prav tam, v. 415), temveč tudi na prizor iz Jezusovega življenja, ko ta čaka na vrtu, kjer naj bi preživel noč pred smrtjo. Uporaba evangeljskega besedišča in podob velja tudi za upodobitev Avtonoje, »madre afflitta« (»prizadeta mati«, prav tam, v. 78), ki jo v enem verzu opiše z besedo »addolorata« (»užaloščena«, prav tam, v. 89), kar je eden izmed najbolj znanih pridevkov Device Marije. Po nekaj verzih je Avtonoja tako kot v delu *Dionysia* predstavljena kot Magdalena, »scalza e discinta« (»bosa in razgaljena«),

48 Na *Božansko komedijo* se nanaša odlomek *SAM/Akteon*: v. 266–69: »Paradiso; S'io miro / al ben, che vi trovai. Inferno, s'io mi giro / al mal, che ne portai« (»Raj; če upoštevam, kar sem dobrega tam našel. Pekel, če pomislim na slabo, ki sem ga bil deležen«), v katerem se ponovi stavek »del ben ch'ì' vi trovai.« *Inf.* I, 8 (»kdo me je ozdravil«; [Op. prev.: pri prevajanju citatov smo ubrali različne strategije; če je bil na voljo prevod določenega citiranega dela, smo uporabili tega. Vendar nekateri prevodi ne izrazijo jasno ideje, ki jo poudarja avtorica članka, kot v zadnjem primeru. Dobeseden in bolj zvest prevod Dantejevega verza »del ben ch'ì' vi trovai« bi tako bil »dobrega, ki sem ga tam našel«. Prav zato puščamo citate v izvorniku in jih v večini primerov zgolj parafraziramo.]). Na Dantejev *Pekel* (»la bocca sollevò dal fiero pasto« *Inf.* XXXIII, 1) (»zobe je dvignil grešnik z divje hrane«) motivno spominja tudi grozljiv prizor, v katerem Akteona raztrgajo psi: »[...] io sollevò / la sanguinosa testa« (»[...] dvignil sem krvavečo glavo«; *SAM/Akteon*: v. 727–28).

49 Klossowski v delu *Le bain de Diane* navaja strast, ki prevzame mitološki lik Akteona v smislu »extase«. Klossowski, *Le bain de Diane*, 36.

50 »E tu, caro Tigrino, / pupilla del mio core, / e tu pur contumace / al mio morir congiuri? / Ahi quella bocca, in cui / spesso dopo la preda / baci soavi affissi, / or non aborre o schiva / di suggere il mio sangue?« (»In ti, dragi Tigrino, punčica mojega srca, si tudi ti kriv zarote proti meni, da bi me umoril? Ah, ali ta usta, ki sem jim po lovu pogosto mile poljube dajal, ne občutijo gnusa in se ne bodo uprla sesanju moje krvi?«; *SAM/Akteon*: v. 811–19.)

vendar ji je dodana nova podrobnost z ozirom na hipotekst, saj jo namreč vidimo vzpenjati se po gori. Ta podoba spominja na prizor žensk, ki so se povzpele na goro Golgota: »Quindi scalza e discinta / varcò del'aspro monte il duro dorso« (»Torej bosa in razgaljena je prečkala težko pobočje neprijazne gore«, prav tam, v. 116–17). Marino uporablja izraze, ki jih je prevzel iz religioznega registra, tudi pri označevanju Diane. To počne večinoma zato, da bi izrazil značilnosti božanskega telesa, pri čemer se tudi v tem primeru prepletata verski in posvetni ekspresivni register. V zvezi s tem je opaziti besedno zvezo »il bel corpo celeste« (»lepo nebeško telo«, prav tam, v. 156).⁵¹

Vendar pa leksika in semiotika, vezani na sveto oz. natančneje na krščansko sfero, ki se stikata z erotično sfero, s katero avtor izraža izrazite prizore bolečine, ne ustvarjata diskurza z verskim značajem. Evangelijske besede in podobe dobijo spremenjen predznak in imajo zdaj pretežno retorično funkcijo; pokaže se, da je z njimi avtor želel doseči ekspresivni učinek. Zelo svoboden odnos do biblijske tradicije se pojavi tudi pri delih Giordana Bruna. Tudi on v svojem delu odlomke iz biblijskih besedil citira skupaj z drugimi odlomki, ki prihajajo iz najbolj raznolikih literarnih tradicij in ki težijo k resemantizaciji glede na novi diskurz. Razlika je ta, da ima pri Brunu proces dekontekstualizacije in resemantizacije prevzetega gradiva izvenliterarni smoter: teži k temu, da na jasen način pojasni filozofske koncepte, in sicer v skladu z »Nolačevo filozofijo«⁵². Pri Marinu, zlasti v njegovem delu *La Sampogna*, pa imajo te operacije nasprotno literarni in metaliterarni namen.

Prisotnost tipičnega literarnega diskurza v idili, kakršna je *Akteon*, se kaže v tem, kako v njej dominira beseda že zaradi same oblike; beseda, ki ustvarja dragocenost, čutnost, presenečenje, in katere namen ni podajati moralnih ter filozofskih naukov. Marino stremi k uporabi redkih besed (»scaggi-ale«, »opas«; »partiche quadrella«, »partske puščice«; »aureo carcasso«, »zlat tul«; prav tam, v. 36 in 45) in se zateka k intenzivni uporabi retoričnih figur, od pogostih leksikalnih in semantičnih antitez do hiperbol (gl. npr. »arbo-reggiando al ciel selva di corna«, »goščava rogov, ki se kot drevesne veje vijejo v nebo«, v. 561) in vse do vztrajnih fonetičnih učinkov ponavljanja v obliki aliteracij in paronomazij, ki so iz retoričnega zornega kota morda ena izmed najzanimivejših vidikov besedila. Kar zadeva retorično in pripovedno strukturo besedila, avtor ne sledi kriterijem glasovne homogenosti in kontinuitete pripovedi, pač pa so zanj značilne prekinitve ali preskoki. Rezultat takšne izbire je ustvarjanje presenečenja, ki sicer zavzema središčno mesto v baročni estetiki. Kršenje kriterijev enotnosti tona in pripovedne linearosti se pojavlja tako v pripovednih strategijah (vključno s poudarjanjem detajlov, z uva-

51 Opomniti velja tudi na formulacijo »e dela pura imacolata Dea / il sacro corpo tutto / di parte in parte a misurar mi diedi« (»in začel sem meriti od nog do glave celo sveto telo čiste in neomadeževane boginje«; prav tam, v. 401–403). Marino definira boginjo tudi kot »animo celeste« (»nebesni duh«; prav tam, v. 536).

52 Bruno se je rodil v Noli pri Napoliju in pogosto uporaba ta izraz.

janjem preskokov scen in pripadajočih semantičnih prehodov z religiozne na erotično in na grozljivo) kot v načinih citiranja in povzemanja iz drugih virov, kjer so nepričakovane kombinacije pravilo. Petrarkova podoba čebele, ki srka nektar iz različnih cvetov, da bi preko organskega procesa proizvedla med,⁵³ in Marinova podoba kavlja kot instrumenta, s katerim je mogoče pridobiti gradivo od drugih za sestavo novega besedila s pomočjo izvirnega procesa sestavljanja, sta tako še kako prikladni za razumevanje, kako omenjena pisatelja dojemata nastanek književnega dela, pa tudi za pojasnitev različnosti njunega odnosa do tradicije.

Metaliterarni smoter te idile pa se kaže v razkazovanju postopkov, s katerimi avtor gradi besedilo. Marino opozarja na izvirno ponovno uporabo odlomkov, ki so del izročila; ta predvideva dekontekstualizacijo, ponovno sestavljanje in resemantizacijo, skladno s tem, kar je izrazil v razlagah o poetiki v petih pismih, prilogah k delu *La Sampogna*, zlasti pa v četrtem. Z iskanjem zaveznitva pri svojih bralcih, ki so jim bili viri, na katere se je Marino nanašal, dobro poznani, je namreč na očiten način posegel v dane modele in s tem postavil pod vprašaj njihov ugled. S pomočjo »jezikov« modelov zgradi lasten diskurz in zavzame takšno stališče, ki skuša varovati estetski okvir kot prostor za prosto eksperimentiranje, vendar pa nikoli ne zanemari literarne vrednosti dela, ki nastane kot plod takšnih besedilnih posegov. Za razumevanje tega vidika gl. njegovo sklicevanje na Petrarko v omenjeni idili.

V celotnem besedilu je na leksikalni, skladenjski in figurativni ravni močno prisoten tudi Petrarkov *Canzoniere*. Tako se v njem pojavijo izrazi, kot so: »vago lume« (»luč pritajena«, prav tam, v. 434), »chiaro lume« (»jasna luč«, prav tam, v. 462), »bella imago« (»lepa podoba«, prav tam, v. 96), »porto« (»luka«, prav tam, v. 673), ali pa fraze, povezane s potovanjem, na primer »di balza in balza« (»čez drn in strn«, prav tam, v. 90), ki spominjajo na pogost Petrarkov način upesnjevanja, med drugim tudi v *RVF CXXIX* (»di monte in monte«, »z gore na goro«). V idili zaznamo celo odmev prvega soneta v *Canzonieru* (»per pietà tel chegg'io / l'ultimo dono«, e »meco / di me mi meraviglio, / e di mia leggerezza [...]« (»iz milosti te prosim zadnji dar«, in »samega sebe čudim se in svoje lahkotnosti [...]«, prav tam, v. 568–70⁵⁴). V nadaljevanju se v predelani obliki pojavi Petrarkova besedna zveza »passi tardi e lenti«

53 Prim. Petrarkovo pismo, naslovljeno Tommasu da Messini, o sposobnostih domišljije in človeškem umu: »[...] apes in invenctionibus imitandas, que flores, non quales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt.« (»[...] pri izmišljenih zgodbah je potrebno posnemati čebele, ki ne prinašajo cvetov takoj, ko jih najdejo, temveč iz čudovite kombinacije le-teh izdelajo vosek in med«; *Rerum familiarum libri XXIV*, I, 8; Petrarca, *Opere*, 672–73). Primerjavo, ki si jo je Petrarka izposodil iz antike, sta pozneje ponovno uporabila tako Poliziano kot tudi Giovanfrancesco Pico della Mirandola v esejih o imitaciji.

54 Petrarka piše: »spero trovar pietà, non che perdono« in »di me medesimo meco mi vergogno; / e del mio vaneggiar [...]« (»da milost najdem, odpušcanje zase« in »da sebe samega me zdaj je sram. / Iz blodenj teh se zdaj sramota žanje [...]«; *RVF*, I, v. 8; 11–12). [Op. prev.: Tudi v tem primeru Capudrov prevod Petrarkovega soneta ne izrazi popolnoma dejstva, na katerega opozarja avtorica članka. Zato smo uporabili kombinacijo dveh prevodov soneta v slovenščino, in sicer Capudrovega ter Gradnikovega.]

(»koraki trudni in počasni«), ki postane »tarde e lente piaghe« (»trudne in počasne rane«, prav tam, v. 746), ali pa fraza »le selve e i campi« (»gaji in polja«), ki postane »le piagge e i colli« (»obronki in griči«, prav tam, v. 176–77). Se pa nekateri izrazi pojavijo tudi v nespremenjeni obliki, na primer »verdi rami« (»zimzeleno grmičje«, prav tam, v. 370), »erbette e fiori« (»travice in rože«, prav tam, v. 280) ter pomanjševalnice, ki jih je Petrarca rad uporabljal. Vendar takšne reference najdemo znotraj drugačnega diskurza, ki kljub temu, da je njegov osrednji motiv podoben (zavrnitev ženske, ki si jo je protagonist želel), ne posnema več pesniškega sistema in Petrarkove misli, ampak izbere opolzek način izražanja ljubezni in grozljivo besedišče, povezano s kaznovanjem in s smrtjo.⁵⁵ Medtem ko so bolečine lirskega subjekta v Petrarkovih rimah v celoti notranje, so bolečine pripovednega subjekta v Marinovi idili popolnoma zunanje, fizične. Vseeno se Marinov prevratniški odnos do literarne avtoritete, ki jo predstavlja Petrarca, kaže v drugačni izbiri literarne zvrsti in ekspresivnih registrov, tudi – kot že omenjeno – z vnašanjem Petrarkovih izrazov poleg literarnih referenc, ki prihajajo iz popolnoma drugačnih tradicij, prav tako pa tudi v kombinacijah ekspresivnih protislovnih tonov, od elegičnih do idiličnih in tragičnih.

Domneva, da je želel Marino predlagati metapoetično interpretacijo tega mita, se ne zdi tvegana, če upoštevamo jasno navedbo v njegovi različici, ki se nanaša na uporabo besede. V njegovi idili je boginjino maščevanje lovcu pospremljeno s prepovedjo, ki meji na izzivanje; prepove mu namreč uporabo besede, kar bi bila najhujša kazen, ki bi jo lahko zadali pesniku: »'Io vo' che sia / equal la pena agli ardimenti tuoi; / or va, dillo, se puoi'.« (»Hočem, da je kazen enaka tvojemu drznemu dejanju; zoperstavi se zdaj z glasom, če zmoresš«; prav tam, v. 533–35.). Marino vztraja pri dejstvu, da je Akteon videl nekaj edinstvenega, vendar tega ne more sporočiti. Akteon bo kršil prepoved in pripovedoval o tem mrtev, torej si bo pridržal možnost govora. Tudi za poudarek na izjemnosti prizora, nad katerim se je naslajal lovec, prizora, polnega lepote, ki je sposobna zbuditi čute, se zdi, da poudarja ne le čutnost prizora (ta različica mita je polna očitnega erotičnega naboja), temveč tudi neizprosnost prepovedi, da bi o njem pripovedoval. Zahvaljujoč zavezništvu dreves je mladenič mogel ali znal videti to, česar ni moglo videti niti sonce, čeprav ima ta privilegij izjemno kratek čas; in že se pripravlja, da ga bodo raztrgali psi. V tej idili – tukaj ima termin »idila« zares antifrastično vrednost – pripovedni subjekt, ki se spremeni v jelena, tega pa

55 Prim. odlomke, ki sledijo in v katerih se pokaže nagnjenje h konkretnosti v opisovanju nekaterih grozljivih posebnosti: »Mentr'er il crudo stuolo / a strangolarmi et a spolparmi inteso, / meschine, che potea / se non per entro la scannata gola / gorgogliar fievolmente / querula voce, e senza senso un suono?« (»Medtem ko me je trop psov *davil* in *razkosaval*, ubožec, kaj sem mogel, če ne nemočno grgrati skozi *razklano grlo*, z glasom, ki je prosil pomoči, a brez smisla in zvoka?«; prav tam, v. 749–54 [poudarki: P. F.]); »quinci e quindi *stracciato a brano a brano* / sotto il rabbioso assalto alfin mi stendo« (»in tako sem *raztrgan po kosih* pod besnim napadom nazadnje podlelel«; prav tam, v. 716–17 [poudarki: P. F.]).

raztrgajo nekdanj zvesti psi, za sabo pusti le koščke telesa, razmetane kosti. Zgodba vsebuje implikacije, ki se občutno razlikujejo od tistih v Petrarkovi kanconi, kjer avtor bralca celo spodbuja, da mit bere na avtorefleksiven način, in nakazuje, da za Marina velja drugačno zavedanje pesnika in književnega dela, zavedanje, ki nima več nobene primesi renesančnega idealizma. Če je bilo ustvarjanje Petrarke in pozneje klasicistov v zreli renesansi vezano na pretekle modele in če so ti nadaljevali antično ter moderno tradicijo, znotraj tega odnosa pa je vsak nov avtor dobil vlogo nadaljevalca prejete dediščine in se je prepoznaval v odnosu kontinuitete in zgledevanja po vzornikih, pa se postpetrarkistični⁵⁶ avtor nasprotno zaveda, da bo njegovo delo vzor le v drobcih.⁵⁷

(Prevod iz italijanščine Andreja Nastasja Terbos.)

BIBLIOGRAFIJA

Viri in okrajšave

- Alighieri, Dante. *Božanska komedija. Pekel*. Prev. Andrej Capuder. Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2005.
- Bembo, Pietro. *Prose e Rime*. Ur. Carlo Dionisotti. Druga izdaja. Torino: U.T.E.T., 1966.
- Bruno, Giordano. *De gli eroici furori*. V: isti, *Dialoghi italiani* 1–2. Ur. Giovanni Gentile, opombe Giovanni Aquilecchia, vol. 1: 925–1178. Firenze: La nuova Italia, 1958. (D. I. / Furori)
- Marino, Giovan Battista. *Della Lira*. Parte terza. Venezia: Ciotti, 1616.
- . *La Sampogna*. Ur. Vania De Maldé. Parma: Guanda, 1993. (SAM/Akteon)
- Nonos. *Werke*. 1–2. Prev. Dietrich Ebener. Berlin-Weimar: Aufbauverlag, 1985.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ur. Gianfranco Cortini. Torino: Einaudi, 1964. (RVF)
- . *Opere*. 1–2. Ur. Emilio Bigi. Tretja izdaja. Milano: Mursia, 1966.
- . *Soneti*. Prev. Andrej Capuder. Ljubljana: Mihelač, 1995.
- . *Soneti in kancone*. Prev. Alojz Gradnik. Koper: Primorska založba, 1954.
- . *Stihi*. Prev. Andrej Capuder. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980.
- Sannazaro, Jacopo. *Opere volgari*. Ur. Alfredo Mauro. Bari: Laterza, 1961.

56 Za pomen tega termina pri Marinu gl. predlog Alessandra Martinija: »Postpetrarkistični Marino ne v očitnem smislu, ki je bil značilen za petrarkizem [...], pač pa v smislu, kakršen je ta, zaradi katerega danes govorimo o postmoderni dobi, z upoštevanjem sorazmerij med prostrano meglenico današnjega časa, ki ne bi smela imeti, a vendarle ima potrebe po periodizaciji, ter med konkretnim in omejenim pesniškim znanjem.« Martini, »Marino postpetrarchista«, 33.

57 Marino se namreč zaveda, da bo svojim naslednikom prenesel le drobce svojega ustvarjalnega dela oz. da bodo njegova dela sicer brez predsodkov prevzemali, citirali in ponovno uporabljali (glede na nazor književnega ustvarjanja, ki smo ga predhodno izpostavili), vendar pa ne bo mogoč več ustvariti idealnega modela za svoje naslednike v vsej celovitosti tega koncepta. Zaveda se, da se njegovega dela za razliko od Petrarke ne bo imelo za vir modrosti in literarni model, po katerem se je moč zgleovati.

Literatura

- Barberi Squarotti, Giovanni. »Atteone«. V: *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, 329–63. Venezia: Marsilio, 2000.
- Beierwaltes, Werner. »Actaeon. Zu einem mythologischen Symbol Giordano Brunos«. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 32 (1979): 345–54.
- Bisi, Monica. »Bruno e Campanella. L'ambigua Circe e l'umbratile Diana«. V: Pietro Gibellini, ur., *Il mito nella letteratura italiana*, 2. zv.: *Dal Barocco all'Illuminismo*, 51–68. Brescia: Morcelliana, 2006.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Calasso, Roberto. *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milano: Adelphi, 1988.
- Cerbo, Anna. *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*. Pisa: E.T.S., 2002.
- Chiodi, Domenico. *L'idillio barocco e altre bagatelle*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000.
- Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern in München: Franke, 1948.
- . *Evropska literatura in latinski srednji vek*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2002.
- De Maldé, Vania. »Giovanni Battista Marino. L'Hetruscus Ovidius«. V: Pietro Gibellini, ur., *Il mito nella letteratura italiana*, 2. zv.: *Dal Barocco all'Illuminismo*, 69–112. Brescia: Morcelliana, 2006.
- Ellero, Maria Pia. »Appunti sull'«Esposizione» alla Scelta d'alcune poesie filosofiche di Tommaso Campanella.« V: Gianfelice Peron, ur., *L'autocommento*, 69–79. Padova: Esedra, 1994.
- Farinelli, Patrizia. *Il furioso nel labirinto. Studio su De gli eroici furori di Giordano Bruno*. Bari: Adriatica, 2000.
- Graziani, Françoise. »L'écriture des mythes: Principes d'utilisation de la tradition mythique dans le marinisme«. V: Daniela Dalla Valle, ur., *Manierismo e letteratura*, 401–406. Atti del congresso internazionale (Torino, 12.–15. oktober 1983). Torino: Meynier, 1986.
- Klossowski, Pierre. *Le bain de Diane*. Paris: Pauvert, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude. »Die Struktur der Mythen.« V: Günther Schiwy, ur., *Der französische Strukturalismus*, 134–43. Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Martini, Alessandro. »Marino postpetrarchista«. *Versants* 7 (1984): 15–36.
- Pieri, Marzio. *Per Marino*. Padova: Liviana, 1976.
- Pozzi, Giovanni. »Ludicra mariniana«. *Studi e problemi di critica testuale* 6 (1973): 132–62.
- . »Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie«. V: Id., *Intorno al «codice»*, 37–76. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- Reichlin, Renato, in Giovanni Soprani. *Pastori barocchi fra Marino e Imperiali*. Freiburg: Edizioni dell'Università Freiburg, 1988.
- Sabbatino, Pasquale. *Giordano Bruno e la «mutazione» del Rinascimento*. Firenze: Olshki, 1993.
- Taddeo, Edoardo. »Nonno e la composizione di Europa del Marino«. *Lettere italiane* 16.1 (1964): 15–35.

DALLA PENNA DI DUE ANTICLASSICISTI: IL MITO DI ATTEONE IN G. BRUNO E G.B. MARINO

Riassunto

Nel presente contributo si indaga come il mito classico di Atteone fu recepito in epoca postrinascimentale da due autori anticlassicisti, quali Bruno e Marino. L'intento è di illustrare la diversità che guidò il loro approccio a questo mito pur nel condiviso rifiuto del paradigma estetico classicista. Giordano Bruno lo risemantizzò in chiave filosofica in uno dei sonetti di cui si compone il dialogo *De gli eroici furori* (1585) e ne fece immagine di una nuova concezione gnoseologica. Giovan Battista. Marino lo trattò invece in un idillio della raccolta *La Sampogna* (1620) con una tendenza all'iperletterarietà e un gusto per gli effetti a sorpresa proponendone una versione che si presta a essere interpretata anche in chiave metatestuale. In entrambi i casi la prassi di scrittura seguita dai due autori viene confrontata con le rispettive posizioni poetologiche e analizzata alla luce di riferimenti intertestuali.

Katarina Marinčič

Vzhodnjaška domišljija in človeška šibkost: Huet in Sade o izvoru romana

Pierre-Daniel Huet, teolog, filozof, filolog in zgodovinar, je v *Razpravi o izvoru romanov* (1670)¹ le-te opredelil kot »des fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs« (»izmišljene zgodbe o ljubezenskih prigodah, napisane v umetniški prozi, bralcem v užitek in poduk«).²

Definicija se je prijela: med francoskimi avtorji 17. in 18. stoletja, ki so pisali o romanu kot žanru, ga skorajda ni, ki se ne bi vsaj posredno skliceval nanjo. Ta uspeh si lahko v precejšnji meri pojasnimo z dejstvom, da je bil Huet v francoskem prostoru prvi, ki je o novi zvrsti teoretiziral brez estetskih predsodkov, pa tudi brez neposrednih apologetskih motivov. Romanopisci 17. stoletja, denimo Georges in Madelaine de Scudéry, so v teoretično obarvanih uvodih k svojim romanom vendarle branili predvsem sebe. Nicholas Boileau, vélika intelektualna avtoriteta francoskega klasicizma, je v romanih videl grožnjo: literaturo, ki kvarno vpliva na literarni okus bralcev, saj je ne zavezujejo nikakršna pravila in zato o njej ni mogoče resno razsojati. Skrivnostni avtor z imenom (ali psevdonomimom) Du Plaisir pa je v spisu *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (Mnenja o literaturi in o zgodbah ter pomisleki o slogu, 1683) romanu tako ali tako napovedal naglo smrt; rešitev za pripovedno prozo je videl v premiku od *velikih romanov* k *majhnim*, slehernega balasta očiščenim *zgodbam*, ki bralcu nudijo zgolj užiti-

1 *Traité de l'Origine des romans; razprava pod »notranjim« naslovom Pismo gospoda Hueta gospodu de Segraisu o izvoru romanov* (*Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'Origine des romans*) je izšla kot dodatek k romanu *Zayde* Mme de Lafayette, ki ga je pisateljica izdala pod imenom svojega tajnika de Segrais.

2 Huet, *Traité de l'Origine*, 4.

tek poglobljene psihološke analize.³ Čeprav je bil Du Plaisir pri prečiščevanju temeljit do absurdnosti (kot odvečno je označil vse, kar ni nujno potrebno za potek zgodbe, tako naprimer sleherni opis), je literarna zgodovina vsaj deloma potrdila njegove sodbe. Francoski romani, napisani pred letom 1660, so kmalu utonili v pozabo; še huje, prijele so se jih posplošene slabšalne oznake.⁴ In vendar: kot teorija se je ohranil Huetov, ne morda Boileaujev ali Du Plaisirov pristop k romanu. Huet je bržkone precenjeval romanopisce svojega časa, ni pa precenjeval romana kot zvrsti. V navdušenju, s katerim je sprejemal romane, predvsem pa v samoumevnosti, s katero je jemal na znanje njihov obstoj, je bilo zagotovo tudi nekaj vizionarstva.

Ob vsej sežetosti in univerzalnosti pa se je Huetova definicija pravzaprav ohranila po segmentih: avtorji poznejših obdobij so si iz nje jemali tisto, kar jim je ustrezalo.

Preprost in očiten primer je sklicevanje na didaktično funkcijo romana. Besedilo, napisano bralcem v poduk, *pour l'instruction des lecteurs*, ne more biti nemoralno, nemoralno kvečjemu prikazuje, vselej z namenom, da bi jo priskutilo: tako se je še stoletja po nastanku *Razprave o izvoru romanov* branil romanopisec, obtožen kvarjenja nravi – pa najsi mu je bilo ime Laclos, Balzac, Flaubert ali Zola.

Mehanizem deluje tudi v obratni smeri: poučnost je opravičilo za prikazovanje človeških strasti, a po drugi strani je prikazovanje strasti nekakšna odškodnina za poučnost: »(...) comme l'esprit de l'homme est naturellement ennemi des enseignements et que son amour propre le révolte contre les instructions, il le faut tromper par l'appât du plaisir et adoucir la sévérité des préceptes par l'agrément des exemples et corriger ses défauts en les condamnant dans un autre.«⁵ Na isti psihološki princip je pozneje opozorila Mme de Staël: »Les romans ont le droit d'offrir la morale la plus austère sans que le coeur en soit révolté; ils ont captivé ce qui seul plaide avec succès pour indulgence: le sentiment (...)«.⁶ Z druge plati, s poudarkom na didaktični vrednosti konkretnih primerov, ga je v *Hvalnici Richardsonu* osvetlil Denis Diderot: »Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit: mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés (...)«.⁷

3 »Les petites histoires ont entièrement détruit les grands romans. Cet avantage n'est l'effet d'aucun caprice.« (Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres*, 128.)

