

Ines Vodopivec
VIVITUR INGENIO

Renesančni mojstri knjižne grafike na Slovenskem



Predstavljene študije del renesančnih mojstrov knjižne grafike so nastale na podlagi raziskav gradiva in situ, pregleda obstoječih virov ter primerjalnih analiz z že dokumentiranimi ilustracijami in okrasjem ter drugimi sočasnimi likovnimi deli. Največ tukaj opisanega gradiva je iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, ki hrani tudi največji fond gradiva iz 16. stoletja v Sloveniji. Osnovni fond Zbirke rokopisov, redkih in starih tiskov v NUK-u, je nastal iz gradiva Licejske knjižnice, ustanovljene leta 1774. V njej so danes po numerus currens postavljene knjige iz nekdanjih samostanov; vsebuje pa tudi knjige iz plemiških knjižnic in zasebnih zbirk premožnih meščanov in drugih vplivnih posameznikov, najpogosteje pa je v knjigah iz 16. stoletja iz zbirke NUK navedena provenienca gornjegrajske škofijske knjižnice.

Nekaj omenjenih del je iz knjižnice Frančiškanskega samostana v Novem mestu. Samostanske skupnosti so imele v zgodovini namreč pomembno vlogo v kulturnem in družbeno-socialnem razvoju vse do 18. stoletja oz. do jožefinskih reform. Mnoge samostanske knjižnice tako še danes hranijo bogate zbirke starih tiskov, a le redki izmed samostanov so nepretrgoma delovali skozi vsa stoletja in ohranili velik del prvotnega izbora knjižničnega gradiva. Knjižnična zbirka iz Frančiškanskega samostana v Novem mestu se je dopolnjevala vse od nastanka samostana v letu 1472. Samostan je v sočasni skupnosti opravljal številne družbeno pomembne funkcije, skrbel je za šolstvo, zdravilstvo in duhovno oskrbo, pa tudi za pravne zadeve. Tako ohranjeno gradivo predstavlja duha časa, v katerem je bilo gradivo knjižnice izbrano in dobavljeno.

INR

INŠTITUT NOVE REVIJE
ZAVOD ZA HUMANISTIKO



NOVA
UNIVERZA



FAKULTETA ZA SLOVENSKE
IN MEDNARODNE ŠTUDIJE



Ines Vodopivec

VIVITUR INGENIO

Renesančni mojstri knjižne grafike na Slovenskem

Ljubljana, 2018

Naslov publikacije: Vivitur ingenio: renesančni mojstri knjižne grafike na Slovenskem

Znanstvena monografija

Humanistična zbirka INR

Avtorica: Ines Vodopivec

Jezikovni pregled: Eva Horvat

Urednika: Dean Komel, Tomaž Zalaznik

Slikovno gradivo: Narodna in univerzitetna knjižnica

Fotografije: Milan Štupar

Recenzija: Igor Grdina in Polona Tratnik

Založila in izdala:

Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko, Gospodinjska ulica 8, 1000 Ljubljana
in

Nova univerza, Fakulteta za slovenske in mednarodne študije, Mestni trg 23,
1000 Ljubljana

Ljubljana, 2018

Prva izdaja

Oblikovanje in prelom: Žiga Stopar

Tisk: Tiskarna Formatisk, d. o. o.

Naklada: 300 izvodov

Cena: 25 EUR

© Ines Vodopivec, 2018

Prepovedana je vsakršna oblika razmnoževanja publikacije brez pisnega
soglasja avtorice.

Publikacija je izdana s pomočjo sredstev Javne agencije za raziskovalno
dejavnost Republike Slovenije.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

76:096(497.4)“15“

VODOPIVEC, Ines, 1980-

Vivitur ingenio : renesančni mojstri knjižne grafike na Slovenskem / Ines
Vodopivec ; [slikovno gradivo Narodna in univerzitetna knjižnica ; fotografije
Milan Štupar]. - 1. izd. - Ljubljana : Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko :
Nova univerza, Fakulteta za slovenske in mednarodne študije, 2018

ISBN 978-961-7014-12-9 (Inštitut Nove revije)

ISBN 978-961-94475-1-2 (Fakulteta za slovenske in mednarodne študije)