4 Oznake, kot je denimo »un tissu d'événements chimériques et frivoles« (Diderot, *Éloge de Richardson*, 192), ali »tout ce fatras inintelligible aujourd'hui« (Sade, *Idée sur les romans*, 35).

5 Ibid., 5. (»Ker se človeškemu duhu kakršni koli nauki po naravi upirajo in se človeško samoljublje zoperstavlja podučevanju, je treba nastaviti vabo, poskrbeti za užitek: stroga načela zasladi-mo s primeri, napake in pregrehe pa odpravljamo tako, da jih obsojamo pri drugih.«)

6 Mme de Staël, *Essai sur les fictions*, 70. (»Roman nas lahko sooči s še tako strogimi moralnimi nauki, pa se jim naše srce ne bo uprlo; polastil se je namreč tistega edinega v nas, kar nas navaja k popustljivosti: naših čustev.«)

7 Diderot, *Éloge de Richardson*, 194. (»Moralni nauk je splošno, abstraktno pravilo: kako ga bomo

Obveljala je tudi Huetova ugotovitev, da so zgodbe, ki jih pripovedujejo romanopisci, *des fictions*, izmišljene. Avtorju *Razprave o izvoru romanov* je šlo tu predvsem za razločevanje med romanopisjem in zgodovinopisjem, med zgodbami in zgodovino (»Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables.«⁸), ter za ločitev med epskimi pesnitvami (*Poèmes Épiques*), katerih glavna tema so vojne, in romani, ki (naj) pripovedujejo o ljubezenskih prigodah.⁹ Podobnim kriterijem sledi Diderot, ki v noveli *Prijatelja iz mesta Bourbonne* (*Les Deux Amis de Bourbonne*, 1770) ugotavlja, da obstajajo tri vrste zgodb: čudežna (*le conte merveilleux*) po vzoru Homerja, Vergilija in Tassa, šaljiva (*le conte plaisant*), kakršne so pisali La Fontaine, Ariosto in Hamilton, ter historična (*le conte historique*), kot jo najdemo pri Scarronu in Cervantesu. Diderota, tako kot že Hueta, zanimajo predvsem zgodbe tretjega tipa, še prav posebej pa ga vznemirja dejstvo, da so izmišljene. Pripovedovalec tovrstnih zgodb, pojasnjuje Diderot, je v osnovi hladnokrven lažnivec, *un menteur plat et froid*, a njegova poglobljena naloga in bistvo njegovega poklica je v prikrivanju laži in ustvarjanju iluzije.¹⁰

Tematsko polje romana, kot ga je začrtal Huet (»ljubezenske prigode«), se v poznejših razpravah razširi. Diderot, Mme de Staël in Markiz de Sade govorijo o »srcu«, o prikazovanju človekovih čustev in strasti. Pa vendar njihovo pojmovanje romana vsaj deloma ostaja zvesto Huetovi definiciji, po kateri roman sicer ni »resničen«, (*vrai*), je »verjeten« (*vraisemblable*), torej vsaj v določeni meri navezan na človeško življenje. Louis de Jaucourt v Enciklopediji opredeli roman kot »un récit fictif de diverses aventures merveilleuses ou vraisemblables de la vie humaine«¹¹, za Markiza de Sada je roman »l'ouvrage *fabuleux* composé d'après les plus singulières aventures de la vie des hommes«.¹²

Na Huetovo teorijo se od vsej naštetih del najtesneje navezuje prav tisto, ki je kronološko od nje najbolj oddaljeno: razprava Markiza de Sada *Idée sur les romans* (Razmislek o romanih, 1800). Primerjava med *Razpravo o izvoru romanov* ter *Razmislekom o romanih* je upravičena že zato, ker imata besedili zelo podobno zgradbo, iz katere lahko sklepamo tudi na njun didaktični namen: osnovni definiciji sledi oris razvoja zvrsti s seznamom najpomemb-

uporabili, je v celoti prepuščeno nam samim, nobene čutne podobe nam ne vtisne v duha. Če pa spremljamo junaka pri njegovih dejanjih, ga bomo videli, postavili se bomo na njegovo mesto ali stopili obenj (...).

8 Huet, *Traité de l'Origine*, 7. (»Izmišljene zgodbe, pravim, da bi jih razločil od resničnih.«)

9 »Pomembno je razmerje med čudežnim (*le merveilleux*) in verodostojnim (*le vraisemblable*). V epskih pesnitvah prevladuje prvo, čeprav so vselej tudi verodostojne, v romanih drugo, čeprav v njih naletimo tudi na čudežno.« (Ibid.)

10 Prim. Diderot, *Les Deux Amis de Bourbonne*, 819.

11 »Izmišljena pripoved o različnih čudežnih ali verjetnih prigodah človeškega življenja.«

12 Sade, *Idée sur les romans*, 27. (»Domišljjsko delo, napisano po najbolj edinstvenih prigodah iz človeškega življenja.«)

nejših avtorjev in njihovih del, zgodovinski pregled pa se izteče v navodila in nasvete sočasnim in prihodnjim romanopiscem.

Hueta in Sada družijo pristno navdušenje nad romanom, ki ga, čeprav je med njima dolga doba, oba obravnavata kot novo, razvijajočo se zvrst. Zdi se, da je navdušenje pri obeh tesno povezano z občutkom svobode. Za Hueta je ta relativna: epske pesnitve, zapiše, so v primerjavi z romani »bolj urejene in prečiščene«. ¹³ Za Sada je prostost popolna, romanopisec ima po njegovem pravico pripovedovati o čemerkoli – vendar je s pridobitvijo te pravice obenem izgubil pravico do slabega pripovedovanja. »On n'a jamais le droit de mal dire, quand on peut dire tout ce qu'on veut,« zapiše Sade ¹⁴ in se s to sijajno maksimo pravzaprav vrne v sedemnajsto stoletje – medtem ko Huet z ohlapnim navodilom, da morajo biti romani vendarle napisani po določenih pravilih (*certaines règles*), saj bi drugače nastal »skupek brez reda in lepote« ¹⁵, naznanja pragmatično popustljivost osemnajstega.

Celo če se povsem osredotočimo na *Razmislek o romanih* in pustimo ob strani Sadovo pripovedništvo (v katerem se bolj redko zgodi, da bi bila *krepkost okronana, sprijenost pa kaznovana* ¹⁶), bomo opazili, da se Huet in Sade razhajata ob vprašanju morale, natančneje: ob vprašanju funkcije, ki naj bi jo v romanu imel moralni nauk. Za Hueta je nauk *la raison d'être* sleherne pripovedi, Sade romanopisce poziva, naj se afektiranemu moraliziranju kolikor mogoče ogibajo, saj morale prav nihče ne išče v romanih: »Évitez l'afféterie de la morale; ce n'est pas dans un roman qu'on la cherche.« ¹⁷ Vendar Sade kot pripovednik – četudi v negativu, z anti-moralnimi nauki – bistveno bolj sledi Huetovim principom, kot bi morda sklepali iz navodil, ki jih daje drugim pisateljem.

Najbolj pa se Sade Hueta približa prav tam, kjer mu na prvi pogled podcenjujoče ugovarja: pri vprašanju, od kod romani izvirajo.

Problem izvora je za Hueta seveda bistven: znameniti teoretični del *Razprave o izvoru romanov* je le uvod, izhodišče za literarnozgodovinsko obravnavo (ki je, po logiki stvari, s časom izgubila aktualnost). »Après être convenus des ouvrages qui méritent proprement le nom des Romains, je dis que l'invention en est due aux Orientaux; je veux dire aux Égyptiens, aux Arabes, aux Perses et aux Syriens,« zapiše Huet. ¹⁸ Potem ko je določil, katera in kakšna dela lahko uvrščamo med romane, izrazi prepričanje, da roman kot zvrst izvira na Orientu: izumili so ga Egipčani, Arabci, Perzijci in Sirci. Kot osnovni argument v prid svoje teze navaja, da je »večina pomembnih antičnih romanopiscev izšla iz teh narodov«: »Vous l'avouerez sans doute quand

13 »Les Poèmes sont plus réglés et plus châtiés dans l'ordonnance (...)« Huet, *Traité de l'Origine*, 7.

14 Sade, *Idée sur les romans*, 45.

15 »Il faut qu'elles soient écrites avec art et sous de certaines règles; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté.« (Huet, *Traité de l'Origine*, 5.)

16 »(...) il faut toujours faire voir la vertu couronnée et le vice châtié.« (Ibid.)

17 Sade, *Idée sur les romans*, 47.

18 Huet, *Traité de l'Origine*, 11.

je vous aurais montré que la plupart des grands Romanciers de l'antiquité sont sortis de ces peuples.«¹⁹ Vse to ozemlje, meni Huet, si torej bistveno bolj zasluži oznako »domovina povesti« kot pa Grčija, kamor so bile povesti zgolj presajene – čeprav je res, da so tam naletele na izvrsten teren in se »občudovanja vredno ukoreninile: «(...) tout ce pays mérite bien mieux d'être appelé le pays des fables que la Grèce, où elles n'ont été que transplantées, mais où elles ont trouvé le terroir si bon qu'elles y ont admirablement bien pris racine.«²⁰

Geografski argument – naštevanje antičnih romanopiscev, po izvoru ali vsaj soseščini povezanih s prvotno domovino romana – pa Huetu očitno ne zadostuje. Da bi svojo literarnozgodovinsko tezo dokončno potrdil, se pravzaprav vrne na teoretični začetek, k značilnostim romaneskne zvrsti, ki jih poveže z značilnostmi orientalskih narodov. Orientalci so izumili roman, ker jim ga je (takšnega, kot je, v prvi vrsti *izmišljenega*) narekoval njihov temperament, njihov »poetični duh«: »Aussi à peine est-il croyable combien tous ces peuples ont l'esprit poétique, inventif et amateur des fictions; tous leurs discours sont figurés; ils ne s'expliquent que par allégories; leur Théologie, leur Philosophie et principalement leur Politique et leur Morale sont toutes enveloppées sous des fables et des paraboles. Les Hieroglyphes des Égyptiens font voir à quel point cette nation était mystérieuse. Tout s'exprimait chez eux par images; tout y était déguisé (...).«²¹

Če strnemo: Huet je v orientalski izvor romanov prepričan iz dveh razlogov: zaradi porekla velikih antičnih romanopiscev, pa tudi zaradi narave samega žanra, ki je po svojem bistvu – izmišljevanje zgodb, izražanje s podobami, razlaganje s pomočjo parabol – »orientalski«.

Markiz de Sade v uvodnem delu *Razmisleka o romanu* na vprašanje o izvoru zvrsti odgovarja drugače: »Chez quel peuple devons-nous trouver la source de ces sortes d'ouvrages (...)? L'opinion commune croit la découvrir chez les Grecs, elle passa de là chez les Mores, d'où les Espagnols le prirent, pour la transmettre ensuite à nos troubadours, de qui nos romanciers de chevalerie la reçurent.«²² Vendar za Sada, kot sam poudari, to splošno prepričanje ni zavezujoče: čeprav v osnovi sprejema opisano »preoddajo«, se mu ob njej porajajo tudi dvomi: je sploh lahko potekala na opisan način, v stoletjih, ko je bilo tako malo potovanj in stikov med narodi, »dans

19 Ibid.

20 Ibid., 12.

21 Ibid. (»Prav neverjetno je, kako poetičnega in inventivnega duha so ta ljudstva, kako ljubijo fikcijo; zmeraj se izražajo v prenesenem pomenu, svoje misli vedno razlagajo s pomočjo alegorij; njihova teologija, njihova filozofija ter še posebej njihova politika in morala so ovite v povesti in parabole. Hieroglifi nam kažejo, kako močno so bili Egipčani nagnjeni k skrivnostnosti. Vselej so se izražali s podobami; pri njih je bil vse skrito (...).«)

22 Sade, *Idée sur les romans*, 28. (»Kje je torej izvir tovrstnih del (...)? Po splošnem prepričanju ga najdemo pri Grkih, od katerih so roman dobili Mavri, od njih so ga vzeli Španci ter ga prenesli našim trubadurjem, ti pa našim viteškim romanopiscem.«)

des siècles où les voyages étaient si peu connus, et les communications si interrompues»²³

Ta pomislek Sadu služi kot izhodišče, deloma celo kot argument za iskanje globlje narave romana. Obstajajo namreč »postopki, navade, nagnjenja, ki se ne prenašajo, temveč so ljudem inherentna in se med njimi naravno porajajo«.²⁴ Miselni obrat, ki ga tu naredi Sade, je osupljivo podoben Hueto- vemu: od konkretnega se oba premakneta k splošnemu; vprašanje, *od kod* so romani, tudi Sade spretno nadomesti z vprašanjem, *kakšni so*. Ta maneuver ga najprej, tako kot Hueta, (spet) pripelje na Orient, natančneje v Egipt: »N'en doutons pas: ce fut dans les contrées qui, les premières, reconnurent des Dieux, que les romans prirent leur source, et par conséquent en Égypte, berceau certain de tous les cultes; à peine les hommes eurent-ils *souçonné* des êtres immortels, qu'ils les firent agir et parler; dès lors, voilà des métamorphoses, des fables, des paraboles, des romans; en un mot, voila des ouvrages des fictions, dès que la fiction s'empare de l'esprit des hommes.«²⁵

Ob tem ko priznava primat Egiptu, pa Markiz de Sade tej časovni in prostorski umestitvi ne pripisuje nikakršnega pomena, obravnava jo kot zgodovinsko naključje. Romani, zapiše, nastajajo pri vseh narodih in v vseh jezikih, »dans toutes les langues, chez toutes les nations«. Domišljija, kakršna ustvarja romane, je za Hueta orientalska lastnost, za Markiza de Sada pa občečloveška *šibkost* (faiblesse): »L'homme est sujet à deux faiblesses (...). Partout il faut *qu'il prie*, partout il faut *qu'il aime*; et voilà la base de tous les romans; il en a fait pour peindre les êtres qu'il *implorait*, il en a fait pour célébrer ceux qu'il *aimait*.«²⁶

Že iz gornjih navedkov lahko razberemo, da Sade roman pojmuje zelo široko: kot izmišljeno pripoved o čemerkoli (»tout ce qu'on veut«), ki je ne zamejujejo ne formalni ne vsebinski kriteriji (pri Huetu *proza* in *ljubezen*). Zato morda lahko na Huetove in Sadove misli o romanu vsaj ohlapno navežemo stavek, ki ga je 1.1966 v razpravi *Uvod v strukturno analizo pripovedi (Introduction à l'analyse structurale des récits)*²⁷ zapisal Roland Barthes: »Bien qu'on

23 Ibid.

24 »Il est des modes, des usages, des goûts qui ne se transmettent point; inhérents à tous les hommes, ils naissent naturellement avec eux (...)« (Ibid.)

25 Ibid. (»Nobenega dvoma ni, da so romani najprej nastali v deželah, ki so prve spoznale bogove; izvirajo torej iz Egipta, ki je zagotovo zibelka vseh kultov; komaj so ljudje *posumili*, da obstajajo nesmrtna bitja, že so tem bitjem pripisali dejanja in jim položili v usta besede; odtlej imamo metamorfoze, povesti, parabole, romane; z eno besedo: domišljajska dela začno nastajati, kakor hitro se domišljija polasti človeškega duha.«)

26 Ibid., 30. (»Človek je podvržen dvema slabostima (...). Kjerkoli živi, čuti potrebo, *da bi molil*, ter potrebo, *da bi ljubil*; to je temelj vseh romanov; človek romane od nekdanj ustvarja zato, da bi v njih bodisi slikal bitja, na katera se obrača z *rotanjem*, bodisi slavil bitja, ki ga navdajajo z *ljubeznijo*.«)

27 Razprava, ki se začne z ugotovitvijo, da je »na svetu neskončno pripovedi« (»innombrables sont les récits du monde«), se posveča pripovedi v najširšem pomenu besede, tj. tudi posredovanju zgodbe z nejezikovnimi sredstvi. Tradicionalna obravnava pripovedi po zvrsteh (roman, novela, povest...) je za Barthesa slepa ulica (Cf. *Introduction à l'analyse structurale*, 2.)

ne sache guère plus sur l'origine du récit que sur celle du langage, on peut raisonnablement avancer que le récit est contemporain du monologue, création, semble-t-il, postérieure du dialogue; (...) il peut être significatif que ce soit au même moment (vers l'âge de trois ans) que le petit de l'homme 'invente à la fois la phrase, le récit et l'Oedipe.«²⁸

BIBLIOGRAFIJA

- Barthes, Roland. »Introduction à l'analyse structurale des récits.« V: *Communications* 8 (1966): 1–27.
- Diderot, Denis. »Les Deux Amis de Bourbonne.« V: *Oeuvres complètes de Diderot, tome XII*. Paris: Hermann, 1980.
- Du Plaisir. »Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style.« V: *Idées sur le roman*, ur. Henri Coulet. Paris: Larousse, 1992.
- Huet, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1966.
- Sade, D.A.F. de. »Idée sur les romans.« V: *Les Crimes de'amour*. Paris: Gallimard, 1987
- Staël, Germaine de. »Essai sur les fictions.« V: *Delphine*. Genève, Droz, 1990.

L'IMAGINATION ORIENTALE ET LA FAIBLESSE HUMAINE: HUET ET SADE SUR L'ORIGINE DU ROMAN

Résumé

L'article propose une lecture comparative de deux textes clés portant sur le roman: le *Traité sur l'Origine des romans* de P.D. Huet (1670) et *Idée sur les romans* de D.A.F. de Sade (1800). Pour Huet, auquel nous devons une des premières, sinon la première définition du genre romanesque, ce fondement théorique n'est en effet qu'un point de départ, le problème central de son texte étant, conformément au titre, celui de *l'origine* des romans. Convaincu de leur origine orientale, Huet cite deux arguments en faveur de sa thèse. Premièrement, le fait que, selon sa connaissance, la plupart des romanciers d'antiquité sont issus des nations orientales. Et deuxièmement, que le roman, tel qu'il est, pittoresque et fantasque, doit ses qualités et ses défauts à l'esprit *poétique, inventif et amateur des fictions* des peuples orientaux.

Optant pour la théorie de l'origine grecque des romans modernes, le Marquis de Sade admet cependant que la patrie originelle du genre devait être l'Égypte, *berceau certain de tous les cultes*. Pourtant, le problème de l'origine

²⁸ Barthes, *Introduction à l'analyse structurale*, 27. (»Čprav o izvoru pripovedi vemo komaj kaj več kot o izvoru jezika, lahko upravičeno domnevamo, da je nastala istočasno z monologom, ta pa je, kot se zdi, nastal pozneje kot dialog; (...) morda ni brez pomena, da človeški mladič v istem trenutku (nekako pri starosti treh let) iznajde troje stvari: poved, pripoved in Ojdipa.«)

n'est plus pour lui une question de lieu et de temps. Dans son texte, l'approche tentativement psychologique de P.D. Huet est radicalisée. L'esprit poétique qui fait naître le(s) roman(s) n'est plus assigné exclusivement aux Orientaux, mais aux êtres humains en général. Selon de Sade, le roman doit son existence à deux besoins naturels de l'homme: celui de *prier* et celui d'*aimer*.

A un certain degré, les deux approches, et surtout celle du Marquis de Sade, s'apparentent à l'esquisse théorique proposée par Roland Barthes en conclusion de son *Introduction à l'analyse structurale du récit*: chez l'enfant, constate Barthes, *l'invention* de la phrase (et par conséquent du récit) coïncide avec l'invention d'*Oedipe*.

Irena Prosenc Šegula

Mit o Argonavtih v romanu *Na slepo* Claudia Magrisa

»[I]menujem se Salvatore – kot Jazon [...] – zdravilec, rešitelj, zdravnik, ki se spozna na zdravila življenja in smrti«,¹ tako se predstavi protagonist romana *Na slepo*. Njegova izjava dopušča različne interpretacije, ki so povezane z nekaterimi bistvenimi narativnimi potezami Magrisovega romana in zastavljajo vprašanja, ki ostanejo odprta skozi celotno besedilo: ali je moč opredeliti protagonistovo identiteto, je moč prepoznati, komu pripada pripovedni glas?

Pripoved odpre avtodiegetični pripovedovalec, ki pa se že od prve povedi naprej izkaže za problematičnega:

Moj dragi Kogoi, zdaj nisem prepričan, čeprav sem to sam zapisal, da ne more nihče bolje pripovedovati o življenju nekega človeka kakor on sam. To je bil vprašalni stavek, se razume; in če se dobro spominjam [...] sem zapisal najprej prav tale vprašaj, ki vleče za sabo vse ostalo.²

Vprašaju, ki zadeva bistvo avtobiografske pripovedi, se kmalu pridruži dvom, ali zgodbo pripoveduje en sam pripovedni glas in kdo je pravzaprav protagonist romana *Na slepo*. Med osrednjimi tematikami, ki jih obravnava Magrisovo delo, je namreč prav vprašanje identitete, ki je neločljivo povezana z zgodovinskimi dogodki. Tesni preplet identitete in zgodovine vodi v razmislek, ali je možno prvoosebno in verodostojno pripovedovanje o zgodovini, in kdo je pripovedni glas, ki pripoveduje o sebi na zgodovinskem ozadju. Odgovor, ki ga ponuja Magrisov roman, je razdrobitev in pomnožitev protagonistovih in pripovedovalčevih identitet, njihovo prekrivanje in njihovo končno zlitje z mitološko razsežnostjo.

¹ Magris, *Na slepo*, 23.

² *Ibid.*, 7.

Protagonist romana *Na slepo* ima mnogotere identitete, med katerimi sta najpomembnejša lika Jorgena Jorgensena in Salvatoreja Čipika, katerih življenji izrazito zaznamuje zgodovina. Prvi od obeh likov, Jorgen Jorgensen, je zgodovinska osebnost: danski pustolovec, izkušen morjeplovec in raziskovalec (1780–1841). Leta 1803 sodeluje pri ustanovitvi prve kazenske kolonije na takratni Van Diemenovi zemlji, današnji Tasmaniji, ki se pozneje razvije v mesto Hobart. Po nekaj letih se vrne v Anglijo in od tam l. 1809 odpluje na Islandijo, kjer zaneti nekakšno malo revolucijo in razglasi neodvisnost otoka od Danske, kateri ta sicer pripada, kar pa traja zgolj devet tednov. Zatem se vrne v London, kjer razbrzdano popiva, igra na srečo in je zaradi nakopičenih dolgov večkrat zaprt. Naposled je spričo visokih dolgov obsojen na smrt, vendar mu kazen spremenijo v dosmrtno deportacijo. Tako ga l. 1826 izselijo v kazensko kolonijo na Van Diemenovi zemlji, ki jo je sam pomagal ustanoviti in kjer nato živi do svoje smrti, l. 1841.

Drugi lik, Salvatore Čipiko, je izmišljena oseba in živi v 20. stoletju. Italijanskemu očetu in delno domorodski materi se rodi na Tasmaniji, vendar ga avstralske oblasti zaradi delovanja v komunistični partiji v 30. letih dvajsetega stoletja izselijo v Italijo. V Evropi je udeležen pri vseh velikih zgodovinskih dogodkih: v španski državljanski vojni se bori na strani mednarodnih brigad, med drugo svetovno vojno pa ga vpokličejo v italijansko vojsko in pošljejo v Dalmacijo. Ko Italija 8. septembra 1943 podpiše premirje z ZDA in Veliko Britanijo, Čipiko pomaga pri ustanavljanju italijanskih partizanskih čet v Jugoslaviji; kot partizana ga nato ujamejo Nemci in ga deportirajo v Dachau. Po vojni, leta 1947 emigrira v novonastalo Titovo Jugoslavijo skupaj z dva tisočimi komunističnimi delavci iz italijanskega Tržiča in Furlanije, ki želijo prispevati k izgradnji socializma, »potem ko so se borili v partizanih, nekateri tudi v španski državljanski vojni, bili zaprti v fašističnih ječah in nemških taboriščih«.³ Po informbirojevskem sporu med Stalinom in Titom ga leta 1949 pošljejo na Goli otok, podobno kot številne druge tržiške komuniste, ki ostanejo zvesti italijanski komunistični partiji, saj ta še naprej podpira Stalina. Ko se naposled vrne v Italijo, ne najde ne dela ne stanovanja, predvsem pa ga pusti na cedilu italijanska partija, ki je medtem prestopila na Titovo stran in zdaj iz političnih razlogov molči o dogajanju v Jugoslaviji; to je namreč usoda, ki doleti večino tržiških izseljencev. Čipiko zato leta 1951 emigrira v Avstralijo na eni tako imenovanih »Lazarjevih ladij«, ki v bednih razmerah prevažajo italijanske izseljence na druge celine. Med pripovedovanjem svoje zgodbe je prepričan, da je v Tasmaniji, medtem ko njegov zdravnik trdi, da je hospitaliziran v Centru za mentalno zdravje v Barkovljah pri Trstu.

3 Magris, *L'infinito viaggiare*, 137.

Oba lika imata po več imen. Jorgensena, denimo, kličejo Jorundar,⁴ Jan Jansen⁵ in John Johnson.⁶ Njegove identitete neposredno sledijo ena drugi in se prekrivajo, tako da celo sam le stežka razloči med njimi:

jaz, Jorgen Jorgensen, [...] plujem, – potem ko sem se izkrcal s *Harbingerja* kot John Johnson, ne, kot Jan Jansen – na ladji Njegovega Britanskega Ve-
ličanstva.⁷

Tudi Salvatore Čipiko uporablja razna imena, poleg tega pa ima njegovo pravo ime več različic, v katerih se odraža pisana kulturna identiteta, značilna za prostor med Trstom, Kvarnerskim zalivom in Dalmacijo. Pomenljiv je prislov »tudi«, s katerim protagonist uvede svojo predstavitev in ki od samega začetka napove soobstajanje več identitet:

No, dobro, ime mi je tudi Tore (Salvatore) Cippico – Čipiko (Cipico); sicer sem imel še druga imena, jasno, v tistih letih ilegale. [...] Salvatore: za prijatelje in v narečju, Tore. Salvatore Čipiko, potem Cippico, to je bilo v dvajsetih letih, ko smo se vrnili v Evropo in so Trst, Reka, Istra ter kvarnerski otoki postali italijanski [...].⁸

Med obema likoma pa tudi med drugimi identitetami, ki jih privzame pripovedni glas, ni vedno lahko razlikovati, saj se izmenjujejo in se prekrivajo, protagonist pa se predstavi kratko malo tudi kot: »jaz; moje ime je tu in me ne briga, če se tudi mnogo drugih tako piše«⁹. Spričo negotovosti glede lastne identitete, ki jo je zmaličilo slepo nasilje zgodovine, se protagonist sprašuje, ali je sploh podoben samemu sebi, in enkrat ugotavlja: »podoben sem si«,¹⁰ drugič pa: »[t]udi sam si včasih nisem podoben«.¹¹

Izmenjevanje in prekrivanje identitet ustvari nekakšno množično, kolektivno identiteto, ki bi jo lahko opredelili kot »zgodovinsko«, saj ne pripada le enemu posamezniku, temveč zaobjema množico trpečih usod, ki se vedno znova ponavljajo spričo vsenavzočnega zgodovinskega nasilja. Pripovedni jaz se zato sprašuje: »kdo sem, kdo smo«¹², in opira svojo pripoved na »ploščice mojega spomina, spomina drugih, spomina vseh«¹³.

4 »Tiste noči Jorundarja sploh še ni bilo; pojavi se pozneje, šele na Islandiji so me tako imenovali.« (Magris, *Na slepo*, 37; gl. tudi 170.)

5 »Jan Jansen mi je bilo ime, ko sem bil na krovu *Surprise*.« (Ibid., 41)

6 Ibid., 75, 76.

7 Ibid., 77.

8 Ibid., 22–23.

9 Ibid., 183.

10 Ibid., 35.

11 Ibid., 36.

12 Ibid.

13 Ibid., 307.

Zgodovina maliči identiteto, vse dokler je ne izniči. Ko Jorgensen gleda v notranjost cevi pištole,¹⁴ se poistoveti z ničem, ki ga vidi v njej:

Pogledam v noč kot v ogromno cev pištole. Temna je kakor tisti posnetki na vaši mizi, gospod doktor, na katere ste zapisali moje zgrešeno ime, pa ni važno, tista prazna tema sem jaz, prazno črno nebo.¹⁵

Čipiko v podobni situaciji pomisli na skrajno posledico izničenja identitete: »Lahko bi tudi pritisnil na petelina, na slepo, saj ni nikogar.«¹⁶

Vprašanje identitete postane še kompleksnejše, ker se tako Čipiko kot Jorgensen identificirata z mitološkim likom Jazona. Navzočnost argonavtskega mita v romanu *Na slepo* sicer omenja več avtorjev,¹⁷ vendar se večinoma ne ukvarjajo poglobljeno z mitom in njegovimi možnimi viri v Magrisovem delu. V romanu so eksplicitno navedeni *Argonavti* Apolonija Rodoškega:¹⁸ večkrat sta omenjena naslov pesnitve¹⁹ in ime njenega avtorja,²⁰ Apolonij Rodoški pa je hkrati tudi ena identitet, ki jih privzame pripovedni glas, saj naj bi nekatere dele zgodbe pripovedoval neposredno Apolonij. Razen splošnejših navezav na izročilo argonavtskega mita so v romanu prepoznavni številni citati,²¹ ki pa ne izhajajo v celoti iz zgoraj omenjenega, »očitnega« vira. Medtem ko lahko približno polovico citatov pripišemo Apoloniju, izhaja druga polovica iz *Orfičnih Argonavtov*;²² ker pa Magrisovo besedilo nikjer eksplicitno ne omenja njihovega naslova, jih imamo lahko v primerjavi z Apolonijevo pesnitvijo za »prikriti« vir. Poleg samih citatov nanj posredno kažejo občasne identifikacije pripovednega glasu z Orfejem, ki so mu tradicionalno pripisovali avtorstvo te pozne verzije mita iz 5. stoletja n. št., v kateri Orfej predstavlja tudi pripovedni glas in najpomembnejši lik. Zanimivo je, da najdemo citate iz Apolonija večinoma v prvi polovici romana, medtem ko v drugi polovici prevladujejo *Orfični Argonavti*.

Med Magrisovim delom in hipotekstoma se ustvarjajo kompleksna medbesedilna razmerja. Naslednji citat, ki se navezuje na Hipsipilin pozdrav Jazonu ob njegovem prihodu na Lemnos in ob katerem je eksplicitno naveden naslov hipoteksta, torej Apolonijevih *Argonavtov*,²³ umešča Čipikov lik in njegov odnos do ženske v mitološko razsežnost:

14 Ibid., 73 in 77.

15 Ibid., 78.

16 Ibid., 77.

17 Airoldi Namer, »Straniero da dove?«; Marengo, »Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?«; Milano Appel, »Plowing Magris' Sea«; Musarra-Schröder, »La geografia della Storia: 'Alla cieca' di Claudio Magris«; Zovatto, »'Alla cieca' di Claudio Magris«.

18 Magrisov vir je italijanski prevod Apolonijeve pesnitve: Paduano in Fusillo, *Le argonautiche*.

19 Magris, *Na slepo*, 31, 32, 251.

20 Ibid., 55, 67, 123, 156.

21 Ibid., 104, 123, 124, 213, 221, 223–224, 227, 228, 231, 234, 265.

22 Migotto, *Argonautiche orfiche*.

23 Paduano in Fusillo, *Le argonautiche*, 1:793.

»Tujec, zakaj se tak dolgo mudite zunaj mestnih zidov?« Preden me je poslal v smrt ali v še kaj hujšega, se mi je tovariš profesor Blasisch posmehoval, ko sem mu pripovedoval o Mariji, o najinem srečanju na Reki tistega poletnega dne. [...] Pripotoval sem iz Avstralije in pod brezbarvnim soncem, kalnim očesom enoakega neba, sem si ogledoval kraj [...]. Nisem vedel, kam naj grem; tako neodločenega me je Marija, ki se je spuščala po cesti, povprašala, kam bi rad, in mi pokazala pot do Ulice Angheben.

Nasmehnila se mi je in njen nasmeh je bil močnejši od usode. Prišel sem. Tisti nasmeh je kot veter stopil luskinast zrak, bela marjetica je zacvetela na bledikavem travniku. »Tujec, zakaj se tak dolgo mudite zunaj mestnih zidov?« Kadar je tako deklamiral svoje priljubljene *Argonavtike*, se mi je Blasisch posmehoval.²⁴

V citate, ki jih vključi v svoje besedilo, Magris načeloma uvede drobne spremembe: ponekod so izpuščeni deli besedila, spremenjen je zapis ločil ali pa so nekoliko predrugačene same besede. V naslednjem primeru, v katerem je prav tako navzoč citat iz Apolonijevih *Argonavtov*,²⁵ se pojavi nekaj pomenljivih sprememb, ki ponazarjajo umeščenost hipoteksta v pripovedno strukturo romana. Besedilo se navezuje na bitko med Argonavti in Dolioni, ki ima v romanu pomembno mesto. Magris citate načeloma označuje z navednicami, v konkretnem primeru pa med navednice vključi tudi dve svoji povedi – eno na začetku in drugo na koncu citata –, ki torej nista del citiranega Apolonijevega besedila, četudi sta grafično znotraj navednic. V obeh se pojavijo prvoosebne glagolske oblike, po čemer se razlikujeta od besedila izvirnika, v katerem pripoved teče v tretji osebi. Sklepati je moč, da prvoosebne oblike neposredneje aktualizirajo mitološko epizodo boja med Argonavti in Dolioni v spopadu prijateljskih čet med špansko državljansko vojno, v katerem komunisti pomotoma streljajo na svoje tovariše anarhiste, ki se bojujejo na isti strani.²⁶ V spopadu je udeležen tudi Čipiko. Spomin na ta dogodek se pozneje prekrije z njegovimi izkušnjami z Golega otoka, ki so travmatične predvsem zaradi zanj nesprejemljivega dejstva, da se drug proti drugemu borijo tovariši. Citatu sledi zunaj navednic še ena poved, ki prek prvoosebne pripovedi dodatno aktualizira mitološko vsebino:

»Z ladjo Argo *smo odpotovali* z Medvedjega otoka, potem ko so *nas* Dolioni in njihov kralj Kizik, ki vlada deželi, bratsko pogostili in *smo si* z njimi *izmenjali* darove in znake miru. Pod noč se je veter poglel, zajele so jih nasprotno vihre in jih prignale nazaj k gostoljubnim Dolionom. V trdi noči so se izkrkali in niso sprevideli, da se nahajajo na istem otoku, in tudi Dolioni niso dojeli, da so se vrnili junaki; prepričani pa so bili, da so pristala njim sovražna pelazgiška plemena, Makrijeji, in zato so si naredili bojno opravo

24 Magris, *Na slepo*, 90.

25 Paduano in Fusillo, *Le Argonautiche* 2:1015–1019; 1021–1028.

26 Magris, *Na slepo*, 122–24.

in jih napadli. S sulicami in ščiti so treščili drug ob drugega kot razbesneli požar, ki plane na suho goščavo in se razvname. Tudi *mene*, tudi *mene* je usoda zalotila tiste noči v boju z njimi.« *Z nami*, kajti oni so bili *naši*, ko *smo jih pokosili* kakor travo.²⁷

Dejanski citat iz Apolonijevih *Argonavtov*²⁸ se torej ne začne z navednico, temveč šele z drugo povedjo med navednicami (»Pod noč se je veter polegel, zajele so jih nasprotno vihre [...]«), kjer pripoved preide v tretjeosebno. Citat se prav tako ne konča ob zaključku navednic, temveč že s predzadnjo povedjo (»S sulicami in ščiti so treščili [...]«), ki prav tako ohranja tretjeosebno pripoved, medtem ko se zadnja poved znotraj navednic spet vrne k prvoosebni pripovedi. Ob tem velja omeniti še, da se prva (torej izvorniku dodana) poved znotraj navednic vsebinsko morda navezuje na *Argonavte* Valerija Flaka, ki v začetku tretje knjige pripoveduje o odhodu Argonavtov, pozdravih in darilih, ki si jih ti izmenjajo z Dolioni,²⁹ medtem ko Apolonij Rodoški tega ne omenja.

Boj Argonavtov z Dolioni v Magrisovem romanu postane simbol ubijanja in trpinčenja med tovariši, ki so se vendarle borili za iste ideale in bi torej morali stati na isti strani, to pa se ponavlja v različnih časovnih obdobjih. Razen na epizodo v španski državljanski vojni se mitološki motiv navezuje predvsem na Čipikovo travmatično izkušnjo na Golem otoku, z Jorgensenovega stališča pa tudi na tako imenovano črno vojno, v kateri kaznjenci ubijajo tasmanske domorodce, čeprav so ti njihovi »črni bratje«.³⁰

V pripoved o življenju protagonistov se vpletajo tudi druge epizode Jazonovega mita, denimo njegovo srečanje z boginjo Hero, preoblečeno v starko, in njuno prečkanje reke Anavros, pri katerem Jazon izgubi sandal. Medtem ko gre Čipiko v dežju na sedež komunistične partije v tržaški Ulici Madonnina, sreča starko, ki ga prosi, naj ji pomaga čez cesto.³¹ Pod roko prenaša nekakšno bleščečo preprogo, »kosmato blago«,³² »kožuh«, ki se zalesketa »kot zlato«,³³ kar je jasna aluzija na zlato runo. Čipiko skupaj s starko prečka potok blatne vode, ki teče po sredini ulice »kakor reka«,³⁴ in v njem izgubi čevljev, podobno kot Jazon. V tajništvu partije, v katero prispe z enim samim čevljem, ga tovariš Blasich nato pošlje na tvegano pot v Jugoslavijo in se s tem hkrati znebi njegove konkurence za tajniško mesto, podobno kot se Pelias znebi Jazona tako, da ga pošlje na nevarno pot v Kolhido.

27 Ibid., 123, podčrtala avtorica članka.

28 Tu imamo seveda v mislih izvorno italijansko besedilo romana, ki citira iz italijanskega prevoda *Argonavtov*, kot je omenjeno v opombi št. 18.

29 Caviglia, *Valerio Flacco: Le Argonautiche* 3:3–13.

30 Magris, *Na slepo*, 265.

31 Ibid., 29.

32 Ibid.

33 Ibid.

34 Ibid.

Jazon je v Magrisovem besedilu nosilec civilizacije, a tudi uničenja, saj »v kolhiško barbarstvo prinese luč civilizacije in hkrati novo barbarstvo«,³⁵ »poneše v Kolhido smrt in nesrečo.«³⁶ S tega vidika je Jazonov lik vzporednica tako komunistu Čipiku kot Jorgensenu, ki na Tasmaniji ustanovi kazensko kolonijo in tja hkrati s civilizacijo ponese novo barbarstvo. Kolhida postane povojna Jugoslavija, kamor se Čipiko poda »med barbarske, kolhiške Slované na konec sveta«³⁷ in v katero italijanski komunistični delavci odpotujejo kot Argonavti.³⁸ Kolhida se istoveti tudi z državami komunističnega bloka,³⁹ katerih voditelj Stalin je prek citata iz *Orfičnih Argonavtov*⁴⁰ označen kot »'Ajet, sin sonca, s strašnim pogledom, ki luč zemljanom prinaša',«⁴¹ medtem ko propad komunizma oznani Mihail Gorbačov, »moški z znakom na čelu, zadnji kolhiški kralj.«⁴²

Kolhida pa je tudi Tasmanija pred evropsko kolonizacijo, glede katere se Jorgensen sprašuje:

Ali sem zato ustanovil Hobart Town – za napredek, za kazensko kolonijo, zato da bomo v verigah, jaz in vsi?⁴³

Videti je, da od mitičnega potovanja k zlatemu runu na koncu ostaja le nasilje, ki podčrtuje »nesmisel sveta«.⁴⁴

Na Jazonov lik se navezujejo tudi odnosi, ki jih protagonist vzpostavlja – a neuspešno – z ženskami. Tako kot Jazon tudi protagonist zapušča ženske in odganja ljubezen.⁴⁵ Tako kot Jazon je tujec, ki ga ob prihodu v tujo deželo sprejme in mu pomaga ženska. Marija, ki pričaka Čipika na Reki, je sopostavljena Hipsipili, ki pričaka Jazona na Lemnosu:

v pesnitvah ima tujec vedno srečo; ko ga morje vrže na neznano, neprijazno obalo, so tam Navzikaa ali Hipsipila ali Medeja, nared, da pomagajo ali Odiseju ali Jazonu. In tudi na Lemnosu Jazon ne ve, kaj bi: neodločen stoji pred mestnimi vrati, vse dokler ga ne Hipsipila, rdeča v obraz, nagovori in pospremi do palače. Kot je tebe Marija v tisto ulico, kako ji je bilo že ime, menda Angheben, kaj?⁴⁶

Tako kot je za Argonavte Apolonija Rodoškega Medejina pomoč bistvena za osvojitve zlatega runa, ki ga ti nikakor ne morejo osvojiti z lastnimi mo-

35 Ibid., 59.

36 Ibid., 266.

37 Ibid., 58.

38 Ibid., 165.

39 Ibid., 291.

40 Migotto, *Argonautiche orfiche*, 55.

41 Magris, *Na slepo*, 30.

42 Ibid., 291.

43 Ibid., 266.

44 Ibid., 59.

45 Ibid., 227.

46 Ibid., 90.

čmi, je za Magrisovega protagonista bistvena pomoč in podpora žensk, ki pa jih ne razume, tako kot »Jazon ne razume Medeje«. ⁴⁷ Podobno kot Medeja ženske v romanu žrtvujejo sebe in svoje brate za ljubljenega moškega: Márja žrtvuje brata, čigar ime ostane neznano, ⁴⁸ Marie Absaloma, ⁴⁹ Marica Apisa, ⁵⁰ Marija Absinta ⁵¹ in »tako se iz krvi rodijo otoki, tako so se rodili Absirtidi, moja Miholaščica; rodili so se iz Absirtovega razkosanega in v morje vržene- ga trupla«. ⁵²

V *Mikrokozmosih* Magris opredeli Jazona takole:

Jazon, veliki razbojnik in zapeljivec, negotovi junak, ki molči in je, kakor da ga ne bi bilo. O njem se ve, da je manj sposoben od svojih Argonavtov [...] vendar pa je zmožen udejanjiti junaški podvig, mit in *réclame*, zapeljevati, prepuščati se s prostodušno zlonamernostjo objemom razneženih in podiv- janih žensk, ki razrešijo vse njegove težave s tem, da se zanj žrtvujejo, on pa jih potem zapusti z nedolžnim videzom fantka, ki ne more doumeti, da je do česa takega sploh lahko prišlo [...] Mit potrebuje s svojimi reflektorji in z barvnimi filtri žrtve, zato se Jazon kaj hitro odloči, da bodo to ženske; zna jih izkoristiti do konca. ⁵³

V romanu *Na slepo* se o Jazonu pripoveduje večinoma v tretji osebi, ven- dar se pripovedni glas ponekod prelije v prvoosebni Jazonov glas. Takrat gre za popolno poosebitev, pri kateri ni več potrebno posredovanje komparacij, denimo v primeru, kjer pripovedni glas neposredno preide s Čipika na Jazo- nov mitološki lik:

Na Golem otoku sem prebedel veliko noči. Na premcu ladje *Argo* pa ni bilo težko zaspati, zbrisati stvari. ⁵⁴

Zlato runo, cilj argonavtskega potovanja, ima v romanu *Na slepo* osre- dnje mesto in pridobi pomen rdeče zastave, simbola revolucije in komunistič- nih idealov. ⁵⁵ Čipiko odpotuje v socialistično Jugoslavijo, »da bi našel runo«, ⁵⁶ uresničil komunistične ideale. Na rokavu vesoljske obleke astronavta Serge- ja Krikaleva, ki se ga je prijel vzdevek »zadnji državlján Sovjetske zveze«, ker je bil na postaji Mir ravno med propadom komunističnega bloka, je »prišita

47 Ibid., 258.

48 Ibid., 179–81.

49 Ibid., 173–74.

50 Ibid., 175–81.

51 Ibid., 231–32, 234–36.

52 Ibid., 236. Prim. Magrisove besede iz intervjuja: »moji ljubljani otoki, moji Absirtidi.« (Ciccarelli, »Sette domande a Claudio Magris«, 418, prev. avtorica članka.)

53 Magris, »Apsirtidi«, 156.

54 Magris, *Na slepo*, 80.

55 Ibid., 58.

56 Ibid., 104.

majhna rdeča zastava, delček runa«.57 Po padcu komunizma pa runo postane »odruta, rdeče krvava koža, ki so jo obesili na nebo«.58 Runo ponazarja dušečo oblast, ki se je vedno kdo polasti in je nujno nasilna:

Runo duši; smrt prinaša, vsem tistim, ki se ga dotaknejo. *Argo* prepluje morje, da bi ukradla runo, to pomeni, da bi ubijala in umrla. Brž ga moramo vrniti, da ne bo prepozno in bo spet tekla kri. A komu naj ga vrnemo? Vsak prejšnji lastnik, ki ga naslednji izropa, je uzurpator, ki si ga je zločinsko prilastil. Vrniti ga je treba živali, ki so jo zaklali in odrli, da bi jo žrtvovali bogovom, vedno hlepečim po krvi. Samo na ovčjem hrbtu je bilo runo na pravem mestu.⁵⁹

Runo je okrvavljeno,⁶⁰ ukradeno⁶¹ – ukradli so ga komunisti s Stalinom na čelu –,⁶² nikoli osvojeno, saj je »ostalo v zmajevem žrelu in zver ga vsa sli-nasta žveči in sesa«.63 Je stara ovčja koža, s katero se Čipiko in Marija pokri-jeta po njegovem begu z Golega otoka,⁶⁴ pri katerem mu Marija pomaga in s tem pogubi sebe in brata. Runo je tudi stara, umazana odeja, na kateri ležita Jorgensen in njegova žena Norah, in označuje stoletja ponavljajočih se, trpe-čih življenj, ki jih ob tla pritiska zgodovina:

Norah se ne potrudi, da bi si podložila ruto ali kakšno cunjo in prekrila tisto rumenkasto odejo, na kateri se vsekakor nič več ne vidi, vsak madež je kot ostali. Runo je polno madežev, stoletja krvi, znoja, tekočin.⁶⁵

Na koncu pa runo postane tudi pomemben element v pripovedi o prota-gonistovi smrti. Končna točka, v kateri se prekrijejo in zlijejo različne identi-tete, je protagonistova prvoosebna pripoved o lastni smrti, ki naj bi ga pripe-ljala do skrajnega spoznanja o njegovi identiteti:

Pisati in uprizoriti lastno smrt kot igralec, ki se je naučil svojo vlogo. In te-daj bom vedel, kdo sem, ker samo smrt, grmada, grob pripovedujejo zgod-bo o človeku, tudi njemu samemu, bolje od biografij in avtobiografij.⁶⁶

Protagonist, v katerem je v tem odlomku moč prepoznati Jorgensena, vendar pa bi bil prav tako lahko tudi Čipiko, začne takole pripovedovati o la-stni smrti, do katere pride na tasmanski obali, kjer nanj, podobno kot na Ja-zona, pade polena nasedle ladje:

57 Ibid., 192.

58 Ibid., 291.

59 Ibid., 267.

60 Ibid., 134, 141.

61 Ibid., 163, 194.

62 Ibid., 166.

63 Ibid., 265.

64 Ibid., 234.

65 Ibid., 254; gl. tudi 267.

66 Ibid., 149.

Dobre volje sem vstal tistega jutra, 20. januarja. Nekdaj bi ta datum lahko jasno prebrali na marmorju. No, upam, da so mi postavili nagrobno ploščo, kot se spodobi, potem ko sem toliko skrbel za nagrobne kamne drugih. Čutil sem se prostega, trdnega in čvrstega na nogah. Pa pustite v nemar avtobiografijo, jasno, da vsega tega tam ni, kakor tudi ne v biografijah! Spričo razmer lahko samo jaz poznam resnico zadnjega dne – no, le tako se reče, zadnji dan, glejte, že spet sem tu – in dobro vem, kaj se je zgodilo in kako se je zgodilo.⁶⁷

Protagonist se uleže na ovčjo kožo, ki je verjetno prav tisto umazano runo, ki ga je uporabljala Norah:

Z ramen sem si snel ovčjo kožo in jo položil na tla. Med kamni se je rumenkasto runo zdelo ena zlatih peščenih zaplat, ki so tu pa tam grahasto prekrivale plažo.⁶⁸

Svetloba me je slepila in ko sem preložil ovčji kožuh in ga vnovič razgrnil na kamne, sem legel pod premec ladje, v senco, ki jo je ladijska polena metala na tla. Debelo in mehko runo ni dalo čutiti vegastega zemljišča. Ležal sem vznak in s priprtimi očmi videl ladijsko poleno nad sabo. [...] Sonce se je pomaknilo; padalo je na ovčjo kožo, da je njena umazana rumenina zasijala z zlatim bleskom, toda v zaspanosti, ki me je obhajala, se nisem premaknil niti toliko, da bi bil spet v senci. Tam sem ležal, negibno, s soncem v očeh.⁶⁹

Naposled se pripovedni glas zlije z Jazonovim:⁷⁰

Ne, ne verjamem, da sem slišal, kako se je ladijska polena škripajoč odtrgala s premca in padla name. Jasno, da se ji nisem izognil; morda sem spal na runo, ki se je že trenutek potem spet prepojilo s krvjo. Ne spominjam se, tu se je spomin očitno izrabil. Črviv in razjeden les stare figure na premcu je popustil letom, nevihtam, obrabi vetra, dežja in slanice. Morje obrabi. Pa vendar je čudno, ker je *Argo*, potem ko sem jo posvetil Pozejdonu in jo pustil na bregu morja, sicer trohnela in razpadala na kose, a verniki, ki so jo prihajali častiti, so stalno menjavali tiste kose, zdaj enega, zdaj drugega. Tako je bila ladja zmerom tam, antična in nova, cela in nesmrtna, druga pa spet ista, kot jaz, kot bogovi.⁷¹

Medtem ko *Argo* najde pot nazaj s Kolhide, pa italijanski komunisti po vrnitvi z Golega otoka ne zmorejo nadaljevati svojega prejšnjega življenja in tudi Salvatore Čipiko ne najde več idealov, s katerimi se je poistovetil:

67 Ibid., 296.

68 Ibid., 297.

69 Ibid., 302–303.

70 Ibid., 305, 308.

71 Ibid., 305.

Kam, kako naj se vrnemo domov? *Argo* na begu iz Kolhide z ukradenim runom zablodi v Sirto, od koder ni poti nazaj. Kajti povsod so močvara, blato in alge, ki jih preplavlja morska pena. *Argo* nasede, zmečkano runo obvisi; na krovu junaki propadajo, kot propada stara ladja. [...] Kako, kam se vračati z Golega otoka? [...] *Argo*, ki jo junaki po puščavi nosijo na ramenih, naposled dospe do morja ter najde pot domov. Naša ladja pa nas je zasula in njen trup nas je zmečkal.⁷²

Potovanje Magrisovih protagonistov, v nasprotju s potovanjem Argonavtov, ni krožne narave. Krožno argonavtsko potovanje, o katerem pripoveduje Apolonij Rodoški, je sicer samo po sebi problematično, saj se ga Argonavti lotijo brez notranje motivacije za vsiljeni podvig, »z jasnim zavedanjem, da je edini smiselni cilj tisti, ki ga z bolečino zapuščajo ob odhodu.«⁷³ Potovanje, o katerem pripoveduje Magris, pa je linearno, zato se je z njega nemogoče resnično vrniti, najti dom, prispeti; edino gibanje, ki ga dovoljuje zgodovina, je namreč potovanje na slepo, proti uničenju in izgubi, tudi kadar privzame razsežnosti mita.

BIBLIOGRAFIJA

Claudio Magris

- Magris, Claudio. »Apsirtidi«. V: *Mikrokozmosi*, prev. Vasja Bratina in Rada Lečič, 141–75. Ljubljana: Slovenska matica, 2003.
- . *L'infinito viaggiare*. Prev. Irena Prosenč Šegula. Milano: Mondadori, 2005.
- . *Na slepo*. Prev. Veronika Brecej. Ljubljana: Slovenska matica, 2009.

Druga literatura

- Airoldi Namer, Fulvia, »Straniero da dove? Claudio Magris e il romanzo 'Alla cieca'.« *Narrativa* 28 (2006): 267–80.
- Cavigla, Franco, ur. *Valerio Flacco, Le argonautiche*. Milano: BUR Rizzoli, 2007. Prva izdaja 1999.
- Ciccarelli, Andrea. »Sette domande a Claudio Magris.« *Italica* 2004/3: 402–23.
- Marenco, Franco. »Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?«. *La modernità letteraria* 2008/1: 15–21.
- Migotto, Luciano, ur. *Argonautiche orfiche*. Pordenone: Studio Tesi, 1994.
- Milano Appel, Anne. »Plowing Magris' Sea: Blindly, With Eyes Wide Open.« *Forum Italicum* 2006/2: 558–71.
- Musarra-Schröder, Ulla. »La geografia della Storia: 'Alla cieca' di Claudio Magris.« *Otto / Novecento* 2007/1: 123–35.

72 Ibid., 63–64.

73 Paduano in Fusillo, »Introduzione«, v: *Apollonio Rodio: Le Argonautiche*, 5–45, tu str. 8. Prev. avtorica članka.

Paduano, Guido, in Massimo Fusillo, ur. *Apollonio Rodio, Le Argonautiche*. Prev. Guido Paduano. Milano: BUR Rizzoli, 2010 (prva izdaja 1986).

Zovatto, Pietro, »Alla cieca³ di Claudio Magris.«. *Città di Vita* 61.1 (2006): 63–70.

IL MITO DEGLI ARGONAUTI NEL ROMANZO *ALLA CIECA* DI CLAUDIO MAGRIS

Riassunto

L'articolo analizza la presenza del mito degli Argonauti nel romanzo *Alla cieca* (2005) di Claudio Magris. Lo scrittore triestino esplora diversi aspetti della narrazione, in particolar modo la frantumazione della voce narrante, e riflette sulla disgregazione dell'identità provocata dalla forza opprimente della Storia. Pone la domanda se sia possibile raccontare in prima persona la Storia, ovvero raccontarsi in modo veridico, attendibile. La soluzione proposta è la frantumazione sia dell'identità del protagonista, che del narratore stesso.