297840640

Posvečam mami in Jožetu

Kazalo vsebine

Praefatio ad lectores	7
Accessus ad auctores	9
BRALNA KULTURA IN KNJIŽNA GRAFIKA	14
Grafične tehnike v knjižnem tisku	19
MOJSTRI Z DANAŠNJEGA OZEMLJA ITALIJE	25
Kratek uvod v italijanske ilustrirane tiske	27
Tiziano Vecellio (1488/1490–1576) in učenci	39
Giorgio Vasari (1511–1574)	45
Giorgio Liberale (1527–pred 1580)	49
Bernardino Passeri (ca. 1540–1596)	51
MOJSTRI Z DANAŠNJEGA OZEMLJA NEMČIJE	55
Kratek uvod v nemške ilustrirane tiske	57
Albrecht Dürer (1471–1528)	65
Lucas Cranach st. (1472–1553)	73
Hans Burgkmair st. (1473–1531) in Hans Burgkmair ml. (c. 1500 –1562)	83
Hans Baldung Grien (1484 ali 1485–1545)	93
Jörg Breu st. (1475 ali 1480–1537)	97
Hans Schäufelein st. (ca. 1482–1539 ali 1540)	99
Georg Lemberger (1495 do 1500–1540)	103
Hans Brosamer (pred 1500–po 1554)	107
Hans Weiditz ml. (ca. 1490–1536) in Petrarkov mojster (prva polovica 16. stol.)	113
Heinrich Vogtherr st. (1490 –1556) in Heinrich Vogtherr ml. (1513 –1568)	127
Peter Flötner (1485 do 1496–1546)	131
Niklas Stör (1503–1562/1563)	135
Hans Sebald Beham (1500–1550)	137
Virgil Solis (1514–1562)	141
David Kandel (1524–1596)	145
MOJSTRI Z DANAŠNJEGA OZEMLJA ŠVICE	149
Kratek uvod v švicarske ilustrirane tiske	151
Urs Graf (1485–po 1529)	155
Hans Holbein ml. (c. 1497/98–1543)	161
Ambrosius Holbein (1494–po 1519)	167
Hans Rudolf Manuel, poim. Deutsch (1525–1571)	169
Jost Amman (ca. 1539–1591)	177
Tobias Stimmer (1539–1584)	183
 Bibliografija	 187
Oceni znanstvene monografije	202
Stvarno in imensko kazalo	209

Pričujoča monografija je rezultat večletnega raziskovanja ohranjenih tiskanih knjižnih spomenikov iz 16. stoletja na naših tleh. Nastala je z namenom, da opozori na nekatere dokumente naše pisne kulturne dediščine, ki so povezani z začetnim razvojem evropske grafike in pomembnejšimi imeni likovne umetnosti tega časa, a so nemara ostali prezrti. Besedilo priča o slovenski bralni kulturi ter o naši vpetosti v evropski prostor v času vihravega prvega stoletja novega veka. V delu so širši javnosti prvič predstavljeni izbrani raznovrstni ter v nekaterih primerih dokaj pomembni in edinstveni knjižni zakladi, v katerih odseva italijanska visoka renesansa, nemška severna renesansa, humanizem, manierizem in protestantska estetika ter zgodnji barok. Delo naj bi pripomoglo tudi k boljšemu prepoznavanju povezav med likovnimi ustvarjalci tega obdobja, grafiko kot samostojno likovno smerjo ter sočasno knjižno tiskarsko produkcijo. In zbrano gradivo lahko služi kot odlično izhodišče za nadaljnje raziskovalno delo.

Predstavljene študije knjižne grafike so nastale na podlagi raziskav gradiva *in situ*, pregleda obstoječih virov ter primerjalnih analiz z že dokumentiranimi ilustracijami in okrasjem ter drugimi sočasnimi likovnimi deli. Največ tukaj opisanega gradiva je iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (dalje NUK). Slednja tudi hrani največji fond gradiva iz 16. stoletja v Sloveniji. Osnovni fond Zbirke rokopisov, redkih in starih tiskov v NUK-u, je nastal iz gradiva Licejske knjižnice, ustanovljene leta 1774. V njej so danes po *numerus curens* postavljene knjige iz nekdanjih samostanov; vsebuje pa tudi knjige iz plemiških knjižnic in zasebnih zbirk premožnih meščanov in drugih vplivnih posameznikov. Iz 16. st. lahko v fondu najdemo na primer izvode iz knjižne zbirke Turjačanov v Ljubljani, knjige z lastniškimi vpisi Lenarta Budine, Gašperja Žitnika, škofa Petra Seebacha in družine Cauli ter knjige iz knjižnice lastnika gradu Fužine – Jurija Khisla. Knjižnice so imeli slovenski protestantje, npr. Primož Trubar, Adam Bohorič, Jurij Dalmatin in Felicijan Trubar, ter drugi humanisti, npr. Matija Hvale, Andrej Perlah, Janez Krstnik Goja in David Vrbec, Žiga Herberstein, Benedikt Kuripečič itd. Najpogosteje pa je v knjigah iz 16. st. iz zbirke NUK navedena provenienca gornjegrajske škofijske knjižnice.