Il protagonista di *Alla cieca* assume molteplici identità, tra cui prevalgono Jorgen Jorgensen e Salvatore Cippico, due personaggi la cui vita è segnata dalla Storia. Il primo, un personaggio storico, è un avventuriero danese (1780-1841) che partecipa alla fondazione della prima colonia nell'allora Terra di Van Diemen, l'odierna Tasmania. Il secondo, un personaggio inventato, è coinvolto nei grandi eventi storici del Novecento. È tra gli operai monfalconesi che emigrano nella Jugoslavia del dopoguerra per contribuire alla costruzione del socialismo, ma che vengono deportati sull'isola-prigione di Goli Otok, vittime della rottura fra Stalin e Tito.

Le problematiche affrontate nel romanzo si collegano al mito degli Argonauti. La costante presenza del mito funziona come un tramite fra le varie sfaccettature dell'identità frammentaria dei personaggi maschili, che si riconoscono in Giasone, ma anche di quelli femminili, che la voce narrante (maschile) identifica con la figura di Medea. Uno degli episodi centrali diventa la battaglia fra gli Argonauti e i Dolioni, assurta a simbolo di lotte intestine, mentre l'esodo dei comunisti monfalconesi verso la Jugoslavia di Tito viene assimilato alla spedizione degli Argonauti nella selvaggia Colchide. Il vello d'oro assume una posizione altamente simbolica: viene risemantizzato come simbolo della rivoluzione, ma anche del potere violento e opprimente.

Attraverso continui richiami intertestuali alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e alle *Argonautiche orfiche*, il romanzo di Magris instaura complessi rapporti con i due ipotesti. Mentre viene resa esplicita la presenza della fonte ellenistica, identificata tramite ricorrenti menzioni del suo titolo nonché del nome di Apollonio Rodio, il titolo del testo bizantino non viene mai menzio-

nato nonostante le numerose citazioni da questa fonte. Pertanto, si ipotizza che le *Argonautiche orfiche* siano una fonte rimasta volutamente «nascosta», un aspetto che non è stato preso in considerazione in nessuno dei saggi sinora dedicati al romanzo *Alla cieca*.

II.

Vesna Kamin Kajfež in Gregor Pobežin

Pyrrhanensis poeta – avtor napisa na sliki *Čudež sv. Jurija* Angela de Costerja v Piranu

V prezbitariju župnijske cerkve sv. Jurija v Piranu visi monumentalno platno *Čudež sv. Jurija*, delo Angela de Costerja (Benetke, 1680 – Benetke, 1736), beneškega slikarja flamskega rodu.¹ (slika 1) Slikar je bil do nedavna v umetnostnozgodovinski literaturi znan le po dveh velikih platnih, *Čudežu sv. Jurija* in *Maši v Bolseni*, obešenih v prezbitariju župnijske cerkve sv. Jurija v Piranu. De Coster je verjetno prav zaradi dejstva, da sta znani le njegovi piranski sliki, skorajda neznano ime v splošnih pregledih beneškega slikarstva poznega seicenta in zgodnjega settecenta.² O njegovem zgodnjem šolanju zaenkrat nimamo podatkov, verjetno je začel slikarsko pot v delavnici svojega očeta Pietra de Costerja (Antwerpen, ok. 1641 – Benetke, 1702). Angelo je svojo slikarsko pot nadaljeval v delavnici Johanna Carla Lotha (München, 1632 – Benetke, 1698), enega od vodilnih predstavnikov beneškega slikarstva v drugi polovici 17. stoletja.³ Po smrti očeta leta 1702 se je Angelo za kratek čas odpravil v Rim, kjer je sodeloval na natečajih oz. t.i. *concorsi Accademie di San Luca*.

1 Kamin Kajfež, *Življenje in delo beneškega slikarja med Benetkami, Rimom in Piranom: Angelo de Coster (1680–1736)*, 125–138.

2 Osnovna literatura o de Costerju: Prijatelj, »Slike Pietra i Angela de Costera na našoj obali«, 55–58; Aikema, »Tra oltramontani operanti nel Veneto«, 251–260; Moretti, »Novità documentarie su Nicola Grassi«, 15–23; Zava Boccazzi, »Nota per il Grassi a Venezia«, 28–36; Cipriani in Valeriani, *I disegni di figura*, 2: 25–54; Craievich, »Angelo de Coster«, 203–205; Craievich, »De Coster Angelo«, 2: 819; Kamin, »Piranski sliki Angela de Costerja«, 41–48; Kamin, »Angelo de Coster«, 29; Kamin, »Člani piranske Bratovščine sv. Rešnjega telesa«, 122–123.

3 Osnovna literatura o Lothu: Ewald, *Johann Carl Loth*, 11–21, Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 245–265, 278–283, 360–364; Lux, »L'inventario di Johann Carl Loth«, 146–164; Lucio, »Foresti a Venezia nel Seicento«, 2: 485–522; Aikema, »Il secolo dei contrasti«, 543–572, Roio, »Loth Johann Carl«, 2: 845–846.

Na tovrstnih natečajih so umetniki, tako slikarji kot kiparji, lahko združili svoje teoretsko vedenje s praktičnim.⁴



Slika 1: Angelo de Coster, Čudež sv. Jurija, prezbitarij ž. c. sv. Jurija, Piran, detajl (foto: Vesna Kamin Kajfež)

Leta 1705 je de Coster prejel naročilo za monumentalno sliko *Čudeža sv. Jurija* (400 cm x 450 cm) za piransko župnijsko cerkev sv. Jurija. Sliko so naročili člani Bratovščine sv. Jurija. Na sliko je med prvimi opozoril Antonio Alisi v svoji monografiji o Piranu ter kasneje v članku za *La Voce di San Giorgio*.⁵ Računske beležke v zapisih bratovščinske knjige sv. Jurija (*Libro contabile*) v nekdanjem kapiteljskem, današnjem župnijskem arhivu sv. Jurija v Piranu navajajo, da so njeni člani 17. septembra 1705 Angelu de Costerju plačali predujem v višini 310 lir za sliko *Čudež sv. Jurija* na podlagi risbe, ki jo je sli-

4 Cipriani in Valeriani, *I disegni di figura*, 2: 25–54.

5 Alisi, *Pirano*, 129–131; Alisi, »Cronologia Piranese 10«, 5; Alisi, »La Chiesa di Pirano«, 4: 19–20. Starejši pisci jo sicer omenjajo, vendar ji ne namenijo posebne pozornosti, Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, 150–152; Prijatelj, »Slike Pietra i Angela de Costera«, 57; Brejc, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali*, 148–149. Med prvimi, ki je sliko stilno in ikonografsko opredelil ter prepoznal kot delo izredne kvalitete iz začetka 18. stoletja, je bil Alberto Craievich; Craievich, »Angelo de Coster«, 203–205.

kar predložil.⁶ Preostanek plačila, 434 lir, so zabeležili 5. maja 1706.⁷ De Coster je za *Čudež sv. Jurija* tako prejel skupno plačilo v višini 744 lir. V isti knjigi odhodkov in prihodkov (*Libro contabile*) najdemo tudi podatek, kako je članom bratovščine za plačilo de Costerju uspelo zbrati dokaj visoko vsoto. Tako med prihodki za leto 1706 zbudita pozornost dva zapisa: prvi z dne 21. aprila, ki govori o delno zbrani vsoti, namenjeni za poravnanje stroškov dokončanja slike v višini 433 lir in 13 soldov in drugi zapis, ki beleži zbrano preostalo manjkajočo vsoto za sliko *Čudež sv. Jurija* v višini 59 soldov in 9 lir.⁸

Člani bratovščine so se odločili za sliko sv. Jurija kot zaščitnika mesta Piran zaradi čudeža, ki naj bi se zgodil poleti leta 1343; 21. julija naj bi sv. Jurij rešil mesto Piran pred silnim nočnim neurjem in posledično le še utrdil že tako močno prisoten kult svetnika v istrskih mestih. Dogodek je bil po vsej verjetnosti povod, da so naslednje leto, 24. aprila 1344, kapiteljsko cerkev na hribu posvetili.⁹

Bratovščina sv. Jurija in njeni člani so v piranski župnijski cerkvi skrbeli za glavni oltar, posvečen njihovemu zavetniku. Sam oltar je bil večkrat predelan, tudi današnja lokacija ni prvotna.¹⁰ Kult sv. Jurija, zavetnika orožarjev in vojščakov, velja za enega najstarejših v Benetkah, kamor je po vsej verjetnosti prišel iz Ravenne, in je v »lagunskem mestu« prisoten vsaj že od 13. stoletja dalje, ko so nastali mozaiki v cerkvi San Marco.¹¹ V 14. stoletju se je njegovo čaščenje utrdilo s pomočjo čudeža, ki naj bi se zgodil 25. februarja 1341. Tega dne je močna nevihta povzročila, da se je nivo vode v laguni nevarno dvignil in ogrozil celotno mesto. Skromnemu ribiču, ki se je pred nevarnostjo zatekel pod Ponte della Paglia, je neznanec ukazal, naj se s čolnom prebije do otoka San Giorgio Maggiore. Tam ju je pričakal še drugi neznanec, ki mu je dal nadaljnja navodila, naj vesla v smeri Lida. Ko so prispeli do otoka San Nicolò, se jim je pridružil še tretji moški in vsi trije neznanci so ubogemu ribiču ukazali, naj vesla proti odprtemu morju. Ko so se prebili do ustja lagune, so srečali ladjo polno demonov, ki so povzročili nevihto. V tistem trenutku so trije neznanci razkrili svojo pravo identiteto – sv. Marko, sv. Jurij in sv. Nikolaj – ki so uničili demone in njihovo ladjo ter umirili nevarnost. Sv. Marko je ribiču v dokaz čudeža podaril svoj prstan, ki ga je moral pokazati dožu na srečanju Sveta deseterice (*Consiglio di Dieci*) naslednjega dne. Prstan so shranili v zakladnici cerkve San Marco skupaj z drugimi svetnikovimi relikvijami.¹² Tri-

6 Risba se nam žal ni ohranila; KAP, Bratovščinska knjiga sv. Jurija, 1706, fol. 124r.

7 KAP, Bratovščinska knjiga sv. Jurija, 1706, fol. 124r. Prvi je delno objavil arhivske podatke o plačilu slike Antonio Alisi; Alisi, *Pirano*, 129.

8 KAP, Bratovščinska knjiga sv. Jurija, 1706, fol. 123v.

9 O samem dogodku poroča tudi Paolo Naldini; Naldini, *Corografia ecclesiastica*, 271–273; glej tudi: Naldini, *Cerkveni krajepis*, 197–198.

10 Mojca Kovač predvideva, da je bil glavni oltar v 17. stoletju postavljen v sredino korne kapele; Kovač, *Zgodovinski razvoj in obnova cerkve sv. Jurija v Piranu: Konservatorske raziskave in prezentacija*, 239.

11 Glej: Lucchesi Palli, »Georg«, 365–373; Braunfels, »Georg«, 366–390.

12 Fenlon, *The Ceremonial City*, 32.

umvirat sv. Marka s sv. Jurijem in sv. Nikolajem se je le še utrdil v naslednjem stoletju. Benečani so namreč leta 1462 zasedli grški otok Ajgina in s tem dobili v posest relikvijo glave sv. Jurija, ki so jo shranili v benediktinskem samostanu na otoku San Giorgio Maggiore.¹³ Na novo pridobljena relikvija je utrdila prisotnost svetnikovega kulta v »lagunskem mestu«, saj so pred tem že posedovali svetnikovo roko in nogo v zakladnici cerkve San Marco.¹⁴ Žal pa sv. Jurij ni bil nikoli uradni zaščitnik Benetk; to vlogo je sprva imel sv. Teodor, kasneje sv. Marko. Kljub temu je bilo čaščenje sv. Jurija od 16. stoletja dalje močno prisotno pri nekaterih javnih svečanostih in procesijah – skupaj s sv. Nikolajem in sv. Štefanom. Na svetnikov praznik, 23. aprila, so v Benetkah priredili procesijo z dožem na čelu, ki je potekala od Markovega trga čez laguno do San Giorgio Maggiore. Svetnika so se spomnili tudi na božič, skupaj s sv. Štefanom; tudi takrat je dož prisostvoval maši v cerkvi benediktincev.¹⁵

Kako pomembno je bilo čaščenje sv. Jurija v Piranu, nam lepo ponazarja naročilo članov istoimenske bratovščine pri de Costerju.¹⁶ Slikar je na svojem velikem platnu upodobil sv. Jurija, kako rešuje Piran pred neurjem, ki se je razbesnelo nad mestom in motiv ustrezno dopolni tudi z napisom.¹⁷ (slika 2) De Coster je upodobil svetnika v trenutku dramatičnega prihoda, v rokah drži puščico, okoli njega med oblaki lebdijo angeli. V desnem zgornjem delu slike je naslikal dva *putta*, ki držita piranski grb. V spodnjem delu slike je de Coster upodobil veduto Pirana, ki se razteza čez celotni spodnji del slike. Neurje se mestu približuje iz desne strani. Zgodbo o čudežu iz leta 1343 so morali de Costerju zagotovo posredovati sami naročniki. Posebno pozornost zbuja latinski napis v spodnjem levem delu slike:

Quid metuam || Stygium, te propugnante, draconem
 ∟ ∟ ∟ ∟ || ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟
 grande decus populi, || praesidiumque mei.
 ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ || ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟
 Gens mea, perdomitis || iterum servata, procellis
 ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ || ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟
 parva memor latae, || signa rependit opis.
 ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ || ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟
 Ipsa dies Iuli || prisco decorata triumpho
 ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ || ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟ ∟

13 Glej: Cooper, *Palladio's Venice*, 132–137; Fenlon, *The Ceremonial City*, 33.

14 Fenlon, *The Ceremonial City*, 33.

15 Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, 95–97; Fenlon, *The Ceremonial City*, 33–35.

16 Podoba sv. Jurija se nahaja tudi na enem od dveh kamnitih stebrov za zastave na Tartinijevem trgu, ki je nastal verjetno leta 1463 in ima na čelni strani upodobljenega sv. Jurija na konju z napisom: »NOSTRIS TŪTA MANES / PRECIBVS PYRRHANEĀ TELLVS [Po našim molitvah boš varna ostala, zemlja piranska].« Na stranicah sta izklesana dva grba: na levi grb družine Malipiero, na desni družine Diedo. Na tem steburu je ob slavnostih plapolala bela zastava sv. Jurija z rdečim križem; Alisi, *Pirano*, 71–72; Pahor in Mikeln, *Piran*, 26; Pasian, »Pilo di San Giorgio,« 267, no. 527.

17 O samem čudežu ni ohranjenih arhivskih virov; Alisi, »Cronologia Piranese 10«, 5; Alisi, *Pirano*, 44–45.

dum bis ades votis || bina trophaea refert
 ' 00 ' - ' || ' 00 ' 00 '
 septen(a) a decimo || monstrabant saecula salutem
 ' - ' 00 ' || ' - ' - ' 00 ' 0
 per verb(um) humanis || quintus et annus erat.
 ' - ' - ' || ' 00 ' 00 '

*S tabo ob strani se nič ne bojim peklenskega zmaja,
 ljudstva mogočni ponos, meni pa varen branik;
 ljudstvo si moje otel in razgnal besneče neurje,
 milost poplača ti to z znamenjem skromnim v dar.
 Julijski dan, okrašen s triumfom bleščečim od davna,
 dvakrat srečen je dan: ti si v molitvah vsekdar.
 Tisoč in sedemsto let in pet že mineva, odkar je
 Bog z Besedo ljudem pot zveličanja odstrl.¹⁸*



Slika 2: Angelo de Coster, prezbiterij ž. c. sv. Jurija, Piran, detajl vedute z napisom (foto: NMS, Tomaž Lauko)

Metrična razčlenitev napisa pokaže, da je njegov avtor poznal zakonitosti daktilskega metruma in elegičnega distiha; v pentametrih je spondej zgledno rabljen vedno zgolj v prvem hemiepu, prav tako pa se avtor izogiba zevu. V heksametrih prevladuje cezura za peto polstopico (*penthemimeres*) – ta se pojavi v treh od štirih heksametrov, čeprav se v enem primeru ta premor ne zdi povsem samoumeven; v prvem heksametru nastopi premor za tretjo polstopico (*trithemimeres*): *quid metuam || Stygium ... draconem*. Najtrši oreh je premor v drugem heksametru – *gens mea, perdomitis iterum servata, procellis* –, kjer je vsaj teoretično mogoče razmišljati o dveh različnih pozicijah premo-

¹⁸ Prev. G. Pobežin.

ra. Vsaj z vsebinskega stališča bi lahko premor lahko postavili takoj po prvi daktilski stopici, kar postane očitno, če verz uredimo po nemetričnem zaporedju: *gens mea ... iterum servata perdomitis procellis* – »moj rod, vnovič rešen po ukročenem neurju«. V tem primeru bi lahko govorili o dierezi za prvo stopico, ki pa je povsem neobičajna.¹⁹ S stališča metričnega ritma pa je premor smiselno postaviti za peto polstopico (*penthemimeres*): *gens mea, perdomitis || iterum servata, procellis* – »rod moj, rešen vnovič, ko so se polegli viharji« –, čeprav ta premor razdeli sintaktično enoto participialne konstrukcije v ablativu *perdomitis procellis*, vendar pa ta premor nastopi ravno pred izrazom *iterum servata* – »ponovno rešen (rod)« –, kar prispeva k dramatičnosti verza, saj premor nastopi ravno za izrazom *perdomitis* – »ko se je polegel (vihar)« –, pri tem pa dejansko podkrepi vtis zatišja, ki je nastopilo po »ukročenem neurju« (*perdomitis procellis*). Metrično, pozicijsko in stilistično učinkovito deluje tudi tmeza, ki jo najdemo v prvem verzu:

quid metuam *Stygium* te propugnante *draconem*

Besedno zvezo *Stygium draconem* tako na pol razbije konstrukcija absolutnega ablativa, kar ustvarja vtis, da je svetnik dobesedno planil v samo sredo dogajanja – naravnost med pretečo nevarnost in pomoči potrebne ter tako postal branik, opora (*praesidium*) tistim, ki jo potrebujejo, vključno s pripovedovalcem napisa (*presidiumque mei*). Besedni vrstni red v verzu seveda služi predvsem metričnim potrebam, vendar pa vtis, ki ga ustvarja tmeza, ni povsem brez podlage v prizoru na sliki, kjer vidimo dominantno figuro sv. Jurija, obkroženega s kerubi, ki je v vojaški opravi in s sulico v rokah planil nad pretečo nevarnost – tokrat ne nad zmaja, pač pa nad strašno neurje (*procella*) –, naravnost v sredo oblakov in jih razgnal oz. ukrotil (*perdomare*).

19 Za teorijo o elegičnem distihu gl. podrobneje Boldrini, *La prosodia e la metrica dei Romani*; Crusius, *Römische Metrik*; Halporn, *The Meters of Greek and Latin Poetry*; Raven, *Latin Metre*. Med novejšimi razpravami o heksametru in njegovih zakonitostih v slovenskem jeziku gl. Gantar, »Od homerskega do sodobnega heksametra«, o cezuri natančneje str. 34–35. Kar nekaj razprav odpira drugačne poglede na vprašanje cezure. Poleg temeljnih preglednih razprav, kot je denimo Duckworthova obsežna študija latinskega heksametra (Duckworth, *Studies in Latin Hexameter Poetry*, 1966) velja omeniti nekaj skeptičnih pogledov, denimo Bassetov obsežen prispevek v članku »The Theory of the Homeric Caesura«, 343–372, ter kasnejši povzetek tega obsežnega članka, »The Caesura«, 76–79. Bassetov argument, da antični pesniki – denimo Homer in v latinski poeziji denimo Vergilij –, cezure v današnjem pomenu v bistvu niso poznali (»The Theory of the Homeric Caesura«, 347) in da so jo vsaj nekateri teoretiki sprva poznali kot razdelek, ne pa pavzo (gr. τομή); »prav tam, 365), odpira poseben pogled na to »sodobno himero« (»The Caesura: a Modern Chimaera«, 76–79) oz. »filološko prikazen« (Sturtevant, »The Doctrine of Caesura, a Philological Ghost«, 329–350), za katerega ne bomo trdili, da je nujno pravilen; še posebej je zanimiva misel, da cezura v tretji ali četrti stopici ni upravičena, če za to ni očitne podlage v pesnikovem miselnem toku (Basset, »The Theory of the Homeric Caesura«, 369) – nekateri verzi naj cezure sploh ne bi imeli (Basset, »The Caesura: a Modern Chimaera«, 76). Če je cezura pomenska pavza (prav tam, 77), to odpira nove možnosti razlage, po kateri bi lahko bila cezura kjer koli v verzu, če to dopušča pozicija ob koncu besede, četudi ne gre za ritmično ampak retorično razdelitev (Todd, »Caesura rediviva«, 24).

Tudi morfološko in sintaktično napis le mestoma odstopa od klasičnih norm; metrično motivirana zamenjava izraza *homo* – »človek« –, v zadnjem verzus s substantivno rabljenim izrazom *humanus* – »človeški«, subst. »človek« –, ima denimo zglede tudi v poeziji klasične dobe, npr. pri Lukreciju (*D.R.N.* 3.80) ali Ovidiju (*Fast.* 2.503).

Z vsebinskega stališča bi napis lahko razčlenili na dva dela, vsakega po dva distiha. Prvi del napisa v nekaj kratkih mislih povzame vsebino slike, seže pa tudi dlje. Vsebinsko se dotika naslikanega prizora, kako Sv. Jurij mesto reši pred silovitim neurjem, ki se je nad Piranom razbesnelo 21. julija 1343:

*S tabo ob strani se nič ne bojim peklenskega zmaja,
ljudstva mogočni ponos, meni pa varen branik;
ljudstvo si moje otel in razgnal besneče neurje,
milost poplača ti to z znamenjem skromnim v dar.*

Drugi del napisa, tj. druga dva distiha, več povesta o nastanku slike in napisa, nekaj negotovosti pri interpretaciji pa ostane pri tretjem distihu:

*Julijski dan, okrašen s triumfom bleščečim od davna,
dvakrat srečen je dan: ti si v molitvah vsekdar.
Tisoč in sedemsto let in pet že mineva, odkar je
Bog z Besedo ljudem pot zveličanja odstrl.*

Zadnji distih – *septen(a) a decimo monstrabant secla salutem / per verbum humanis quintus et annus erat* –, je domiselno zabeležena letnica, ki nosi dvojni pomen; dobesedni prevod se glasi: »sedem stoletij in deset kaže pot odrešitve po besedi [božji] ljudem, minilo pa je tudi peto leto«. Z rdečo barvo zapisana beseda *verbum*, »beseda«, se brez dvoma nanaša na božjo besedo, kar je nakazano zgolj z grafičnim (barvnim) učinkom, letnica pa je drugo vprašanje. Interpretacija napisa namreč sugerira, da gre za letnico nastanka slike – in napisa. Seštevek stoletij in let namreč pokaže ravno letnico 1705, ko so člani Bratovščine sv. Jurija Angelu de Costerju plačali predujem za sliko.²⁰ To pomeni, da je morala biti tudi vsebina napisa pripravljena takrat – ali morda najkasneje v letu 1706, na kar morda kaže pretekla formulacija pomožnega glagola v imperfektu v zadnjem hemiepu (*quintus et annus erat* – »minilo peto je leto«), ki pa bi sicer lahko spet bila metrično motivirana.

Napis, zelo spodobna verzifikacija, odpira vprašanje njegovega avtorja; domnevo, da je besedilo sestavil neznani kanonik, doslikal pa naj bi ga Lorenzo Pedrini,²¹ lahko morda korigiramo z ugotovitvijo, da je avtor napisa na sliki v resnici piranski pesnik Marco Petronio Caldana²² (Piran, po letu

20 Kamin, »Piranski sliki Angela de Costerja«, 44.

21 Alisi, *Pirano*, 153.

22 Pobežin, »Napis na piranski sliki 'Čudež sv. Jurija'«, 88ss.

1650 – ?),²³ ki je sestavil tudi nagrobni napis (prav tako v elegičnem distihu) za svojega strica Nikolaja Petronija Caldano, poreškega škofa:

*Ista Tibi, nostrae Decus o venerabile Gentis,
Grata nimis posuit debita Signa Nepos;
Excipe Vota libens; amplexus jungere veros
Donec det Pietas, Mors, Amor, Ethra, Deus.*²⁴

O napisu, ki ga je Marco Petronio Caldana sestavil ob stričevi smrti leta 1671, Naldini pravi:

Del Caldana poi eccheggia ancor la Fama le rare doti, esublimi qualità, che lo abilitarono à trascorrere co'passi giganteschi alle più alte mete degl'honori, riportati in ogni tempo dalla regia munificenza del Veneto Senato, e del Cesareo Impero. Si che Alessandro VII. presciogliendolo nel mille sei cento sestanta quattro alla Sacra Mitra di Parenzo, conferì maggiori premj al merito, e decorò di nuove corone la virtù. Mà tropo momentaneo fù lo splendore di quelle, mentre appena scorsi tre anni di residenza, il Cielo lo rapiasè, per coronarlo dell'eternità.²⁵

Pri družini Caldana gre za stransko vejo rodbine Petronio (izhaja iz stare rodbine Petrogna), ki je bila v 16. stoletju v piranskem Velikem svetu zastopana z dvema odraslima članoma iz dveh različnih vej. Poleg družin Caldana in Petronio se v 16. stoletju pojavljajo še rodbine Appolonio, Dapretto, Furegon, Colomban, Vidali, Petener, Trani, Della Torre, Venier in Petidona. Najvažnejšo politično vlogo so igrale prav zgoraj omenjene rodbine na čelu z rodbino Petronio-Caldana.²⁶

23 Quondam, »Caldana, Marco Petronio«, 16, navaja letnico rojstva 1645. Navedek, da je Caldana rojen okoli 1645, ne drži, saj sta avtorja članka našla podatek o poroki njegovih staršev iz leta 1650: »Adi 19 Maggio 1650 dispensati da Roma nel 3 e q.to grado della Consanguineità lo Padre Simon Petronio Pievano e Canonico ho sposato il Signor Petronio Caldana quondam Illustrissimo Signor Marco K.r [Cavalier] con la Signora Lucietta figliola del Signor Giovanni Paulo Furi-gon – furono presenti il Padre F. Ludovico Petronio et il Signor Appolonio Appolonio q. Signor Somenigo«; Župnijski arhiv sv. Jurija, Matrimoni, 11, 1612–1635, fol. 27v. V zakonu so se jima rodili trije otroci, Zoia, Elio in Marco.

24 Prevod v nevezani obliki: »To zaslužen o beležje ti je, o našega rodu častni ponos, dal postaviti nečak. Sprejmi rad te dobre želje, dokler še usmiljenje, smrt, ljubezen, nebo in Bog dovolijo iskrene objeme.«

25 Naldini, *Corografia ecclesiastica*, 288–289. Slovenski prevod: »Še danes odmeva tudi sloves plemenitih vrlin in vzvišenih kreposti škofa Caldane, ki so mu omogočile, da je zelo hitro napredoval do najvišjih časti, o katerih pričajo bogata darila beneškega senata in cesarskega dvora. Ker ga je Aleksander III. leta 1664 izbral za poreškega škofa, je pridobil še dodatna priznanja in svoje kreposti okronal z novimi častmi. Njegov sijaj pa je bil kratkotrajen, saj ga je po komaj treh letih vladanja poklicalo k sebi Nebo, da bi ga okronalo z večnostjo.« Naldini, *Cerkveni krajepis ali opis mesta in škofije Justinopolis ljudsko Koper*, 209.

26 Od leta 1651 pa do začetka 18. stoletja se je število piranskih plemiških rodbin zmanjšalo od prejšnjih 20 na 16. Izumrle ali preselile so se družine Goina, Petrogna, Petidona, Amantini-Biancacroce, Marchesi in Cavazza, ki se v spisih mestnega arhiva ne pojavljajo več. Vzdevka Furegoni in Caldana sta dokončno postala priimka, kajti tako eden kot drugi nastopata kot samostojni

Največji problem domneve, da je avtor napisa morebiti Marco Petronio Caldana, je – poleg očitnega tveganja, da avtorstvo zgolj na podlagi vsebine napisa nekoliko na silo pripisujemo nekomu, ki je s Piranom tako ali drugače povezan – v njegovem pomanjkljivem življenjepisu: za njim se po letu 1687 bolj ali manj izgubijo sledi. Domneva, da bi šlo za pesniško ustvarjalnost Marca Petronia Caldane, pa vendar ni povsem slepo ugibanje. Člani družine Petronio-Caldana so namreč zasedali tudi vidne funkcije znotraj piranskih bratovščin, med drugim tudi Bratovščine sv. Jurija, ki je bila naročnik slike. Povsem verjetno se torej zdi, da bi nekdo od članov bratovščine in hkrati pripadnik rodbine Petronio-Caldana posredoval naročilo napisa svojemu »slavnemu« pesniškemu sorodniku Marcu Petroniu Caldani, ki pa je morda v času nastanka te slike bil tudi že doma, kakor bi morda lahko smeli sklepati po epigramu, ki ga najdemo pred uvodno formulacijo njegovega epa "Klodiada," pesnitve v dvanajstih knjigah, sestavljene na čast francoskega kralja Ludvika XIV:

Quas tibi promeritas persolvam, Theupole, grates,
 Grande iubar Venetae, pompa, decusque Togae?
 Quem virtute parem Salomoni Gallia dicit,
 Sublimem, fortem quem vocat Aula Virum.
 Si me magnanimus clementi fronte recepit
 Trans meritum tribuens verba benigna meum.
 Si propria, et sobolis me ornavit imagine Magnus;
 Sique sub auspiciis mi dedit esse suis.
 Est opus omne tuum, tu me, Vir Maxime, letum
 Dimittis, columen, presidiumque meum.
 Incolumem in Patriam reductum modo sydera donent,
 Et solita priscos visere pace lares.
 Clodiadem quecumque meam ventura videbunt
 Secla tuas laudes, claraque gesta legent.²⁷

Epigram je posvečen Lorenzu Tiepolu (*illustrissimo et excellentissimo D. D. Laurentio Theupolo*), beneškemu odposlancu pri francoskem kralju (*apud Christianissimam Maiestatem pro Serenissima Veneta Republica legato epigramma*). Epigram vsebuje pomembne podatke, s katerimi si morda lahko pomagamo pri kronologiji dogodkov: glede na to, da Caldana v epigramu omenja sprejem pri kralju (*si me magnanimus clementi fronte recepit ...*), je moral biti epigram vsekakor napisan po 15. juniju 1689, ko je Caldani Ludvik poslal pismo, v katerem ga obvešča, da je prebral njegov ep, ki mu je bil v užitek, ob čemer upa, da mu bo lahko osebno izrazil, koliko ga ceni (»... je sou-

družini. Med mestno oligarhijo so igrale glavno vlogo družine Petronio, Caldana, Apollonio, Colomban, Vidali, Furegoni in Dapretto. Med te so se počasi vzpenjale družine Venier, De Castro in Del Senno; Pahor, *Socialni boji v občini Piran*, 31, 186.

²⁷ Caldana, »Clodiados libri XII«, v.

haitte qu'il se trouve des occasions pour vous pouvoir temoigner combien je vous estime».²⁸ Epigram omenja, da odposlanec Caldano odpušča (iz uradne službe?): *Est opus omne tuum, tu me, Vir Maxime, laetum / Dimittis, columnen, presidiumque meum*. Glede na upanje, ki ga Caldana izraža v naslednjih verzih, da bi mu zvezde pokazale pot domov, k njegovim Larom (*Incolumem in Patriam reditum modo sydera donent, / Et solita priscos visere pace lares*), se ne zdi nemogoča razlaga, da je beneški odposlanec Caldani podelil častni odpust; koliko časa je Caldana še ostal v Parizu, je vprašanje, na katerega ni gotovega odgovora, čeprav nekateri indici kažejo, da je zaradi sinovega šolanja na Sorboni tam gotovo še bival,²⁹ vendar pa njegove besede jasno pričajo o njegovi nameri, da se vrne domov; smemo potemtakem sklepati, da je bil leta 1705 v Piranu?

Pri natančni razčlembi slike v piranski cerkvi opazimo še eno zanimivo anomalijo, ki je ob zadnjem restavriranju slike v devetdesetih letih 20. stoletja niso zabeležili.³⁰ V zgornjem desnem delu slike sta dva krilata *putta*, ki nosita piranski grb. Spodnji krilatec in grb nad njim nista naslikana v celoti in delujeta, kot da bi bila naknadno obrezana v desni ravni vertikalni liniji. Prav tako je neurje nad Piranom naslikano v desnem spodnjem kotu slike pod *puttoma* in piranskim grbom nekoliko okrnjeno ali celo skrajšano. Zapaženo kaže na morebitno dejstvo, da bi bilo lahko platno na desni strani naknadno obrezano ali skrajšano. To bi se lahko zgodilo pri kakšnem starejšem restavratorskem posegu ali pa takoj po dokončanju slike, ko so jo prinesli v piransko cerkev in ugotovili, da na steni predvideni zanj ni dovolj prostora in ni enakega formata kot njen pendant, slika *Maša v Bolseni* (400 x 600 cm). Verjetno je Bratovščina sv. Jurija kot tudi sv. Rešnjega telesa pri de Costerju naročila sliko enakega formata, pri tem pa so člani Bratovščine sv. Jurija pozabili omeniti, da je v severni steni prezbiterija takrat že bila vzdana spominska plošča poreškemu škofu Nicolòju Petroniju Caldani iz leta 1667. (slika 3) V neposredni bližini župnijske cerkve sv. Jurija se nad stranskimi vrati cerkve sv. Frančiška nahaja še ena spominska plošča.³¹ (slika 4)

Povsem odprto je vprašanje, kdo je izbral temo svetnikovega lokalnega čudeža namesto standardnega prikaza *Boja z zmajem*. Iz slednjega bi se utegnulo sklepati, da je moralo obstajati tesno medsebojno sodelovanje slikarja z njegovimi naročniki, člani Bratovščine sv. Jurija. Slednji so morali de Costerju pojasniti, kakšen Jurijev čudež so želeli imeti naslikan v župnijski cerkvi, ter mu natančno opisati dramatično dogajanje 21. julija 1343. Iz zapisa v bratovščinski knjigi z dne 14. januarja 1706 dejansko izvemo, da je morala ob-

28 Caldana, »Clodiosos libri XII«, iv.

29 Quondam, »Caldana, Marco Petronio«, 552.

30 Poročilo Medobčinskega zavoda za varstvo naravne in kulturne dediščine Piran, 1991–1992; Poročilo Restavratorskega centra RS, marec 1992.

31 Napis je objavil mag. Marjan Vogrin, »Napisi v samostanu in cerkvi sv. Frančiška«.



Slika 3: Spominska plošča poreškemu škofu Nocolòju Petroniju Caldani iz leta 1667, ž. c. sv. Jurija, Piran (foto: Vesna Kamin Kajfež)



Slika 4: Spominska plošča, cerkev sv. Frančiška, Piran (foto: Vesna Kamin Kajfež)

stajati skica kompozicije, ki jo je de Coster predhodno predložil v odobritev članom bratovščine:

di Farne un quadro con il Miracolo dimostrato e seguito li 21 Giugno giorno della Aparatione di detto santo per il turbine intorno in detto Giorno e come meglio nel disegno fatto dal medesimo...³²

Slika *Čudež sv. Jurija* predstavlja zanimiv primer, kako je potekalo naročilo pri umetniku, sodelovanje lokalnega plemstva pri izboru tematike in nenadajne pri zbiranju denarja za plačilo naročila, o čemer se nam je ohranila obsežna korespondenca oziroma bogati zapisi v bratovščinski knjigi sv. Jurija. Obenem pa slika odpira številna vprašanja o družinskih in družbenih razmerjih v Piranu v začetku 18. stoletja ter o nekaterih imenitnih piranskih meščanih, zlasti seveda o pesniku, ki ga literarna zgodovina obravnava kot italijanskega istrskega pesnika, kar glede na njegovo izbiro pesniške tematike in jezika terja previdno redefinicijo.³³

BIBLIOGRAFIJA

Viri

Župnijski arhiv sv. Jurija v Piranu, Bratovščinska knjiga sv. Jurija, 1706, fols. 123v, 124r.
Župnijski arhiv sv. Jurija, Matrimoni, 11, 1612–1635, fol. 27v.

Druga literatura

- Aikema, Bernard. »Tra oltramontani operanti nel Veneto: De Coster, Dorigny e Vernansal.« *Notizie da Palazzo Albani* 12.1–2 (1983): 251–260.
- Aikema, Bernard. »Il secolo di contrasti: le tenebre.« V: *La Pittura nel Veneto: Il Seicento*, ur. Mauro Lucco, 1. zv., 543–572. Milano: Electa, 2001.
- Alisi, Antonio. »La Chiesa di Pirano.« *La Voce di San Giorgio* 4 (1938): 2–3.
- . »La Chiesa di Pirano.« *La Voce di San Giorgio* 4 (1939): 19–20.
- . »Cronologia Piranese 10.« *La voce di San Giorgio* 40–58 (1989).
- . *Pirano: La sua Chiesa: La sua Storia*. s. l., s. n., po 1954.
- Basset, Samuel Eliot. »The Theory of the Homeric Caesura According to the Extant Remains of the Ancient Doctrine.« *AJPh* 40 (1919): 343–372.
- Basset, Samuel Eliot. »The Caesura: a Modern Chimaera.« *CW* 18 (1925): 76–79.
- Boldrini, Sandro. *La prosodia e la metrica dei Romani*. Rim: Nuova Italia scientific, 1994.

32 V prevodu: »Za sliko s prizorom Čudeža, ki se je zgodil 21. junija, ko se je prikazal omenjeni svetnik v množici oblakov, kot jo je predstavil omenjeni [slikar] na predloženi risbi.«

33 Za pomoč pri nastajanju članka se najlepše zahvaljujeva Danieli Milotti Bertoni z Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije OE Piran. Za dostop do dragocenega gradiva, ki ga hrani Minoritski samostan sv. Frančiška v Piranu, se zahvaljujeva patru mag. Marjanu Vogrinu.

- Braunfels, S. Georg. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 6. zv., 366–390. Rim: Herder, 1974.
- Brejc, Tomaž. *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali*. Koper: Lipa; Piran: Medobčinski zavod za spomeniško varstvo, 1983.
- Caldana, Marco Petronio. *Clodiados libri 12*. Venetiji: ex Hieronimo Albricio in Vico D. Iuliani, 1687.
- Cipriani, Angela in Enrico Valeriani. *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 3 zv. Rim: Quasar, 1988–1991.
- Cooper, Tracy E. *Palladio's Venice: Architecture and Society in a Renaissance Republic*. New Haven & London: Yale University Press, 2005.
- Craievich, Alberto. »Angelo de Coster, 1680–post 1735: San Giorgio che protegge Pirano; Il Miracolo della Messa di Bolsena.« V: *Istria: Città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola: Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, ur. Giuseppe Pavanello in Maria Walcher, 203–205, št. 379. Trieste: Università degli Studi di Trieste; Edizioni della Laguna, 1999 [2001].
- Craievich, Alberto. »De Coster Angelo.« V: *La Pittura nel Veneto: Il Seicento*, ur. Mauro Lucco, vol. 2, 819. Milano: Electa, 2001.
- Crusius, Friedrich, Rubenbauer, Hans. *Römische Metrik: Eine Einführung*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008.
- Duckworth, George E. »Studies in Latin Hexameter Poetry.« *TAPhA* 97 (1966): 67–113.
- Ewald, Gerhard. *Johann Carl Loth 1632–1698*. Amsterdam: Hertzberger, 1965.
- Fenlon, Iain. *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice*. New Haven & London: Yale University Press, 2007.
- Gantar, K.ajetan. »Od homerskega do sodobnega heksametra.« *Živa antika – antiquité vivante* 49 (1999): 27–44.
- Halporn, J. Werner et al. *The Meters of Greek and Latin Poetry*. London: Methuen, 1963.
- Kamin, Vesna. »Piranski slikl Angela de Costerja.« *Annales: Series historia et sociologia* 18, no. 1 (2008): 41–48.
- Kamin, Vesna. »Člani piranske Bratovščine sv. Rešnjega telesa kot pričr pri ustvarjanju cerkvene opreme sv. Jurija.« *Glasnik ZRS Koper* 14, št. 7 (2009): 122–123.
- Kamin, Vesna. »Angelo de Coster in Ambrogio Bon v Piranu.« *Glasnik ZRS Koper* 14, št. 8 (2009): 29.
- Kamin Kajfež, V. *Življenje in delo beneškega slikarja med Benetkami, Rimom in Piranom: Angelo de Coster (1680–1736)*. Tipkopis doktorske disertacije. Univerza na Primorskem, 2012.
- Kamin Kajfež, V. *The life and work of a Venetian painter between Venice, Rome and Piran: Angelo de Coster (1680–1736)*. Tipkopis doktorske disertacije. Univerza na Primorskem, 2012.
- Kovač, Mojca Marjana. *Zgodovinski razvoj in obnova cerkve sv. Jurija v Piranu: Konservatorske raziskave in prezentacija*. Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2009.
- Lucchesi Palli, E. »Georg.« *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 6, 365–373. Rim: Herder, 1974.
- Lucco, Mauro, ur. *La Pittura nel Veneto: Il Seicento*. 2 zv. Milano: Electa, 2000–2001.
- Lucco, Mauro. »Foresti« a Venezia nel Seicento.« V *La Pittura nel Veneto: Il Seicento*, ur. Mauro Lucco, 2. zv., 485–522. Milano: Electa, 2001.
- Lux, Margareta. »L'inventario di Johann Carl Loth.« *Arte Veneta* 54 (1999/I [2000]): 146–164.

- Moretti, Lino. »Novità documentarie su Nicola Grassi.« *V Nicola Grassi e il Rococò europeo*, 15–23. Udine: Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1984.
- Muir, Edward. *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Naldini, Paolo. *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città, e diocesi di Giustino-poli detta volgarmente Capo d'Istria*. Benetke: Albrizzi, 1700.
- Naldini, Paolo. *Cerkveni krajepis ali opis mesta in škofije Justinopolis ljudsko Koper*, ur. Darko Darovec. Koper: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Znanstveno-raziskovalno središče Republike Slovenije, Škofija, 2001.
- Pahor, Miroslav. *Socialni boji v občini Piran od XV. do XVIII. stoletja*. Ljubljana: Mladinska knjiga; Piran: Pomorski muzej »Sergej Mašera«, 1972.
- Pahor, Miroslav in Tone Mikeln. *Piran*. Portorož: Zavod za turizem Portorož, 1972.
- Pallucchini, Rodolfo. *La pittura veneziana del Seicento. 2 zv.* Benetke: Alfieri, 1981.
- Pasian, Alessio. »Pilo di San Giorgio.« *V Istria: Città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola: Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, ur. Giuseppe Pavanello in Maria Walcher, 267, št. 527. Trieste: Università degli Studi di Trieste; Edizioni della Laguna, 1999 [2001].
- Pavanello, Giuseppe in Maria Walcher, ur. *Istria: Città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola: Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*. Trieste: Università degli Studi di Trieste; Edizioni della Laguna, 1999 [2001].
- Pobežin, Gregor. »Napis na piranski sliki 'Čudež sv. Jurija' – poskus jezikovne, vsebinske in stilistične interpretacije.« *Annales: Series historia et sociologia* 22, no. 1 (2012): 85–92.
- Poročila Medobčinskega zavoda za varstvo naravne in kulturne dediščine Piran, 1991–1992*. Tipkopis. Piran: Medobčinski zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine Piran, 1992.
- Poročilo Restavratorskega centra RS*. Tipkopis. Ljubljana: Restavratorski center RS, marec 1992.
- Prijatelj, Kruno. »Slike Pietra i Angela de Costera na našoj obali.« *Peristil: Zbornik radova za povijest umjetnosti* 3 (1960): 55–58.
- Quondam, Amadeo. »Caldana, Marco Petronio.« *V: Dizionario Biografico degli Italiani*, 1973, 16.
- Raven, David S. *Latin Metre*. London: Bristol Classical Press, 1998.
- Roio, Nicosetta. »Loth Johann Carl.« *V: La Pittura nel Veneto: Il Seicento*, ur. Mauro Luc-co, vol. 2, 845–846. Milano: Electa, 2001.
- Santangelo, Antonio, ur. *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*. V: Provincia di Pola. Rim: La Libreria dello Stato, 1935.
- Sturtevant, Edgar Howard. »The Doctrine of Caesura, a Philological Ghost.« *AJPh* 45 (1924): 329–350.
- Todd, O. J. »Caesura rediviva.« *CPh* 37 (1942): 22–37.
- Vogrin, Marjan. »Napisi v samostanu in cerkvi sv. Frančiška.« *V: Sedem stoletij minoritskega samostana sv. Frančiška Asiškega v Piranu: 1301–2001*, ur. France M. Dolinar in Marjan Vogrin. Ljubljana: Slovenska minoritska provinca sv. Jožefa, 2001, 383–396.
- Zava Boccazzi, Franca. »Nota per il Grassi a Venezia. La »Rebecca« di S. Francesco della Vigna.« *V Nicola Grassi e il Rococò europeo*, 28–36. Udine: Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1984.

Prevodi

Pindar, *Četrty pitijski slavospev*

Prevod Brane Senegačnik

Četrty pitijski slavospev oziroma oda¹ je posvečen Arkesilaju IV, vladarju Kirene, grške kolonije v Afriki.² Pindar ga je zložil ob priložnosti Arkesilajeve zmage v dirki z vozovi (s konjskimi vpregami) na 31. pitiadi (pitijskih igrah), se pravi leta 462 pr. Kr. (leta 460 pr. Kr. je kirenski suveren v isti disciplini zmagal tudi na olimpijskih igrah). Arkesilaj IV je bil osmi vladar iz dinastije, katere začetnik je bil Batos I; ta je vodil koloniste z otoka Tera, ki so ustanovili Kireno okrog 630 pr. Kr. Naselbina oziroma polis je postala pod vladavino dinastije Batidov močno trgovinsko središče, predvsem zaradi izvoza zdravilnih prepratov, zelo razvita pa je bila v njej tudi medicina (morda so zato v tej pesmi pogoste metafore s področja medicine).³ Nekaj let po teh športnih uspehih je bil Arkesilaj IV ubit v politični zaroti in z njim je bila končana vladavina Batidov.

Slavospev je daleč najdaljši od vseh Pindarjevih, njegova zgradba je samo deloma lirski, zaradi dolge vložene pripovedi o Jazonovi odpravi po zlato runo in o Argonavtih ima poteze epilija: če odštejemo uvodno posvetilo Arkesilaju (v. 1–8) in prošnjo za Damofila (v. 262–299), obsega pripoved mita kar 254 verzov. Seveda pa je Pindarjev prikaz zelo selektiven: izbor likov, epizod in način prikaza zgodbe o Argonavtih sta pogojena z osnovnim namenom pesmi – povzdigniti pomen Kirene in njenega vladarja s prikazom njenih mitoloških izvorov.⁴ Sugestija vladarju in zmagovalcu, naj pomilosti mladega

1 Za Pindarjeve pesmi se je v slovenščini, pa tudi v več sodobnih evropskih jezikih uveljavil izraz oda (iz gr. besede ᾠδή) v antiki pa se je žanr pesmi, kakršne so se celovito ohranile od Pindarovega opusa, imenoval epinikij (ἐπινίκιον), kar dobesedno pomeni »zmagospev«, pesem, zloženo in izvedeno v čast zmagovalca na eni od (velikih) grških športnih prireditiv.

2 Grki so tisti del Afrike, ki so ga poznali, imenovali Libija.

3 Prim. W. H. Race (ur. in prev.), *Pindar: Olympian Odes, Pythian Odes* (Cambridge MA in London: Harvard University Press, 1997), 258.

4 Za zelo zgoščen prikaz Pindarove »strategije« obravnave mita in primerjave s starejšimi in kasnejšimi epskimi prikazi prim. uvodno študijo J. Duchemin, *Pindare, Pythique* III, IX, IV, V (Paris: Presses Universitaires de France, 1967), 93–105.

aristokrata Damofila, ki je bil izgnan zaradi sodelovanja v uporih, je vstavljena v ta kontekst; v žanrskem okviru epinikija učinkuje presenetljivo: Pindar jo izreče v zaključnih verzih in se s tem naveže na tradicijo slavnih pesnikov, ki so bili tudi posredniki v političnih zadevah (Tales iz Gortina, Terpander, Stezihor). V tem smislu je »nosilna ideja pesmi zares bistveno politična.«⁵ Ker je istemu dogodku, Arkesilajevi zmagi na 31. pitijskih igrah, posvečen tudi *Peti pitijski slavospev*, ki ima značilne poteze uradnega proslavljanja športne zmage (epinikija), se zdi verjetno, da je *Četrty slavospev* nastal kasneje in je bil izveden na vladarjevem dvoru. Velik obseg napeljuje na misel, da ga ni izvajal zbor, temveč solist, da je torej primer »prave kitarodije brez zbora ali pa s spremljavo nemega zbora«.⁶ Sklepna Pindarova misel, da je Damofil, ko je bil gost v Tebah, spoznal izvir ambrozijskih (pesniških) besed, daje slutiti, da je bil morda prav on naročnik tega slavospeva.

Kratek pregled vsebine⁷

Pesnik prosi Muzo, naj proslavi Arkesilaja in Apolona, ki je nekoč prerokoval, da bo Batos ustanovil kolonijo v Libiji in izpolnil Medejino napoved, izrečeno pred sedemnajstimi generacijami (v. 1–11). Sledi obsežen dobeseden navedek Medejinih besed Argonavtom v (v. 11–56). Pesnik napove, da bo opeval Arkesikaja in zlato runo (v. 64–69).

Prerokba je posvarila Pelia, naj se pazi človeka z enim obuvalom (v. 71–78). Ko pride na trg v Jolku Jazon, ob pogledu nanj vsi osupnejo (v. 78–92). Prihiti Pelias in Jazon naznani, da je prišel terjat kraljevo oblast, ki jo je Pelias nepravilno odvzel njegovemu očetu. Pripoveduje, kako so ob njegovem rojstvu starši iz strahu pred Peliem hlinili njegovo smrt in ga odposlali v varstvo in vzgojo h Kentavru Hironu (v. 93–119). Potem pozdravi svoje sorodnike in skupaj z njimi odide k Peliu (v. 120–36). Predlaga mu, naj obdrži svoje posesti in črede, vrne pa naj mu žezlo in prestol (v. 136–55). Pelias pristane na predlog, zahteva pa, da mora prej Jazon prinesiti nazaj v Jolkos zlato runo (v. 156–67).

Jazonu se po Herinem navdihu pridruži mnogo junakov (Pindar jih navede deset, pri Apoloniju Raodoškem jih je kar štiriinpetdeset); odpravijo se na plovbo (v. 171–202). Srečno pluje skozi Simplegadi in prispejo v Kolhido, tu Afrodita pripravi za Jazona ljubezenski urok, s katerim osvoji Medejo (v. 203–19). Z njeno pomočjo opravi nalogo, ki mu jo naloži njen oče Ajetas: prerorje njivo s parom ogenj izdihujoče govede (v. 220–41). Ajetas mu nato pove, kje je zlato runo, a ne pričakuje, da ga bo lahko vzel, saj ga varuje orjaška kača (v. 247–62).

5 Prim. B. Gentili, v: *Pindaro: Le Pitiche*, ur. B. Gentili et al. (Verona, 1995), 103–109.

6 Isti, 103.

7 Povzeto po Race, *Pindar: Olympian Odes*, 258–59.

Zdaj pesnik opomni, da ga priganja čas in na kratko pove, da je Jazon kačo ubil, Argonavti pa so na poti domov spali z ženskami z Lemnosa: iz te zveze je nastal rod Eufema, Arkesilajevega prednika: ta rod je potem naselil Libijo (v. 241–62).

K sugestiji, naj dovoli Damofilu vrnitev v domovino, preide z alegorijo oziroma uganko, ki naj jo vladar razreši: mogočen hrast, ki mu odsekajo veje, lahko še zmeraj rabi kot gorivo ali kot prečni tram (v. 263–69). Arkesilaj lahko ozdravi rane mesta, ki ga je prizadela vstaja (v. 270–76): spomni ga na odlike Damofila, ki se želi mirno vrniti: prinesel bo pesem, katere izvir je odkril, ko je bil gost v Tebah (v. 277–99).

Za Arkesilaja iz Kirene, zmagovalca v dirki z vozovi

Prva strofa

Danes se moraš ustaviti, Muza, pri možu, ki mi je prijatelj,
pri kralju Kirene, zakladnice konj,
da skupaj z Arkesilajem, ki zdaj praznuje,
veter slavospevov pomnožiš, otrokoma Latóje
in Pitóni dolgovan,
kjer davno nekoč, med zlatima orloma Zevs sedeč, svečenica⁸
je prerokovala – Apolon tedaj ni bil zdoma⁹ –, 5
da Batos bo naselbino postavil
v plodonosni Libiji:
naj sveti otok¹⁰ hitro zapusti in mesto voz izvrstnih
na beli dojki¹¹ naj postavi,

Prva antistrofa

in naj Medejino besedo oživi
v sedemnjastem pokolenju, tisto s Tere, 10
ki nekoč Ajétova jo hči pogumna,
Kólhijcev gospa, je dihnila
z nesmrtnih ust. Tako je rekla
suličarja Jazona mornarjem polbožanskim:

8 Pitija, Apolonova svečenica v delfskem preročišču; zlata kipa dveh orlov sta ponazarjala dva orla, ki naj bi ju Zevs poslal, enega z vzhoda in drugega z zahoda: kjer sta se srečala, je bil t. i. poppek sveta – to je bilo v Delfih. Strabon (9.3.6) poroča, da naj bi o tem pripovedoval Pindar.

9 Apolon je obiskoval tudi druga kulturna svetišča, del leta se je mudil tudi pri Hipeborejcih na severu (*Deseti pitijski slavospev* 34–36); v času, ko je bila izrečena zgornja prerokba, pa je bil »doma«, v Delfih, kar pomeni, daso imele prerokinjine besede še večjo moč.