Nekaj v nadaljevanju omenjenih del je še iz knjižnice Frančiškanskega samostana v Novem mestu (FSNM). Samostanske skupnosti so imele v zgodovini

namreč pomembno vlogo v kulturnem in družbeno-socialnem razvoju vse do 18. stoletja oz. do jožefinskih reform. Mnoge samostanske knjižnice tako še danes hranijo bogate zbirke starih tiskov. Le redki izmed samostanov so nepretrgoma delovali skozi vsa stoletja in ohranili velik del prvotnega izbora knjižničnega gradiva.¹ Knjižnična zbirka iz Frančiškanskega samostana v Novem mestu se je dopolnjevala vse od nastanka samostana v letu 1472. Samostan je v sočasni skupnosti opravljal številne družbeno pomembne funkcije, skrbel je za šolstvo, zdravilstvo in duhovno oskrbo, pa tudi za pravne zadeve. Tako ohranjeno gradivo predstavlja duha časa, v katerem je bilo gradivo knjižnice izbrano in dobavljeno.² Samostan tudi nikoli ni bil preseljen, zaprt ali razpuščen, zato je njegova knjižnična zbirka ohranila vso pestrost in izvirnost gradiva, ki je samostanske brate navduševalo v 16. stoletju in je v tem pogledu za tisti čas še posebej reprezentativno.

Razvoj knjižne grafike je bil različen po posameznih predelih Evrope in odvisen od vrste dejavnikov. Največji razcvet knjižne ter s tem tudi grafične umetnosti konec 15. in začetek 16. stoletja je bil značilen za Italijo, predvsem za Benetke in Firence, ki so bile takrat na čelu razvoja Evrope. Kasneje, sredi 16. stoletja, ko se je s selitvijo italijanskega kulturno-umetnostnega težišča v Rim preselil tudi tiskarski center Italije, so nekdanja vodilna italijanska mesta na področju knjigotiska prevzela evropsko proizvodnjo cenejših tiskov za množično uporabo, s čimer so poskrbeli tudi za postopno standardizacijo tipografiji in okrasja v evropski tiskani knjigi.

Sočasno z Italijo je vedno pomembnejše postajalo ozemlje Nemčije, ki je cvetelo do srede 16. stoletja. V tem času je nastala večina pomembnejših nemških ilustriranih tiskov z začetnega razvoja tiskane knjige in knjižne grafike. V veliki meri je na razcvet ilustracij in tiskanega knjižnega okrasja vplivala še širitev protestantizma. Največja nemška tiskarska mesta v tem času so bila: Nürnberg, Frankfurt na Majni, Augsburg, Ingolstadt, Köln, Leipzig in Mainz, v drugi polovici 16. stoletja pa še Tübingen in Wittenberg.

Ob nemških tiskarskih prestolnicah je v prvi polovici 16. stoletja zavzemal pomembno mesto v tiskarski proizvodnji še švicarski Basel. Slednji je nato slogovno močno vplival na razvoj tiskav v Franciji. Poustanovitvi fontainebleaujske šole sta vodilna tiskarska centra Evrope postala Pariz in Lyon, ki sta ob Rimu pomembno prispevala k razvoju flamskih tiskov v drugi polovici in ob koncu

1 O uničevanju knjižničnih zbirk v 16. stoletju glej Golob, 2010, 15, ter 2011, 172–173. O pomenu samostanskih redov za Slovensko ozemlje glej Golob, 2001, 59–76.

2 Opis dela in nalog frančiškanov v Novem mestu ter njihove knjižnice v Pevec, Jerele, 2010, 11–87.

16. stoletja. Eden največjih evropskih tiskarskih centrov konec 16. stoletja je slednjič postal Antwerpen, ki je bil nekaj časa tudi resnični center evropskega gospodarstva. Nato je vzpon doživel Amsterdam.