10 Tera, otok, današnji Santorini.

11 Kirena oziroma njena akropola je stala na okrog 600m visokem apnenastem griču.

»Poslušajte, vi, ki otroci ste vzvišenosrčnih ljudi in bogov!
 Povem vam, da Ępafa hčerka¹²
 iz tele dežele, ki morje jo tolče,
 nekoč koreniko slovitih bo mest posadila¹³ 15
 na Zevsa si Āmona svetem ozemlju.¹⁴

Prva epoda

Zamenjali delfine kratkokrile
 za kobile bodo urne,
 namesto vesel vajeti vodili in vozove
 z nogami kakor veter.
 Tisto znamenje poroštvo bo, da Tera mesto materno
 velikim mestom bo postala, znamenje, ki ga nekoč 20
 je Ęvfemos prejel ob ustju Trítionovih vod jezerskih,
 ko s premca skočil je: božanstvo v človeški podobi
 podalo mu grudo je zemlje kot dar gostoljubni –
 in Kronov sin je, Zevs, pri tem
 z usodnim gromom zabobnel.

Druga strofa

Medtem ko na ladjo obešali bronastolično smo sidro,
 uzdo Argó bliskovite, 25
 on je prišel; pred tem pa smo že dvanajst dni
 pomorski les nosili preko pustih
 hrbtov zemlje,
 ki smo po mojem ga nasvetu zvezli iz Okéana.
 Tedaj samotno bivajoči bog se je približal:
 nadel si častivrednega moža
 žareče je obličje in začel
 s prijaznimi besedami je kot ljudje dobrotni, 30
 ki tuje ob prihodu najprej povabijo k obedu.

12 Libija.

13 Ali: »Nekoč koreniko bo mest, / ki so smrtnikom draga, / si Epafa hči presadila / v sveto zemljo Zevsa Amona.«

14 Tako Gentili, ki interpretira, da se izraz nanaša na celotno Libijo, ki je bila posvečena bogu Zevsu Amonu, božanstvu, nastalemu s spojitvijo grškega Zevsa in egiptovskega Amona, ki je bil zaščitnik grške naselbine Tebe v Egiptu. Drugi interpreti navezujejo izraz na Kireno, mestno državo v Libiji, kjer je stal tempelj Zevsa Amona; po takšnem branju bi se prevod 16 verza lahko glasil: »ob svetišču Zevsa Amona.« Prednost Gentilijevega branja je v tem, da bolj nazorno označuje »razraščanje« korenike, presajene z otoka Tera.

Druga antistrofa

A opravičilo je sladko vrnitev preprečilo.
 Rekel je, da je Evrípil,
 nesmrtnika sin, ki zemljo oklepa in stresa;¹⁵
 dojel je, da nas čas priganja:
 v desnico grudo je zajel takoj
 in jo kot gostoljubja dar naključni mu ponujal;¹⁶ 35
 in ni odklonil ga junak, na obrežje skočil je
 in z roko v roko mu udaril
 in sprejel božansko grudo.
 Izvedela sem, da z lesa pomorskega jo je odplavil val,
 da nekega večera je odšla vodovje,

Druga epoda

vlažnemu morju sledeč. A res sem 40
 služabnike naše, ki lajšajo težke napore,
 pogosto spodbodla, naj pazijo nanjo;
 njihova pamet pa je pozabila ...
 in zdaj na ta je otok¹⁷ neginljivo seme
 prostranih libijskih planjav odplavilo pred pravim časom;
 saj če Évfemos, kraljevski sin Pozejdona, gospoda konj,
 ki Títijeva hči, Evropa, ga rodila je nekoč
 na obrežjih Kéfisa,¹⁸ prispel bi v sveti Tájnaros¹⁹ 45
 in vrgel ga doma
 ob zemskem ustju Hada,

Tretja strofa

potem – tedaj ko bi rodil se mu četrti rod otrok –
 njegova kri bi skupaj si z Danajci to kopnino
 prostrano osvojila; bil je namreč čas,
 ko ti mogočni Lakedajmon in zaliv Argejski
 in Mikene so zapuščali.²⁰

15 Pozejdona (in Kelajnoje, Atalantine hčerke); Triton si je torej nadel podobo Evripila, prvega kralja Libije, ki je bil Tritonov brat. Po mitološki različici pa predstavlja celo Tritonov drugi jaz: takoje mogoče sklepati po omembah pri Apoloniju Rodoškem 4. 1552, 1561 (prim. Gentili *ad. loc.*).

16 προτυχὸν ξένιον – ali tudi kot zasilni, začasni, nadomsetni dar gostoljubja. Nekateri konstruirajo drugače: ἀρπάξαις ἀρούρας προτυχὸν ξένιον δοῦναι μάλιστα: »zajel je grudo in to, kar mu je naključno prišlo roko poskušal dati kot dar gostoljubja«.

17 Na Tero.

18 V bližini Orhomena v Bojotiji (prim. *Ol.* 14.1–5).

19 Na južnem koncu Lakedajmona: tu naj bi bil vhod v podzemlje.

20 V okviru velikih preseljevanj v grškem prostoru v 12. stoletju.

Zdaj pa rod odlikovani našel v posteljah bo tujih 50
 žensk:²¹ po božji milosti jm bo namenjeno²²
 moža na tem otoku poroditi,²³
 ki bo gospod ravnin pod temnimi oblaki.²⁴ Ko ta nekoč v prihodnosti
 bo vstopil v pitijsko svetišče, ga bo v svojem
 obilno zlatem domovanju Fojb

Tretja antistrofa

s prerokbami opomnil, 55
 naj z ladjami privede množico
 na plodno zemljo Kronovega sina Nila.«²⁵
 Takšne so bile zares Medejinih besed vrstice;²⁶ junaki
 božanski so otrpnili v molku,
 ko goste so misli poslušali.²⁷
 O blažen, sin Polímnestov²⁸, saj v teh besedah
 te rek čebele delfske 60
 z glasom samodejnim je povzdignil,²⁹
 ki s trikratnim pozdravom je razkril, da tebi
 usojeno postati je vladar Kirene,

Tretja epoda

ko spraševal si, kaj ti v odkupnino
 za razglašeni glas bogovi bodo dali.³⁰

21 Prebivalc otoka Lemnosa, s katerimi so Argonavti spali med postankom na svoji poti domov v Jolkos.

22 Namreč: »temu rodu«, otrokom Argonavtov iz razmerja z Lemnošankami.

23 Vloga moškega pri rojstvu otroka je bila v predstavnem svetu grške kulture zelo drugačna, kot je v našem: moški je bil pomembnejši, ni bil le »darovalec semena«, temveč se je rodovna linija nadaljevala preko njega, ženska je zgolj omogočila razvoj otroka iz moškega semena.

24 Batos.

25 Tako, če je božanstvo Nila identificirano z Zevsom. Če pa Kronovega sina tu identificiramo z Amonom, potem genitiv Νείλοιο bržčas pomeni toliko kot »nilskega« (sc. Zevsa Amona) in označuje, da je bilo svetišče Zevsa Amona v bližini reke, v tem primeru: »Na plodno zemljo Kronovega sina, ki obdaja Nil.« V vsakem primeru pa πῖον τέμενος pomeni celotno Libijo, ozemlje, ki obdaja reko Nil in je v celoti posvečeno Zevsu.

26 Če interpretiramo s sholiastom (100a) ἢ kot 3. osebo sg. glagola ἤμι (pravim, rečem) in predpostavimo, da gre za t. i. σχῆμα Πινδαρικών (osebek v množini, določna glagolska oblika povedka v ednini), bi se prevod lahko glasil: »Tako zares dejale so Medejinih besed vrstice.«

27 Izraz πικνός sicer pogosto pomeni »pameten«, »razborit«, »preudaren«, primarni pomen pa je »gost«: gostost v tem primeru namiguje na obloženost Medejine misli z izkušnjo, ki je seveda mistična izkušnja jasnovidkinje (Gentili), na njeno resničnostno »težo« in obenem težko umljivost zaradi časovne daljnosežnosti; μητις pa je lahko tako »misel« (»modrost«, »preudarnost«), kot tudi njen plod: »načrt« ali »nasvet«. Po mojem mnenju izraz »misel« še najbolj zajema oba pomena grške besede, s katero Pindar opisuje Medejino prerokovanje.

28 Batos.

29 Delfska čebela je t. i. Pitija, svečenica, ki je prerokovala v delfskem preročišču; »samodejni glas« pomeni, da je odgovorila, še preden je bila vprašana.

30 Batos »je jecljal in pogrkaval«, prim. Herodot 4.155.

Res, še sedaj, že dolgo po tistem,
 kakor na vrhu škrlatno vzcetele pomladi
 brsti Arkesílas,³¹ potomstva njegovega³² osmi že rod. 65
 Njemu sta Apolon in Pító³³ iz rok Amfiktiónov
 slavo naklonila
 v dirki konj;³⁴ in tega bom jaz in pa ovnovo runo,
 ki čisto zlató je, zdaj Muzam zaupal:
 ko namreč ponj so Minijci³⁵ odpluli, zanje so bile vsajene
 časti, poslane od bogov.

Četrta strofa

Kakšen začetek pomorske poti jih zajel je? 70
 In kakšna nevarnost jih je uklenila
 z mogočnimi žebli iz jekla? Bila je beseda bogov, da Pelías
 bo padel od rok Ajolídov slovutih³⁶
 ali po njihovih neupogljivih načrtih.,
 Prerokba mrazeča prišla je v njegovo srce razborito,
 pri popku, sredi matere, bogate z drevjem, izrečena:³⁷
 naj se na vsak način skrbno varuje 75
 človeka z enim obuvalom,
 ko iz pečinastih prebivališč prišel
 na slavne bo planjave³⁸ Jolka,

Četrta antistrofa

pa naj bo tujec ali pa meščan. In s časom
 mož je z dvema kopjema prispel, ki dih jemal je;
 imel je dvojno oblačilo:

31 Dorska oblika imena Arkesilaj, ki jo Pindar uporablja vseskozi.

32 Batovega.

33 Najstarejše ime Delfov, tu z Apolonom pravzaprav predstavlja en pojem (*hendiadyoin*): delfski Apolon.

34 Sholija razlaga, da so bili Amfiktioni uradniki iz dvanajstih sosednjih ljudstev, ki so bili zadolženi za priredbo pitijskih iger, skrbeli so tudi za njihov potek in podeljevali nagrade zmagovalcem. V tem primeru beseda označuje neke vrste športne funkcionarje (tako tudi Gentili in Race). Mnogi moderni izdajatelji pa menijo, da ta beseda tu ne označuje ničesar specifičnega, temveč ima običajen pomen »okoličani«, »sosedje«; v tem primeru bi se prevod lahko glasil: »Njemu sta Apolon in Pito na konjski dirki pri sosednjih ljudstvih/naklonila slavo.

35 Argonavti, ker so večinoma prihajali iz Minije.

36 Potomec Ajola (Eola), torej njegovih sorodnikov.

37 V Delfih, kjer je bil tudi kamen, ki je označeval »popek«, se pravi središče zemlje; ta je veljala za mater vsega (παμμήτρια, *Homerska himna* 30; prim. tudi Ajshil, *Vklenjeni Prometej* 90, *Prinášalke pitnih darov* 127–28).

38 Pridevnik εὐδαιεῖλος sholiasti razlagajo na dva načina: za ene pomeni »odprt večernemu soncu« (dobesedno: »dober ob večeru«, δειλὴ = večer), za druge pa: »dobro viden«, pregleden (εὖ = dobro, δῆλος = viden) v nasprotju s strmimi, pečinastimi (αἰπεινός) gorskimi kraji Peliona. Beseda »planjava« vsaj namiguje na oba pomena.

noša Mágnetov³⁹ prilegala se je njegovim
 čudovitim udom; preko nje pa kožuh panterjev
 ga branil je pred dežjem, ki ob njem se ježi koža;
 niso padli še pod britvijo sijajni kodri las,
 marveč vzdolž so celega mu hrbta plameneli;
 hitro je šel in naravnost,
 preizkušajoč svoje lastno srce neustrašno,
 sredi je trga obstal, ko množica tam se je gnetla. 80
 85

Četrta epoda

Niso ga spoznali; strah občudujoč jih je navdal,
 nekdo pa je vseeno rekel tudi to:
 »Ne, to vendar ni Apolon,
 niti Afroditin mož na vozu bronastem;⁴⁰
 na Naksosu blestečem, pravijo, sta umrla
 sinova Ifimédejina, Ótos in pa ti,
 o Epiáltes, drzni kralj.⁴¹
 In tudi Títia⁴² Artemide puščica bliskovita je ujela, 90
 ko poletela iz nezmagljivega je tula,
 da vsakdo hrepenel bi po ljubeznih,
 ki jih v njegovi moči je doseči.«

Peta strofa

Takšne stvari med seboj govorili so;
 v tistem hiteč strmoglavo pridirjal Pelías
 na vozu zglajenem je z muljo zaprego;
 dih mu zastal je takoj, ker opazil 95
 na desni je nogi samo
 obuvalo predobro poznano.⁴³ A v srcu prikriival je
 strah in ga vprašal je: »Kje domovina je tvoja, o tujec,
 ki z njo se ponašaš? In kdo od ljudi te iz zemlje rojenih
 poslal iz naročja je belega⁴⁴ v svet?

39 Magnezija je najvzhodnejši del Tesalije; tam leži tudi Joklos.

40 Ares.

41 Brata velikana, Pozejdonova sinova, ki sta se odločila napasti bogove in se poskusila vzpeti na nebo tako, da sta na Olimp postavila še gori Osso in Pelion, vendar ju je ubil bodisi Apolon (*Od.* 11.307–20) bodisi Artemida (*Apolodor* 1.7.4).

42 Giganta Titia je ubila Artemida, ker je skušal posiliti njeno mater Latojo na poti v Delfe (*Od.* 11.576–81).

43 Se pravi: iz prerokbe mu je bilo dobro znano, naj se varuje človeka z enim obuvalom, prim. v. 75.

44 πολιάς γαστήρ; razlagajo komentatorji zelo različno: po nekaterih bi lahko pridevnik »bel« namigoval na starost matere (Hermann), kar bi lahko bilo mišljeno žaljivo (Boeckh); toda nekatere sholije ga razlagajo kot »častivreden« (τίμιος), kar je skladno s tonom naslednjega Pelijevega vprašanja (tako tudi Duchemin, Gentili).

Rod svoj povej in nikar ga ne maži z lažmi,
ki so bolj kakor vse osovražene.« 100

Peta antistrofa

Ta mu pogumno z besedami blagimi tole
odvrne: »Povem ti, da Híronov nauk bom prinesel.⁴⁵
Saj iz votline se vračam, ki v njej sta doma
Harikló⁴⁶ in Filíra; in tam so prečiste
me hčerke Kentavra vzgojile.
Dvajset dopolnil sem let in med njimi ničesar
sramotnega nisem ne storil ne rekel; zdaj pa se vračam, 105
da spet starodavno bi čast⁴⁷ si pridobil,
ki z njo se kraljuje v neskladju s pravico:⁴⁸
Ájolu, ljudstev vodniku, jo Zevs je naklonil
nekoč in njegovim sinovom.

Peta epoda

Slišal sem namreč tako, da Pelías,
ki svojemu bledemu srcu verjel je, jo proti postavi,
našim⁴⁹ je staršem iztrgal na silo, 110
njim, ki bili so sodniki od vsega začetka.⁵⁰
Ti so od prvega hipa, ko luč sem zagledal, se bali
nasilja vladarja ošabnega: kakor da umrl bi,
dom v žalovanju temačnem, pomešanem s tožbami žensk, je odmeval;
v purpur povitega stran so poslali me skrivoma,
noči zaupali mojo so pot in sinu me Zevs, 115
Híronu v skrb so predali.

45 Kentaver Hiron je bil otrok Kronosa in nimfe Filire, in ne Iksiona in neke oblačice, ki ji je Zevs nadel obliko Here (s tem je prevaral brezbožnega Iksiona, ki je zalezoval njegovo ženo in sestro), kot so bili drugi Kentavri. Zaradi tega je imel Hiron povsem drugačen značaj kot drugi Kentavri: če so bili ti nasilni, je bil Hiron blag in ljudem naklonjen, slovel je kot odličen vzgojitelj: med njegovimi učenci so bili poleg Jazona tudi Ahil, Asklepij (prim. *Tretjo nemejsko odo*, 43 isl.); in celo Apolon (prim *Deveto pitijsko odo*, 29 isl.) S to slovesno izjavo, da se bo izkazal za Hironovega učenca, Jazon napove, da bo iskren.

46 Hironova žena.

47 Namreč kraljevsko oblast, kot je razvidno iz nadaljevanja.

48 V neskladju z usodo (οὐ κατ' αἰσῶν), ki je izraz volje bogov in pomeni tukaj isto kot kot pravica.

49 V izvorniku je t. i. *plurale maiestatis* (ἀμετέρων): Jazon ima sicer v mislih le sebe, ne tudi bratov (Admeta in Melampa), vendar uporablja množinsko obliko, da bi tako poudaril slovesnost, vzvišenost izraza.

50 Takšno interpretacijo besede najdemo pri Gentiliju in Schroederju, *Pythien*, 41, ἀρχεδικῆν; drugi jo razlagajo kot »prvi vladarji« (Boeckh) ali pa sledijo sholiji, ki izraz glosira kot pravični vladarji (τῶν δικαίων βασιλέων).

Šesta strofa

A zdaj poznate, kar je glavno v moji zgodbi.
 Pokažite mi jasno, dragi someščani, kje je dom
 očetov mojih, ki so jezdili na belih konjih!
 Jaz namreč Ájsonov otrok sem, domačin,
 in nisem sèm prišel v deželo tujcev.
 Žival božanska me po imenu je klicala Jazon.«
 Tako govoril je; in ko je vstopil,⁵¹ so spoznale ga očetove oči; 120
 na starih vekah so se mu
 nabirali mehurčki solz,
 ko v svoji duši vzradoščen je uzrl
 izbrani rod, najlepšega izmed ljudi.

Šesta antistrofa

In tudi brata oba prišla sta k njima,
 ko je dospela vest o tem: od blizu Féret – 125
 ta je Hiperéjde izvir zapustil, ⁵²
 a Amitáon⁵³ iz Mesenije; in hitro
 Ádmet tam je bil in Mélamp,
 oba naklonjena bratrancu. Ob gostije času
 jih z ljubeznivimi besedami sprejel je Jazon,
 gostiteljske darove jim primerne je pripravljal,
 in vsakršno veselje nepretrgoma
 skoz pet noči in dnevov je podaljševal, 130
 obirajoč prvino⁵⁴ sveto dobrega življenja.

Šesta epoda

A šesti dan junak predstavil resno je
 pripoved celo od začetka in zaupal jo
 sorodnikom; in ti so ga podprli;
 pri priči skupaj z njimi skočil kvišku je
 z blazin⁵⁵ in so odšli v Pelíjevo palačo;
 na silo so vstopili; ko jih je zaslišal, 135
 sam jim je prišel nasproti

51 Namreč domov.

52 Ob tesalskem mestu Fere.

53 V izvorniku je dorska oblika Άμυθάων.

54 Prvina v smislu prvega, tj. najboljšega plodu.

55 Izraz κλισία prevaja Gentili kot »sedež« (= κλισμός), Race kot »ležišče«, nekateri drugi pa kot »šotor« (prim. Duchemin *ad loc.*).

sin ljubko kodraste Tiró;⁵⁶ a Jazon
si z blagim glasom kapljajoč svoj govor
postavil temelj modrih je besed:

»O Sin Pozejdona Lomilca skal,⁵⁷

Sedma strofa

res, pamet smrtnikov prehitro
dobiček goljufov pohvali pred pravičnostjo, 140
četudi proti dnevu bridkemu gredo, ki prazniku sledi.
In vendar jaz in ti pravično morava obvladovati poželenja
in spletati blaginjo za prihodnost.
Ti veš, kaj hočem reči: ena je junica mati⁵⁸
Kretêju in pa Salmoneju drznoumnemu;⁵⁹
in mi, sadike njihove zdaj v tretjem rodu,
zremo sonca zlato moč.
Odmaknejo se Mojre, če je med sorodniki sovraštvo, 145
ki skrije njihovo vzajemno spoštovanje.⁶⁰

Sedma antistrofa

Bilo bi nespodobno, če bi midva razdelila
veliko čast si prednikov s prebadajočim bronom mečev
ali kopij. Jaz prepuščam ti drobnico,
rumenkaste goveje črede in vsa polja,
ki si odvzel jih našim⁶¹ staršem
in poseduješ jih, redeč bogastvo svoje; 150
in ne teži me, da vse to čez mero tvojo hišo pospešuje;⁶²

56 Tiro(ja) je bila Salmonejeva hči in vnukinja Ajola: po njej je bil Ajolid tudi njen sin Pelias, ki ga je imela z bogom Pozejdomom, medtem ko je njegovega polbrata Ajsona imela s Kretejem. Njena mačeha Sidero («Železna») je ravnala z njo zelo grdo: med drugim naj bi jo tudi brila po glavi, kar je bilo še posebej boleče, ker je imela izredno lepe lase, kot pove pridevnik »ljubkodrasta« (ἐρασπιλόκαμος).

57 Πετραῖος («skalnati») so imenovali Pozejdona v Tesaliji v spomin na to, da je razlomil skalnate pečine in tako naredil dolino Tempe, po kateri teče reka Penej (tako sholija 246a; prim. tudi Herodot 7.129.4); na čast temu Pozejdonovemu dogodku so prirejali v Tesaliji igre (prim. sholijo 246b).

58 Ajolova žena Enarea.

59 Salmonej je skušal posnemati Zevsov grom in blisk tako, da je metal bakle proti nebu in na drvečem vozu potresal tamburine in bronaste kotle (prim. Apolodor 1.97.7), a tu ni omenjen zaradi (sicer očitne) blasfemije, temveč zaradi drznosti svojega mišljenja, prim. Gentili *ad loc.*

60 Prevod se ravna po branju ἀφίσταιντ' (tako v nekaterih rokopisih (B, H) in v Tiklinijevi izdaji). Nekateri izdajatelji in prevajalci upoštevajo rokopisno varianto V, podprto s sholijo, ἀφίσταιντ'; v primeru optativne oblike je smisel cele povedi nekoliko drugačen: »Naj Mojre se odmaknejo, če med sorodniki sovraštvo izbruhne, da skrijejo svoj sram« (namreč. sram, ki jih navdaja zaradi sovraštva med njihovimi varovanci).

61 *Plurale maiestatis*, prim. op. 26 k verzu 110.

62 Ali: »In ne teži me prehudo, da vse to tvojo hišo pospešuje.« (Christ)

le žezlo, ki kraljuje sólo,
 in prestol, ki na njem nekoč Kretêjev sin
 sedeč pravično sodil svojemu je ljudstvu konjenikov –
 brez nejevolje na obeh straneh⁶³

Sedma epoda

nam⁶⁴ osvobódi ju, da bi ne vstalo novo zlo 155
 zaradi tega.«
 Tako povedal je in mirno odgovoril
 na to mu je Pelías: »Takšen bom!
 A zdaj okoli mene suka starčevski se delež že
 življenja; tebi pa mladosti cvet prav zdaj
 kipi; ti jezo njih, ki so v podzemlju,
 odpraviti bi mogel: namreč Friks naroča nam, naj gremo
 v palačo Ájetovo iskat njegovo dušo 160
 in naj prinesemo nazaj globoko⁶⁵ runo ovna,
 ki se na njem je rešil morja

Osma strofa

in mačehe puščic brezbožnih.⁶⁶
 To sanje čudežne so mi prišle povedat.
 Povprašal preročišče sem ob Kastalíji,
 če še naprej naj preiskujem: in opomnilo me je,
 da naj pripravim ladjo za odpravo čim hitreje.
 Dovrši voljno to preskušnjo in prisežem, da oblast 165
 kraljevo vso le tebi izročim. Prisega naj
 mogočna bo za pričo nama: Zevs,
 ki prednik je obema.«
 Dogovor tak sta potrdila in sta se razšla;
 in Jazon sam takoj je že priganjal.

63 Naj ne bo on sam prizadet, tako da bi se upiral in s tem izzval Jazona in njegovih podpornikov k uporabi sile.

64 Prim. op. k verzu 149.

65 βαθύμαλλον; pridevnik večinoma prevajajo kot »gosto« ali »dolgo« runo, Pindarov izraz (pri njem se pojavi prvič in tudi kasneje le še enkrat v grški književnosti) pa implicira seganje z rokami v to volno, pri čemer zaradi njene dolžine (in tudi gostote) nastane občutek globine, podobno kot pri seganju proti dnu globlje vode.

66 Ino: po nekarterih različicah mita naj bi lažno obtožila Friksa, da je zaljubljen vanjo: prek morja ji je pobegnul na hrbtu zlatega ovna v Kolhido (sestra Hela pa je na tem begu padla v morje, ki je dobilo ime po njej – Helespont.

Osmo antistrofa

glasnike s sporočilom o odpravi 170
na vse strani; nemudoma že trije v bitkah neutrudni
Kronída Zeusa in Alkmene⁶⁷
in Lede⁶⁸ so prišli sinovi; dva junaka
visokih las,⁶⁹ Stresalca zemlje⁷⁰ rod, ki svoj pogum sta spoštovala,
iz Pilosa in s tájnerskih višav: dopolnjena
bila je plemenita slava: tvoja, Évfemos, 175
in tvoja Periklímenos z močjo prostrano.
Od Apolona prišel je igravec na formingo, oče pesmi,
visoko hvaljeni Orfej.

Osmo epoda

Hermes, ki palico nosi vso zlato,⁷¹ pa
dvoje poslal je sinov v ta napor neizmerni:
ta je Ehíon in Éritos oni –
oba od mladosti nabrekla.
Hitro prišla prebivalca sta z vznožja Pangája,⁷² 180
Zetes in Kálais; Bóreas, kralj vseh vetrov in njun oče,
rade je volje, smehljaje se v duši, takoj ju pripravil,⁷³
dvoje junakov: obema na hrbtu so
krila škrlatna drhtela.
Hera pa v teh polbogovih sladkost koprnjenja je
vžigala, tisto, ki vse prepričuje,

Deveta strofa

željo po ladji Argó, da nihče ne ostal bi pri materi, 185
proč od preskušenj in ne bi mehkužil življenja,
temveč, četudi ob tveganju smrtnem,
našel bi skupaj z vrstniki najboljši napoj
lastne kreposti.⁷⁴

67 Herakles.

68 Kastor in Polidevk.

69 Evfemos je iz Tajnara, Periklimenos pa je sin Neleja iz Pilosa. Atribut »visokih las« najbrž pomeni, da sta imela dolge lase spete v čop ali figo visoko nad glavo; drugi razlagajo, da sta imela na čeladah visoke perjanice.

70 Pozejdona.

71 Znamenje glasnika je bila palica, Hermes kot glasnik bogov je nosil zlato palico.

72 Gora v Trakiji.

73 Nekateri gl. évrvε (v drugih rokopisih, C, V, je oblika évrvε) na tem mestu prevajajo: »je spodbujal« (Gentili).

74 φάρμακον ἀρετᾶς pomeni bodisi slavo, ki kot čudežni napoj daje trajnost junaškim dosežkom (to misel srečujem v Pindarovih pesmih zelo pogosto); bodisi spodbudo za izkazovanje junaških vrlin na odpravi z ladjo Argo.

V Jolkos se cvet morjeplovcev je spustil:
 tukaj jih Jazon preštel je⁷⁵ in vse jih pohvalil. Potem pa še
 videc je Mopsos iz ptičjega leta in 190
 svetega žreba za voljo bogov poizvedel: prepričan
 četi je znamenje dal, naj se vkrca. Potem ko obesili
 sidra nad ladijski kljun so,

Deveta antistrofa

vodja je stopil na krmo in z zlato je čašo rokàh
 vseh Uranidov očeta⁷⁶ poklical,
 Zevsa, ki blisk mu je kopje,
 klical je sile deročih valov in vetrove, 195
 noči in pomorske poti,
 dneve prijazne, za njimi pa ljubo usodo vrnitve;
 glas zagrmi iz oblakov v odgovor naklonjen,
 bliska razlomljeni žarki iz njih
 so sijoč se razlili.
 Znova zajeli junaki so dih zdaj, polni zaupanja v znamenja 200

Deveta epoda

božja; in čudežev videc naročil je, naj se poženejo
 k veslom in sladka jim pričakovanja naznanil.
 Temu sledilo je
 urnih dlani nenasitno veslanje.
 Z Južnika sapami gnani prišli so do ustja
 Negostoljubnega morja. In tu za Pozejdona Morskega
 prostor so svet ogradili:
 traških se bikov rdečkasta čreda je pasla 205
 poleg kamnite dlani pred nedavnim zgrajenega oltarja.⁷⁷
 V brezno nevarnosti so se pognali z molitvijo,
 k ladij gospodu,⁷⁸ naj da jim, da uidejo

75 λέξατο tu pravzaprav pomeni: je opravil pregled svojega moštva, kakršnen se orpavlja v vojski: ta vključuje štetje, pa tudi identifikacijo posameznikov in preverbo njihove urejenosti.

76 Uranidí (=Uranovi sinovi) pomenijo tu toliko kot prebivalci neba, torej bogovi, Zevs pa je njihov oče predvsem v tem smislu, da je njihov gospodar oziroma vladar; sicer je bil Zevs vnuk boga Urana.

77 Kamniti oltarji so imeli na vrhu vdolbino, v katero so polagali žrtvovane živali; Pindar jo prispodablja z vboklino dlani.

78 Pozejdonu.

Deseta strofa

nepremagljivemu gibanju skal, ki udarjata skupaj.
 Dvojčici živi sta namreč bili,
 sukali sta se hitreje
 kakor se vrste rjovečih vetrov. 210
 Tista pa plovba junakov polbožjih
 k njima privedla je smrt. Potem so do Faze⁷⁹ prispeli:
 tam so pred samim Ajétom⁸⁰ pomešali
 v boju se s črnoobraznimi Kolhijci.
 Toda gospa najostrejših puščic⁸¹
 v tem vijeglavke⁸² je pisane ude četvere zapregla
 v nerazvozljivo kolo,⁸³ 215

Deseta antistrofa

blaznosti ptico z Olimpa tedaj med ljudi je
 prvič prinesla in v Ájsona sina
 vlila modrost je uročnih molitev, zato da Medeji
 vzel bi spoštljivost do staršev:
 v duši goreči hlepela je zdaj po Heladi –
 to jo udarjalo z bičem je prepričevanja.
 Hitro poti pokazala je k cilju očetovih nalog: 220
 z oljem zvarila zeli je narezane:
 ta protistrup bolečin drevenečih
 dala je Jazonu – z njim naj natre se. In skupaj sklenila sta
 v sladki združiti se zvezi drug z drugim.

Deseta epoda

Toda ko plug je postavil jeklen
 Ajétas na sredo med njimi in
 dvoje govedi, ki pihala sta iz nozdrvi rumenkastih 225
 plamen žarečega ognja in tolkla
 s kopiti iz bronu izmenič po zemlji,
 sam ju povedel je, sam ju pod jarem namestil.
 Gnal je zaprego in brazde je ravne povlekel,

79 Reka v Kolhidi (današnji Rion), ki se izliva v Črno morje.

80 Kralj Kolhijcev, Medejin oče.

81 Afrodita.

82 Ali tresorepko oziroma pastirico.

83 Ali: »Pisano je vijeglavko zapregla / v štiri napere kolesa, ki ni ga mogoče razpreti«. Opis ljubezenskega uroka, kakršnega so res izvajali: ptico, ki je simbolizirala ljubezensko strast, so z nožicami in krili privezali na štiri napere kolesa, ki so ga zasukali po zraku v smeri ljubljene osebe in ob tem izgovarjali čarobne formule.

grudasti zemlji razparal je hrbet za seženj globoko.
 Rekel tako je: »Ko kralj vaš, kdorkoli že
 ladjo vam vodi, to opravilo bo zame izvršil, 230
 vzame s seboj ogrinjalo naj nepropadljivo,

Enajsta strofa

krzno, ki v zlatih se kodrih leskeče.«
 To je povedal, a Jazon odvrže žafranasti⁸⁴ plašč,
 in, zaupanja poln v boga, se zdaj
 naloge loti. Ogenj ga ni zastrašil – zavolj navodil, ki mu tujka jih
 večča urokov je vsakršnih dala.
 Plug je pograbil in s silo goveja je tilnika
 k jarmu privezal, v telesi z mogočnimi boki 235
 ost je zabadal bolečo; junak siloviti
 izpolnil je odkazano mero napora.
 Kriknil ob tem je Ajétas, čeprav v bolečini brezglasni,⁸⁵
 osupel ob tolikšni moči.

Enajsta antistrofa

Roke stegnili so svoje tovariši
 k silnemu možu in travne mu vence nadevali,⁸⁶ 240
 sladke besede klicali v pozdrav. Takoj jim je
 Helijev sin⁸⁷ čudoviti povedal,
 kje lesketava je koža,
 kje razgrnilo jo Friksa je obredno rezilo.
 Tiste preizkušnje, je upal, nikdar ne opravi.
 Kajti v goščavi ležalo je, tik poleg njega
 bile popadljive čeljusti so zmaja,⁸⁸
 ta po širini je in po dolžini prekašal ladjo na petdeset vesel, 245
 s silo železnih udarcev zgrajeno.

84 Iz žafrana so pridobivali rumeno barvo, ki je bila tako kot škrlatna znamenje (kraljevske) odličnosti.

85 Ni mogel artikulirati glasov, lahko je le zakričal.

86 Ali: »in s travnimi vencami pokrivali ga«, če gre, kot menijo nekateri interpreti (Gentili, Bremer) za t.i. *fyllabolijo*, običaj potresanja zmagovalca z listjem in cvetjem.

87 Sin boga sonca.

88 Ali: »Tam popadljive so zmajske čeljusti ga stiskale«, odvisno od tega, ali εἴχεται »držati se« razumemo kot, »biti čisto blizu« – na to se nanaša zgornji prevod – ali pa kot »oprijemati se«, v tem primeru torej: »biti v čeljustih«.

Enajsta epoda

Predolga pot bila bi po široki cesti za vozove; čas
 pritiska, jaz pa vem
 za neko kratko stezo:

mnogim drugim sem vodnik v veščini.

Kačo je ubil svetlooko z marogastim hrbtom, z zvižjačami,
 Arkesilaj, in ugrabil Medejo, morilko Pelía:

250

sama na to je pristala.

Morska obrežja Okéana, Rdeče so morje dosegli,
 zmešali z rodod se lemnoških žensk, ki svoje so moške umorile;
 moč odločilno so svojih teles pokazali na tekmah,
 kjer oblačilo bilo je nagrada,

Dvanajsta strofa

in z njimi so spali. In v brazde na tujem je polju tedaj
 dan, od usode določen, – ali pa ure noči so bile –
 vaše žareče blaginje semena sprejel.

255

Tam je bil Évfemov rod posajen

in v prihodnosti vedno cvetel je.

Tudi s špartanskim so življem⁸⁹ se zmešali,
 otok – Kalisto⁹⁰ nekoč – sčasoma so poselili; od tam vam
 sin je Latójin⁹¹ naklonil

Libije ravna prostranstva,

da njeno blaginjo bi z milostjo božjo množili, da mestu božanskemu,
 tam, kjer prestol je zlati Kirene, bi vladali

260

Dvanajsta antistrofa

saj ste iznašli preudarno, pravično mišljenje.⁹²

Modrost Ojdipovo sedaj usvôji:⁹³ če

s sekiro ostrorezno hrastu velikanu

veje kdo bi obsekal, osramotil

89 Λακεδαιμονίων μιχθέντες ἀνδρῶν ἦθεισιν razlagajo nekateri kot: »so prišli do bivališč Lakedajmoncev«, t. j. do špartanskih naselbin«, drugi kot: »način življenja, običaje«; nekateri pripominjajo, da izraz implicira tudi »krvno mešanje«, se pravi sklepanje medsebojnih zakonov s Špartankami. Zdi se mi, da izraz živelj še najbolj nakazuje vse te pomenske razsežnosti.

90 Najlepša – vzdevek otoka Tera, ki ga omenja tudi Herodot 4.147.4.

91 Apolon.

92 Mišljena je preudarnost v političnem mišljenju, urejanju družbenih zadev.

93 Namreč modrost oziroma večino razvozlavanja ugank, kakršno mu bo pesnik zastavil v naslednjih besedah. Nekateri drugi interpreti (C. Carey, »The epilogue of Pindar's Fourth Pythian«, *Maia* 32 (1980): 143-52) menijo, da te besede pomenijo: »spoznaj Ojdipovo večščino«; namreč večščino zastavljanja ugank, kakor jih je nekoč zastavljal Ojdip sam v izgnanstvu: o tej naj bi govorila izgubljena mitološka tradicija, za katero pa je upravičeno domnevati, da jo je Pindar poznal.

videz bi njegov sijajni,
 ta, čeprav bi sad izgubil, pa še zmeraj bi o sebi pričeval,⁹⁴ 265
 če končal bi kdaj med zimskimi plameni,
 ali če, podprt bi z ravnimi stebri
 gosposke hiše,⁹⁵
 žalostni napor med tujimi zidovi opravljal,
 proč od svojih lastnih tal.

Dvanajsta epoda

Zdravnik si pravi v pravem času 270
 in tvojo luč Paján⁹⁶ časti.⁹⁷
 Potrebna občutljiva roka je,
 da oskrbi se ranasto ureznino.
 Saj mesto stresejo lahko celo slabiči,⁹⁸
 a spet postaviti ga – to je težek boj,
 če ne postane bog
 nenadoma krmar voditeljem.
 A tebi tkejo milosti se za vse to; 275
 pogumno vzemi nase
 za Kireno srečno vso resnobno skrb.

Trinajsta antistrofa

In od Homerjevih si tudi tale rek zapomni
 in ga spoštuj: največjo čast pri sleherni zadevi
 prinaša dober sel, on pravi.
 Resnična vest povzdigne tudi Muzo.
 Kirena in preslavna
 palača Batova spoznali sta Damófila 280
 srce pravično; on med mladimi je namreč mlad,
 a za nasvete starec je,
 ki je dosegel že sto let življenja,

94 διδοί ψᾶφον περ αὐτᾶς ἐπιψηφίζειν – dobesedno: »bi dajal na glasovanje svoje lastnosti«, se pravi: »bi še vedno kazal svojo veličino«.

95 Tako Race; Gentili: »pričvrščena med stebri gosposke hiše«; Bremer: »povezana s stebri ...«; Duchemin: »med ravne stebre pričvrščena s svojimi vladarskimi odlikami (= kljub svojim vladarskim odlikam)«; pridevnik δεσποσύναισιν naj se po tej interpretaciji ne bi nanašal na κίονεσσιν – stebre, temveč naj bi bil posamostaljen in naj bi označeval lastnosti suverena, vladarja. V vsakem primeru podoba govori o hrastovem deblu, ki je postal eden od nosilnih stebrov za streho v gosposki (morda celo kraljevski) palači.

96 Ozdravljevalec, vzdevek boga Apolona kot boga medicine in zdravilstva.

97 Namreč: »tvojo zdravilno moč«. Ali: »In Pajan ti naklanja čast svoje luči« (= svoje moči). V vsakem primeru je seveda mišljena zdravilna moč v prenesenem pomenu: moč Arkesilajeve vladarske presodnosti, s katero bi lahko popravil »rane« političnih razprtij.

98 ἀφαιροτέροις – državljani, ki so politično šibk(ejš)i.

jeziku zlobnemu iztrgal je svoj glas sijajni,
nasilneže sovražiti se je naučil,

Trinajsta epoda

v prepir se proti plemenitim ne zapleta, 285
nobene dovršitve ne odlaga. Kajti kratke mere
pravega so časa med ljudmi.
To dobro ve: sledi mu kot služabnik
in ne kot suženj. Pravijo, da to
od vsega najbolj je boleče, če poznaš lepoto,
a sila tvoje noge zadržuje proč od nje. Zares se ta Atlant⁹⁹
še zdaj spopada v rokoborbi z nebom proč 290
od domovine in posesti svoje;
a neminljivi Zevs je osvobodil Titane. Sčasoma,
če veter se poleže, menjavajo

Trinajsta antistrofa

se jadra. On pa vendar móli, da bolezen bo pogubno kdaj
do dna osušil¹⁰⁰ in svoj dom
zagledal, da obiskoval
gostije pri Apolonovem bo izviro 295
in pogosto svojo dušo bo predal mladosti¹⁰¹
in s pisano formingo v roki v družbi večjih someščanov
mir dosegel,
nikomur torej zla ne bo pripravljaj, niti sam ne bo ga utrpel
od prebivalcev mesta.
Lahko ti bo povedal, kakšen vir
ambrozijskih besed je našel, o Arkesiláj,
ko pred nedavnim bil je v Tebah gost.

99 Namreč Demofil.

100 Glagol διαντλήσις pomeni »izmetati vso vodo, ki se je nabrala v podpalubju«; tu gre za priredbo mornarskega izraza: voda je »pogubna bolezen«, izgnanstvo, za katero Damofil upa, da ga bo nekoč povsem odpravil.

101 θυμὸν ἐκδόσθαι πρὸς ἦβαν – izraz velika večina sodobnih prevajalcev in interpretov razume tako, da se bo Damofil predajal veseljem, značilnim za mladost« in se tako navezuje na prejšnjo misel o udeleževanju simpozijev: ta usmeritev v družabno in pesniško simpoziastično življenje implicira, da se ne bo več ukvarjal s politiko. J. Duchemin pa izraz πρὸς ἦβαν razume ko *abstractum pro concreto*, kot da označuje mlade ljudi, katerih službi naj bi se Damofil v prihodnosti predal, a te njegove domenevne bodoče dejavnosti ne razlaga nadrobneje.

Horacij, *Pesmi* 4.2

Prevod Polonca Zupančič

Četrta knjiga Horacijevih *Od*, del katere je tudi spodaj prevedena pesem, je nastala v poznem obdobju pesnikovega ustvarjanja. Prve tri knjige *Od*, ki obsegajo skupaj 88 pesmi, so bile objavljene leta 23 pr. Kr., četrta knjiga, ki jo sestavlja 15 pesmi, pa jim je bila pridružena nekaj let kasneje. Zadnja med pesmimi, ki jo lahko datiramo, je bila objavljena julija leta 13 pr. Kr. (morda že leto poprej),¹ pesem 4.2 pa je verjetno nastala že leta 16 ali najkasneje 15. pr. Kr.² Takrat se je namreč Avgust odpravil v Galijo, da bi ukrotil uporna germanska plemena, Horacij pa je dobil naročilo, naj po Pindarjevem zgledu spesni panegirik v Avgustovo čast za ceremonijo, ki naj bi jo priredili ob njegovi zmagoslavni vrnitvi v Rim. (Avgust se je dejansko vrnil šele leta 13 pr. Kr.)

Pesem je zasnovana kot odgovor Julu Antoniju, prične pa se z *recusatio*: s hvalospevom Pindarju in z grožnjo vsakomur, ki bi si ga drznil posnemati (1–4). Po opisu Pindarjevega sloga (5–9) se pesem nadaljuje s povzetkom njegovega obsežnega literarnega dela. Horacij deloma eksplicitno, deloma pa opisno našteje različne zbornske zvrsti, v katerih se je Pindar proslavil: naštevanje prične z ditirambi (10–12), himnami in pajani (13–16), konča pa z epinikiji (17–20) in treni (21–24). Sledi znamenita primerjava med obema pesnikoma (25–32). S podobo laboda in drobne, a marljive čebele Horacij ponazori dva nasprotujoča si pristopa k pesnjenju, pri tem pa ti dve podobi prikaže kot nezdružljivi nasprotji:³ tako se pred nami širi prepad med pindarsko poetiko na eni in kalimahejsko na drugi strani, med *ingenium* in *ars*, med naravnim darom in naučeno veščino.⁴ V nadaljevanju pesmi, ki je nekakšen nov zač-

1 Prim. R. Thomas, *Horace: Odes, Book VI and Carmen Saeculare* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 6.

2 E. Fraenkel, *Horace* (Oxford: Clarendon Press, 1957), 433.

3 Prim. Fraenkel, *Horace*, 435.

4 Prim. K. Tomc, »*Pindarum quisquis studet aemulari*: interpretacija Horacijeve pesmi 4.2«, *Keria* 10.2 (2008): 21–42, 35.

tek, se Horacij zopet vrne k Julu Antoniju in mu prepusti pisanje panegirika, ta pa tako postane izvrševalec lastnega naročila (33–34). Po opisu triumfa (34–36) in slavlja v Rimu (41–44), med katera je vendarle vrinjen kratek hvalospjev Avgustu (37–40), se lirski subjekt namesto za panegirik v vzvišenem slogu odloči, da se bo pridružil množici, ki s preprostimi vzkliki navdušeno pozdravlja zmagovitega vladarja (45–52). Pesem se konča s primerjavo darov, ki ju bosta Avgustu na čast darovala sam pesnik in Jul: medtem ko bo Julova daritev obilna, pa se Horacij – še enkrat – opredeli za skromno, ponižno držo in sklene žrtvovati majhnega telička, ki so ga redili prav v ta namen (53–60).⁵

Horacij je torej vendarle napisal panegirik, ki se mu je na začetku odpovedal, pri tem pa očitno posnemal tudi Pindarjev slog.⁶ Ta se kaže v dolgih stavčnih periodah, naštevanjih, ponavljanih veznikov, zgoščenem in zapletenem izražanju preko drznih metafor ter kopičenju besed s sorodnim pomenom, s čimer je dosegel vtis slovesne vzvišene govornice.⁷ Nasploh velja Horacij za prvega Rimljana, ki naj bi se ukvarjal s Pindarjem: omenjal ga je sicer že v prejšnjih treh knjigah, toda šele v zadnji je izrazil globoko občudovanje do njega in ga postavil za svoj zgled.⁸ Edino, česar od Pindarja ni prevzel, so zapleteni metrični obrazci – pesem 4.2 je namreč napisana v sapfiških kiticah.⁹

S Pindarjem kosati se – kdor tega se loti,
Jul¹⁰ moj, ta na perutih, z dajdálsko veččino
zlepljenih z voskom, se vzpenja, a ime bo podelil
kristalnemu morju.¹¹

Kot hudournik¹², ki z gorskih višav privršál je 5
in ga nalivi prek znanih bregov so razlili,
takšen je Pindar: buči, drvi neizmeren
z usti brez dna;

venca Apolona iz lovorja listov je vreden,
kadar v ditírambih drznih¹³ izliva iz sebe 10

5 Za poglobljeno analizo besedila glej Tomc, »*Pindarum quisquis*«.

6 Prim. E. L. Highbarger, »The Pindaric Style of Horace«, *TAPhA* 66 (1935): 222–55, 224, in K. Gantar, *Študije o Horaciju* (Maribor: Založba Obzorja, 1993), 34.

7 Prim. Tomc, »*Pindarum quisquis*«, 24, Gantar, *Študije o Horaciju*, 34, in Thomas, *Horace: Odes*, 20.

8 Prim. L. P. Wilkinson, *Horace and His Lyric Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), 89.

9 Prevod ne posnema stroge metrične zgradbe sapfiške kitice, ampak je ta le nakazana: po treh verzih s petimi poudarki tako sledi sklepni verz z dvema poudarkoma.

10 Jul Antonij (44/42–2 pr. Kr.) je bil mlajši sin Marka Antonija in Fulvije, ki ga je Avgust sprejel na svoj dvor. Tudi sam naj bi imel pesniške ambicije, saj se mu pripisuje 12 knjig v heksametrih pod naslovom *Diomedia*.

11 Mišljen je del Egejskega morja, ki je dobil svoje ime po Ikarju.

12 Podoba hudournika po eni strani označuje Pindarjevo obsežno literarno produkcijo, po drugi strani pa je to ustaljena metafora za stil (prim. Tomc, »*Pindarum quisquis*«, 25).

13 Ditirambi so označeni kot »drzni«, ker je bila pesnikom pri ustvarjanju dovoljena kar največja svoboda pri izbiri besed, metruma, figur in tropov.

venomer nove besede,¹⁴ pri tem pa ga odnaša
v verzu svobodnem;

ali takrat, ko bogove opeva in kralje,¹⁵
zárod bogov, zaradi katerih pravične¹⁶
smrti so padli Kentavri, zamrli plameni
grozljive Himajre;¹⁷ 15

ali ko poje o boksarju, konju morda, ki
zmaga elidska¹⁸ ju pelje domov kot bogova;
dar jima takšen poklanja, ki vreden je več kot
stotine kipov;¹⁹ 20

ko objokuje izgubo nesrečne neveste
moč moža in pogum in sijajen značaj pa
hvali, med zvezde prikuje in ga ne privoščí
črnemu Orku.

Sapa mogočna laboda dirkajskega²⁰ nosi, 25
kadar, Antonij, se usmeri k prostranstvom oblakov;
jaz pa po svojem značaju in slogu sem kakor
čebela matinska.²¹

ki timijan sladki nabira izjemno marljivo –
kakor to bitje neznamenit naokrog po gozdovih 30
in po bregovih mokrotnega Tiburja²² pesmi
trudoma snujem.

14 Zagotovo gre za nove zloženke, verjetno pa je prisotna tudi povezava s tem, kar je Horacij označil kot *callida iunctura* – nove, tudi neobičajne povezave besed, uporaba znanih izrazov v novih pomenih ter preudarna razporeditev v verzu, ki daje novo moč pomenu besed in podobam; prim. Conte, *Zgodovina latinske književnosti* (Ljubljana: Modrijan, 2010), 342–43.

15 Da Horacij nima v mislih sočasnih vladarjev, ki so bili Pindarjevi naročniki, ampak mitološke heroje (Tezeja, Herakla, Piritoa, Belerofonta in druge), kaže nadaljevanje pesnitve.

16 Smrt Kentavrov je »pravična«, zaslužena, ker jih je doletela kot kazen za njihove zločine. Herakles je ubil Nesa, ker je ta poskušal posiliti Dejanejro, kralj Piritoo pa je na svojem poročnem slavju skupaj s Tezejem in ljudstvom Lapitov premagal Kentavre, ki so hoteli ugrabiti njegovo nevesto in druge lapitske ženske.

17 Himajra je gora v Likiji (Mala Azija), ki je bruhala lavo, zato je v grški mitologiji predstavljena kot pošast z levjo glavo, kozjim trupom in kačjim repom. Ubil jo je junak Belerofont, ko je jezdil na krliletem konju Pegazu.

18 Elea je mesto na Peloponezu, kjer so se odvijale olimpijske igre.

19 Horacij poudarja moč poezije, ki tako slavljencu kot pesniku samemu prinaša neminljivo slavo.

20 Pridevnik *Dircaeuum* se nanaša na Pindarja in označuje izvir Dirke v Tebah, mestu, v katerem je bil pesnik rojen.

21 Ni povsem jasno, kateri kraj ponazarja pridevnik *Matinus*, a je verjetno mišljeno področje Apulije oziroma Kalabrije, torej pesnikovi domači kraji (Tomc, »*Pindarum quisquis*«, 30).

22 Mesto v Laciju, ki se je nahajalo na obeh obalah reke Anio – zato je tudi označeno kot »mokrotno«; današnji Tivoli.

Ti boš, poet, s plektronom večjim²³ opeval
 Cezarja, ko bo po svetem pobočju,²⁴ zaslužno
 z vencem zelenim ovenčan, povedel za sabo
 divje Sigambre;²⁵ 35

večjega, boljšega nič od tega moža ni
 svetu dala ne usoda, ne dobri bogovi,
 niti ne bodo, četudi bi čas se povrnil
 v zlato obdobje. 40

Pel boš o radostnih, prazničnih dneh in o javnih
 igrah, svečanostih Rima, saj smo izprosili
 hrabrega Avgusta vrnitev; opeval boš tudi
 forum brez pravd²⁶.

Če pa takrat bom imel kaj vrednega reči, 45
 pravi moj glas se bo vzdignil in srečen
 pel bom: »O sonce ti krasno, prekrasno!«,²⁷ ko Cezar bo
 zopet med nami.

V tem, ko boš stopal naprej, »Hura! Glej, zmaga!«²⁸
 ne bomo²⁹ le enkrat ti rekli. Vse mesto bo vpilo: 50
 »Zmaga! Hura!«, blagohotnim bogovom prižigali
 bomo kadila.

Bikov, telic po deset bo tebi v rešitev,
 meni pa majhen teliček, ki ločen od matere
 raste, krepi se ob krmi na paši obilni za 55
 mojo daritev.

Spredaj rogovi obliko imajo vijočih se
 luninih krajcev, kadar že tretjokrat vzide.

23 Plektron ne označuje le lirične poezije, ampak tudi epiko, zato se je uveljavila domneva, da Jul nastopa kot predstavnik epske panegirične poezije, Horacij pa lirične (prim. Tomc, »*Pindarum quisquis*«, 36). Epski plektron pa je »večji« od lirskega, ker je v hierarhiji pesniških zvrsti epika zasedala najvišje mesto, pa tudi zato, ker je epska poezija po dolžini neprimerno daljša od lirične.

24 *Clivus Capitolinus* predstavlja končni del Svete ceste (*Via sacra*), po katerem so se vojskovodje povzpeli do Jupitrovega templja na Kapitolu.

25 Germansko pleme severovzhodno od Rena, ki je prestopilo reko. Do spopada z Avgustom ni prišlo, saj so se nasprotniki sami umaknili.

26 Rimljani na praznične dni niso opravljali pravnih poslov.

27 Gre za t.i. *versus quadratus*, značilen za vojaške pesmi.

28 »Io, triumphe!« je bil običajni vzklík vojakov, ko so spremljali svojega poveljnika na poti do Kapitola.

29 Prehod iz ednine v množino (*dicemus, dabimus*) ponazarja zlitje posameznika z množico in še stopnjuje pesnikovo ponižno držo (prim. Tomc, »*Pindarum quisquis*«, 37).

Bel³⁰ je, kjer znamenje nosi,³¹ drugod po telesu
rjavo rumen.³²

60

30 Bela barva je morda namig na bika, ki so jih žrtvovali Jupitru (prim. Tomc, »*Pindarum quisquis*«, 37).

31 Čeprav *nota* označuje tudi vžgano znamenje, je v tem primeru mišljena naravna lisa.

32 Zahvaljujem se prof. Branku Senegačniku in Marku Marinčiču za vso pomoč in napotke.

Plotin: Prva eneada, 1.3 (20)

O dialektiki

Prevod Valentin Kalan

Plotinov spis *O dialektiki*¹ je edino v celoti ohranjeno delo antične grške filozofije s tem naslovom. Ker zelo jasno, zgoščeno in nazorno prikazuje njegovo temeljno stališče, ga je priporočljivo brati kot uvod v njegovo filozofijo sploh. Plotin navezuje na več Platonovih dialogov, vendar njihovo tematiko predstavi z vidika človekovega osebnega razmišljanja, z vidika duše posameznika in njegovega razpoloženja. Njegova dialektika nima za temo samo hipostaze Enega in Dobrega, temveč se Plotin dotakne tudi vprašanja mišljenja in biti. V drugem delu spisa zagovarja prednost Platonove dialektike pred aristotelško in stoiško ontologijo in logiko. Plotinova dialektika je središče filozofije, tako da so druge filozofske discipline – logika, fizika in etika – odvisne od nje. Zato njegovo dialektiko lahko imenujemo metafizika. To pa ne pomeni, da filozofija ne bi imela etične razsežnosti že po svoji naravi.

PREGLED VSEBINE

1. Vzpon k prvemu principu in miselna harmonija. – Katera je metoda vzpona? Cilj je bil že znan. Kdo se lahko vzpenja? Filozof, glasbenik, erotik. Metoda vzpona je dvojna: (i) vzpon od spodaj in (ii) potovanje v gornjem svetu. Vzpon od spodaj je pri teh treh vrstah ljudi različen. *Glasbenik* mora biti dovzeten za vtise in za navduševanje. Tako ga moramo voditi od čutne lepote glasbe k miselni lepoti in k filozofiji.
2. *Erotik* ali ljubeči se stalno razvema ob vidnih lepotah. Glede na stopnje Platonovega Simpozija ga je treba voditi od enega telesa k vsem, od telesne lepote k duševni lepoti in nazadnje do uma in biti.

1 Grški naslov: ΠΛΩΤΙΝΟΥ ΕΝΝΕΑΔΕΣ. ΕΝΝΕΑΔΟΣ ΠΡΩΤΗΣ Ι,3 (20). ΠΕΡΙ ΔΙΑΔΕΚΤΙΚΗΣ.

3. *Filozof* je že na poti navzgor in rabi voditelja samo ob težavah. Treba ga je izobrazevati v znanostih, zlasti v matematiki, izpopolnjevati mora svojo vrlino. Šele tako more postati dialektik.
4. Dialektika. Njeno bistvo: je znanost o bivajočem in o dobrem. Pelje nas v miselno področje, k idejam in kategorijam. Je umetnost povezovanja in razreševanja, sinteze in analize, ki na koncu pride do zrenja Enega. Silogistika je samo predstopnja znanosti. Dialektika je dobi svoje principe iz uma, je dragocena kot da je darilo, vendar svoj mir najde šele v Enem.
5. Dialektika in filozofija. Dialektika je največ vreden del filozofije in ni samo njeno orodje. Naloge silogistike rešuje mimogrede, ne da bi pri njih zadrževala specialistično.
6. Drugi deli filozofije, fizika in etika, prejemajo bistveno pomoč od dialektike. Etika ji prinaša praktične vidike. Razumske vrline so blizu dialektike, vendar je dialektika nad njimi, ker je najsplošnejša. Nižje vrline ne morejo pogrešati dialektike: dialektika ima nižje vrline, vendar je pred njimi in nad njimi.²

IZDAJE PLOTINOVIH DEL

- Plotini Opera. *Editio maior*. Izd. Paul Henry in Hans-Rudolf Schwyzer. Paris-Bruxelles: Desclée de Brouwer, 1951–1971. Druga izdaja 1973. Prvi zvezek, *Enneades I–II cum Porphyrii vita Plotini*. Drugi zvezek, *Enneades IV–V*. Tretji zvezek, *Enneades VI*. 1973.
- Plotin. *Ennéades*. Izd. in prev. Émile Bréhier. Collection Budé. Paris: Les Belles Lettres, 1924–1938. Druga izdaja 1954.
- Plotini Opera. *Editio minor. Enneades I–III*. Izd. Paul Henry in Hans-Rudolf Schwyzer. Šesta izdaja. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Plotinus. *Enneads*. Prev. A. H. Armstrong. Loeb Classical Library. 7 zvezkov. Cambridge MA in London: Harvard University Press, 1966–1988.
- Plotino. *Enneadi*. Porfirio. *Vita di Plotino*. Ur. Giuseppe Faggin in Giovanni Reale, prev. Giuseppe Fagin. Milano: Bompiani, 2000.
- Plotino. *Enneadi*. Prev. Roberto Radice. Uvod, opombe in komentar Giovanni Reale. Milano: Mondadori, 2002.
- Plotins *Schriften*. Prevod in opombe Richard Harder. Dopolnila Rudolf Beutler in Willy Theiler. A: *Text und Übersetzung*. B: *Anmerkungen*. Philosophische Bibliothek 211a,b; 212a,b; 213a,b; 214a,b; 215a,b,c. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1956–1967.

² Pregled vsebine je povzet po Richardu Harderju.

O DIALEKTIKI

1. Vzpon k prvemu principu in miselna harmonija

Katera je umetnost ali metoda ali opravilo, ki nas vodi tja (οἷ), kamor se moramo podati? A kam je treba priti, k dobremu (ἐπὶ τὰγαθὸν) in k prvemu počelu, to bo predpostavljeno kot soglasje in kot dokazano v mnogih dokazih; a tudi načini, s katerimi je bilo to dokazano, so bili določena pot navzgor (ἀναγωγή). Kdo pa je tisti, ki ga je treba voditi gor? Ali tistega, za katerega pravijo, da je videl vse ali »največ«, kdor je »v prvem rojstvu« prišel »v zarodek človeka, ki bo nek prihodnji filozof (φιλόσοφος) ali glasbenik (μουσικός) ali zaljubljenec (ἔρωτικός)«³ Navzgor je treba voditi filozofa po naravi [10] in glasbenika in zaljubljenca. Kakšen pa je ta način? Ali je en in isti za vse te ali pa za vsakogar poseben? Za vse pa je potovanje (πορεία) dvojno, bodisi da se vzpenjajo bodisi da so prišli gor: prva pot je od spodaj, drugo potovanje je za tiste, ki so že prišli v miselno področje in ki so tam tako rekoč stopili na sled, a morajo potovati, dokler ne dosežejo zadnji kraj prostora, ki je tedaj dejanski »cilj potovanja«⁴, kadar nekdo prispe na miselni vrh (ἐπ' ἄκρω τῷ νοητῷ). A ta pot naj počaka, saj je prej treba poskusiti govoriti o poti navzgor.

Za nas je prvo to, da skušamo ohraniti razlike teh treh vrst, [20] s tem da začnemo pri glasbeniku, se vprašamo, kdo je, in navedemo njegovo naravo. Treba ga je šteti za zelo občutljivega in razvnetega spričo lepega (τὸ καλόν), manj pa je zmožen biti vzgiban od /lepote/ same, medtem ko se je pripravljen odzvati na njene, recimo, slučajne odtise, tako da je tudi on razpoložen za glasove in lepo v njih tako, kakor so boječi razpoloženi do šumov, vedno pa izogibajoč se neskladnega in ne-enege v napevih in v ritmih, zasleduje pa to, kar ima lep ritem in lepo obliko. Po teh zvokih, ritmih in likih, ki so čutni, ga je treba voditi tako: s tem da ločuje snov, [30] v kateri so razmerja in pojmi, ga je treba voditi k lepoti, ki je na njih, in ga učiti, da so bile stvari, glede katerih se je navduševal, /pravzaprav/ one /stvari/, miselna harmonija (νοητὴ ἁρμονία) in lepo v njej in sploh lepo, ne samo neko lepo, in položiti moramo vanj temeljne pojme filozofije: od pojmov ga je treba voditi do prepričanja o stvareh, ki jih ima, ne da bi zanje vedel. Kateri so ti pojmi, o tem kasneje.⁵

2. Ljubeči mora razumeti, od kot izvira miselna lepota

Zaljubljenec (Ὁ ἔρωτικός), v katerega se lahko spremeni tudi glasbenik – in potem ko se je spremenil, lahko ostane ali gre naprej –, ima na nek način do-

3 Citat je iz *Fajdrosova*, 248d1–4 (nekoliko prilagojen). »Vse ali največ« se nanaša na ideje, ki jih duša videla na svojem nebesnem potovanju pred rojstvom.

4 Iz opisa dialektike v Platonovi *Državi*, 7532e3. Konec poti je zrenje dobrega.

5 Prim. *Eneada* 1.3.4–6.

ber spomin za lepoto,⁶ ne more pa razumeti, da obstaja ločeno, ker se razvname ob vidnih lepota, ki ga zadenejo. Učiti ga je treba, naj se ne razvname, ko pade na eno telo, temveč ga je z besedo treba voditi k vsem telesom⁷ in mu pokazati, da je lepo v vseh isto, in mu povedati, da je drugačno od teles in da je od drugod, in da je bolj v drugih stvareh, da mu na primer pokažemo lepe dejavnosti in lepe zakone⁸ – tako ima v netelesnem že [10] vajo za to, kar je ljubezni vredno – in da je to tudi v umetnostih, znanostih (ἐπιστήμιας) in vrlinah.⁹ Zatem je te lepote treba zvesti v eno, njega po je treba poučiti, kako nastajajo v nas; od vrlin se je že mogoče vzpenjati do uma in do biti; in tam je treba stopiti na potovanje navzgor.

3. Filozof je že usmerjen navzgor

A filozof je že po naravi tako razpoložen¹⁰ in kot da ima krila¹¹ ter ne rabi ločevanja kakor drugi takšni, saj je v gibanju navzgor,¹² in samo kadar je v zadregi, rabi nekoga, da mu kaže pot. Pokazati mu je treba in ga osvoboditi, kakor tudi on sam želi in je po naravi že davno osvobojen. Nuditi mu je treba matematiko (τὰ μαθήματα), da se navadi spoznavanja netelesnega (ἄσωμάτου) in vere vanj – kar bo zlahka sprejemal, ker je vedoželjen.¹³ In ker je po naravi nrvstven, ga je treba voditi k popolnosti vrlin in mu po matematičnih disciplinah dati temeljne pojme dialektike (λόγους διαλεκτικῆς) in ga narediti za popolnega dialektika.

4. Dialektika razločuje in določa

Kaj je dialektika, ki jo je treba posredovati prej omenjenim?¹⁴ Je zadržanje, ki je zmožno o vsaki stvari s pojmom povedati, kaj posamezna stvar je, po čem se razlikuje od drugih in kakšna je njena skupnost <z njimi>; <in povedati>, med katerimi stvarmi se nahaja in kje je vsaka izmed teh in ali ona je to, kar je, in glede bivajočega (τὰ ὄντα), koliko ga je, in spet, koliko je nebivajočega, ki je drugačno od biti. Ona razpravlja tudi o dobrem in o nedobrem in o ti-

6 *Država*, 403c.

7 Platon, *Simpozij* 210b.3

8 Platon, *Simpozij* 210c

9 To je miselni vzpon k gledanju absolutne lepote v Simpoziju, 210a in sl.

10 Prim. Aristotel, *Nikomahova etika*, 1.1.1094a1.

11 Popolna duša ima krila v mitu iz *Fajdra*, 246c1 in 249c.

12 Platon, 7. *pismo*, 341a6.

13 Platon, *Država*, 376b8–9.

14 Opis dialektike, ki sledi, je po Armstrongu zasnovan povsem v Platonovih pojmi. Armstrongu se zdi poseg k stoiški logiki, ki ga izvede Bréhier, nepotreben. To seveda ni samoumevno. Gotovo pa je, kakor navaja tudi Armstrong, da nam podoba o dialektiki pri Platonu dajejo predvsem naslednji odlomki: *Država*, 531c–535a, Sofist 253c–d in metoda delitve v *Fajdru* 265d–266a.

stem, kar spada pod dobro, in o stvareh, ki spadajo pod njegovo nasprotje, nato pa o tem, kaj je očitno večno in kaj ni takšno, a o vsem tem na osnovi znanosti, ne po mnenju.¹⁵ Ko pa preneha s svojo blodnjo [10] in tavanjem v čutnem, se ustanovi v miselnem¹⁶ in tam izvaja svojo dejavnost, ko zavrže zmoto in hrani dušo na tako imenovanem »polju resnice«,¹⁷ uporablja Platonovo delitev¹⁸ za razločevanje idej, uporablja jo tudi za določanje tega, kaj je kaj, uporablja jo tudi pri prvih rodovih in z umom spleta tisto, kar iz njih izhaja, dokler ni prešla celotno miselno področje, in nato v nazaj razrešuje (ἀνάπαλιν ἀναλύουσα), dokler ne pride do temelja¹⁹ in tedaj živi v miru. V miru pa je, ker je končno prišla tja gor, tako da se nič več ne ukvarja z mnogimi stvarmi, temveč je postala eno in gleda v eno, medtem ko je tako imenovano logično proučevanje premis in sklepov [20] dala drugi umetnosti – kot da bi šlo za znanje pisanja. Vendar šteje nekatere izmed teh predmetov za nujne in za predstopnjo znanosti,²⁰ vendar jih presoja kakor tudi druge, šteje nekatere izmed njih za koristne, druge za odvečne in pripadajoče disciplini (μεθόδου), ki se hoče z njimi ukvarjati.²¹

5. *Dialektika je najbolj dragocen del filozofije*

Toda od kod ima ta znanost načela? Zares, um ji daje razvidna (ἐναργεῖς) načela, samo da jih nekdo zmore dojeti z dušo; nato <dialektika> izpelje posledice, jih sestavlja, povezuje in razčlenjuje, dokler ne pride do popolnega uma. Dialektika je, pravi Platon, »najčistejše na umu in mišljenju«. ²² Ker je najbolj dragocena izmed zadržanj, ki so v nas, je nujno, da se ukvarja z bitjo in z največ vrednim, mišljenje z bitjo, um pa s tem, kar je onstran biti (τὸ ἐπέκεινα τοῦ ὄντος). Kaj je torej filozofija? Je tisto največ vredno v nas? Ali je isto filozofija in dialektika? Rekli bomo, da je dialektika dragocen del filozofije. [10] Ne smemo pa misliti, da je dialektika orodje filozofa; ne sestavljajo jo goli izreki in pravila, temveč obravnava stvari in ima bivajoče kakor za snov (οἶον ὑλην); toda loteva se jih metodično, ker ima hkrati s teoremi tudi stvari.²³ Neresnico in sofizem spoznava po naključju, ker je za to odgovoren nekdo drug, zmoto pa presoja kot nekaj tujega med resnicami, ki so v njej. Kadar ji kdo

15 Platon, *Država*, 534c.

16 Platon, *Fajdon*, 79d4–5.

17 Simbolično mesto oblik, npr. v *Fajdru* 248b6, kjer duša najde svojo pravo hrano.

18 Platon, *Fajdros*, 265e.

19 Platon, *Sofist*, 259c.

20 Platon, *Fajdros*, 269b.

21 Armstrong prav opazi, da Plotin tu in v 5. poglavju govori na zelo splošen način, ki zajema tako aristotelsko kakor stoiško logiko. S tem daje prav Bréhierju, ki ga je prej kritiziral. Glavna razlika med njima je ta, da logika obravnava besede, stavke in njihove odnose, medtem ko dialektika razločuje odnose med stvarmi, med idejami, do katerih ima dostop um dialektičnega filozofa.

22 *Filebos*, 58d6–7.

23 Aristotel, *O duši*, 3.7.431a1–2.

sporoča zmoto ali sofizem, spoznava, kaj je proti normi resničnega (τὸν κά-
νονα τοῦ ἀληθοῦς). O premisah ne ve nič – saj so zanj kakor abeceda – a ker
ve, kaj je resnica, ve tudi, kar pomeni premisa (πρότασις),²⁴ nasploh pa pozna
gibanja duše, kaj [20] postavlja in kaj ukinja in ali ukinja to, kar postavlja ali
kaj drugega, in ali so to različne ali iste stvari, s tem da se na stvari, ki jih pri-
dejo nasproti, obrne tako, kakor je to pri zaznavanju, natančno razlaganje pa
izroči kakšni drugi umetnosti, ki ima te stvari rada.

6. Ni mogoče biti dialektik brez vrline

Je torej dragocen del filozofije. Ima pa filozofija tudi druge dele: tako proučuje
naravo, pri čemer prejema pomoč od dialektike, tako kakor druge umetnosti
dodatno uporabljajo aritmetiko,²⁵ čeprav fizika dobiva pomoč od dialektike
bolj od blizu; in na enak način izhaja od nje, ko proučuje značaje, dodaja pa
zadržanja in praktične vaje, iz katerih zadržanja izhajajo.

Razumska zadržanja (λογικαὶ ἔξεις) pa premorejo stvari, ki jih prejemajo
od tam <dialektike>, skoraj že kot svoje lastnosti, četudi je večina njih pove-
zana s snovjo. Medtem ko imajo druge vrline preiščanja v svojih posebnih
čustvih [10] in dejanjih, pa je razumnost (φρόνησις)²⁶ neke vrste razmislek, ki
se nanaša bolj na splošno in na to, ali si dejanja medsebojno sledijo in ali se
je zato treba sedaj zadržati ali delovati kasneje ali pa je nasploh neko drugo
<ravnanje> boljše; toda dialektika in modrost, ki se nanašata na še bolj sploš-
šno in nesnovno (ἄλως), prinašata praktični modrosti vse za njeno upora-
bo.

Ali je mogoče, da nižje <vrline> obstajajo brez dialektike in modrosti?
Lahko, toda nepopolno in pomanjkljivo. Ali pa je mogoče biti moder in di-
alektik kar tako brez teh? To se komaj more zgoditi, temveč so tu prej ali pa
rastejo skupaj in istočasno. Morda pa ima nekdo naravne vrline, iz katerih s
pridružitvijo modrosti nastanejo popolne; tedaj je modrost po naravnih vrli-
nah, [20] šele potem izpopolnjuje značaje. Ali pa, če so naravne vrline tu, te-
daj oboje rastejo skupaj in se skupaj izpopolnjujejo? V tem primeru ena s tem
ko napreduje, izpopolnjuje drugo; nasploh pa ima naravna vrlina nepopolno
oko²⁷ in nepopoln značaj; in principi, od koder vrline imamo, so pri obeh naj-
pomembnejši.

²⁴ Prim. Aristotel, *Prve analitike*, 1.1.24a16.

²⁵ Ideja odvisnosti drugih znanosti od aritmetike je razvita v Državi 7.522c. Po Plotinu ima dialek-
tika isti položaj v odnosu do fizike in etike, kakršnega so stoiki zahtevali za logiko, kakor sledi
iz Diogena Laertskega (7.83).

²⁶ Včasih v pomenu modrosti.

²⁷ Prim. Aristotel, *Nikomahova etika*, 7.13.1144b2–17.

Izvlečki / Abstracts

Sonja Weiss

FILOZOFSKA ALEGOREZA IZIDINEGA LIKA V BEROALDOVEM KOMENTARJU K ZLATEMU OSLU LUCIJA APULEJA

Prispevek je posvečen filozofskim vidikom Beroaldovega komentarja k Apulejevemu Zlatemu oslu, zlasti k 11. knjigi. Beroaldo večkrat namigne na mistične obrede boginje Izide, ki jih razume kot odsev pitagorejskih in platonističnih skrivnih nauk. Tako se kot »Lukijev« komentator in hkrati *aemulator* sooči s težko nalogo interpretacije, ki ne sme razkriti preveč.

The Philosophical Allegory of the Isis Figure in Beroaldo's Commentary on Apuleius' *Golden Ass*

The article deals with the philosophical features of Beroaldo's Commentary on Apuleius' *Golden Ass*, particularly on Book 11. Beroaldo frequently alludes to the mystical rites of the goddess Isis, which he perceives as a reflection of Pythagorean and Platonic secret doctrines. A commentator and at the same time *aemulator* of 'Lucius', he faces the difficult task of interpreting without revealing too much.

Patrizia Farinelli

IZPOD PERESA DVEH ANTIKLASICISTOV: MIT O AKTEONU PRI G. BRUNU IN G. B. MARINU

Prispevek skuša osvetliti, kako sta klasični mit o Aktajonu v postreosančnem obdobju razumela antiklasicistična avtorja, kot sta Bruno in Marino. Namen prispevka je prikazati različnost njunih pristopov k mitu kljub dejstvu, da sta oba zavrnila klasicistično estetsko paradigmo. Giordano Bruno je mit resemantiziral v filozofskem smislu v enem izmed sonetov, ki sestavljajo dialog *De gli eroici furori* (1585), in ga uporabil za prikaz novega noseološkega koncepta. Giovan Battista Marino pa ga je

obravnaval v idili iz zbirke *La Sampogna* (1620), pri čemer je opaziti njegovo nagnjenost k hiperliterarnosti in k učinkom presenečenja; ponudil je takšno verzijo mita, ki se lahko interpretira tudi v metatekstualnem smislu. V obeh primerih sem način pisanja vsakega od avtorjev primerjala z njunima poetološkima pozicijama in analizirala v luči intertekstualnih povezav.

The Actaeon Myth according to G. Bruno and G. B. Marino

The paper examines how the classical myth of Actaeon was adopted in the post-Renaissance period by two anti-Classicist authors, Bruno and Marino, whose approaches to the myth differ despite their common rejection of the Classicist aesthetic paradigm. In one of the sonnets making up Giordano Bruno's dialogue *De gli eroici furori* (1585), the Actaeon myth is invested with a new, philosophical meaning, and used to represent a new gnoseological concept. An idyll, on the other hand, included in Giovan Battista Marino's *La Sampogna* collection (1620), displays a tendency to hyperliterariness and a taste for surprise effects, proposing a version of the myth which admits a metatextual interpretation. The present study compares each author's writing practice to their respective poetological positions and analyses it in the light of intertextual references.

Katarina Marinčič

VZHODNJAŠKA DOMIŠLJIJA IN ČLOVEŠKA ŠIBKOST: HUET IN SADE O IZVORU ROMANA

Članek primerjalno obravnava dve zgodnji teoretični besedili o romanu: *Razpravo o izvoru romanov* (*Traité sur l'Origine des romans*) P.D. Hueta (1670) ter *Razmislek o romanih* (*Idée sur les romans*) Markiza de Sada (1800). Huet svoje prepričanje, da roman izvira na Orientu, med drugim utemeljuje z ugotovitvami o temperamentu orientalskih ljudstev, ki po njegovem mnenju v največji možni meri ustreza zahtevam romanesknega žanra. Za Markiza de Sada, ki se sicer opredeli za grški izvor romana, je temperament širši pojem. Roman je po njegovem nasledek dveh temeljnih človekovih potreb, potrebe po molitvi in potrebe po ljubezni. Predvidevamo sicer lahko, meni, da se je kot tak (najprej) pojavil v Egiptu, ki je *zibelka vseh kultov*, vendar pa romani nastajajo od nekdanj in povsod.

Oriental Imagination and Human Frailty: Huet and Sade on the Origins of the Novel

The paper compares and contrasts two early treatises on the novel: *Traité sur l'Origine des romans* by P. D. Huet (1670) and *Idée sur les romans* by the Marquis de Sade (1800). Arguing for an Oriental origin of the novel, Huet cites his observations on the Oriental temperament, which is, in his view, best attuned to the demands of the genre. By contrast, the Marquis de Sade perceives the concept of temperament as a larger one (while opting for the Greek origins of the novel). For Sade, the novel is the product of two basic human needs, the need for prayer and the need for love: while it might be supposed to have made its first appearance (as such) in Egypt, the *cradle of all cults*, novels have been emerging always and everywhere.

Irena Prosenc Šegula

MIT O ARGONAVTIH V ROMANU NA SLEPO CLAUDIA MAGRISA

Članek analizira razkroj identitete in razdrobitev pripovednega glasa v romanu *Na slepo* Claudia Magrisa (2005). Tržaški pisatelj prek metafore plovbe raziskuje razne vidike problematike pripovedovanja, zlasti avtobiografske pripovedi. Razmišlja tudi o mnogoteri identiteti sodobnega jaza in o uničujoči sili zgodovine, katere opresija se nadaljuje tudi v nedavnih obdobjih. Številne problematike, s katerimi se ukvarja roman, povezuje stalna navzočnost argonavtskega mita, ki se uresničuje prek mnogih intertekstualnih navezav na Argonavte Apolonija Rodoškega in na Orfične Argonavte, pri čemer naslov slednjega vira v besedilu ni ekspliciran, v nasprotju z naslovom helenistične pesnitve.

The Argonaut Myth in the Novel *Alla cieca* by Claudio Magris

The paper analyses the disintegration of identity and fragmentation of the narrative voice in the novel *Alla cieca* (Blindly, 2005) by Claudio Magris. Through the metaphor of sailing, the Trieste writer explores various aspects of narration, focusing on the autobiographical narrative; furthermore, he reflects on the multiple identity of the modern ego and on the destructive force of History, whose oppression has been perpetuated in the recent periods as well. The many issues addressed by the novel are connected by the continuous presence of the Argonaut myth, evoked by numerous intertextual references to the *Argonautica* by Apollonius Rhodius and to the *Argonautica Orphica* – a title which is, in contrast to that of the Hellenistic poem, not explicitly cited in the text.

Vesna Kamin Kajfež, Gregor Pobežin

PYRRHANENSIS POETA – AVTOR NAPISA NA SLIKI
ČUDEŽ SV. JURIJA ANGELA DE COSTERJA V PIRANU

Avtorja se v članku posvetita latinskemu napisu na sliki *Čudež sv. Jurija*, delu beneškega slikarja Angela de Costerja (Benetke, 1680 – Benetke, 1736), ki visi v prezbitერიju župnijske cerkve sv. Jurija v Piranu. Na podlagi stilistične in metrične obravnave napis razkriva klasično izobraženega pesnika, ki bi ga lahko iskali v krogu piranskih izobražencev. Eden takih je tudi pesnik Marco Petronio Caldana (Piran, po letu 1650 – ?), ki bi bil lahko avtor omenjenega napisa, saj je bil tesno povezan z naročniki same slike, člani Bratovščine sv. Jurija.

*The Pyrrhanensis Poeta: Author of the Inscription in
Angelo de Coster's Painting of St George's Miracle Held
at Piran*

The paper addresses the Latin inscription in the painting *St George's Miracle*, a work by the Venetian painter Angelo de Coster (Venice, 1680–Venice, 1736), hanging in the presbytery of the parish church dedicated to St George at Piran, Slovenia. An analysis of style and meter reveals a poet of classical education, who might well be sought among the Piran *litterati*. A possible candidate for the authorship is the poet Marco Petronio Caldana (Piran, after 1650–?), who had intimate connections to the commissioners of the painting, the members of St George's Fraternity.