Zaporedju razvoja tiskane knjižne grafike po Evropi v obravnavanem času sledi vsebina pričujočega dela. Prav tako so po proveniencah in kronologiji rojstnih podatkov razvrščeni umetniki, saj se je skozi časovna obdobja in desetletja ter na podlagi medsebojnega slogovnega vpliva spreminjal lokalni grafični slog ter tok razvoja evropske grafike. Le-ta se od primarnih shematskih lesorezov z začetka 16. stoletja preko ikonografsko bogatih italijanskih ter kasneje tudi severno-renesančnih kompozicij sredi stoletja prevesi v prve manieristične upodobitve, predbaročne rimske stvaritve, in konec stoletja v flamske baročne zasnove. Ilustriranih inkunabul iz slovenskih zbirk v nadaljevanju ni opisanih, saj jih obravnavajo že mnoga monografska in druga dela.³ So pa ob poglavjih dodani krajši uvodi o značilnostih razvoja ilustriranih izdaj na posameznem evropskem območju, ki upoštevajo tudi začetno obdobje prvih petdesetih let evropskega knjigotiska.

Predstavljenih je skupaj 30 izbranih ustvarjalcev in njihovih stvaritev v ohranjenih tiskanih knjigah na slovenskih tleh. Ob tem delo omenja še nekatere anonimne mojstre, nesignirana dela in monogramiste, ki so z vidika edinstvenosti ali pričevalnosti pomembni za slovensko kulturno dediščino. Poleg gradiva iz slovenskih zbirk so mestoma reference podane na grafične primerke iz drugih tujih pomembnejših zbirk.

Accessus ad auctores

Nepogrešljiv za proučevanje grafike in umetnikov 16. stoletja je najprej gotovo celoten prevod in ponatis Vasarijevih *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*,⁴ ki je v angleškem prevodu mdr. izšel pri založbi David Campbell (1996) in pri Oxfordu (1998) in upošteva ali obe ali le Vasarijevo drugo revidirano izdajo, končano leta 1568.

Dalje so med temeljnimi študijami za proučevanje ilustracij iz zgodnjega obdobja razvoja tiska dela A. M. Hind. Zgodovina lesoreza je podana v knjigi

3 Glej npr. Gspan in Badalić, 1957; Vignjević, 2001; Rupert, 2003; Höfler, 1995, 1997 in 1998. V letu 2017 je bila postavljena razstava s katalogom: Črna umetnost v barvah: naslikane in natisnjene upodobitve v prvotiskih Narodne in univerzitetne knjižnice.

4 Knjiga je dostopna v številnih izdajah in prevodih.

z naslovom *An introduction to a history of woodcut* (1963), razvoj bakroreza je opisan v *A history of engraving and etching: from the 15th century to the year 1914* (1963). Zgodovino razvoja knjižne ilustracije od njenih začetkov v rokopisni tradiciji vse do 20. stoletja obravnava še starejše delo D. Blanda z naslovom *A history of book illustration: the illuminated manuscript and the printed book* (1958).

Pomemben pregled razvoja zgodovine grafike od njenih začetkov do leta 1550 podajata tudi D. Landau in P. Parshall v delu z naslovom *The renaissance print* (1994). Natančneje so obravnavani posamezni primeri grafičnih del in kako so ta nastala. Opisane so grafične tehnike, vsebine in avtorji tako knjižnih ilustraciji kot tudi posameznih grafičnih listov iz prvih stotih let tiska.⁵ Avtorja se v delu dotikata tudi vprašanja občinstva novonastale umetnosti. Posamezni bolj in tudi manj znani avtorji in njihova grafična dela so na kratko predstavljeni v knjigi *The renaissance engravers 15th–16th century: engravers, etchings and woodcuts* (2003), opise posameznih avtorjev in njihovih del zasledimo še v knjigi *A heavenly craft: the woodcut in early printed books* (2004) avtorice L. Armstrong. Avtorica objavlja študije s področja renesančnega miniaturnega slikarstva in raziskuje posamezne mojstre.⁶ Njena dela obravnavajo družbene razmere in knjižno oblikovanje, pa tudi ikonografijo in motiviko, zato so nepogrešljivo branje pri raziskovanju knjižne grafike.

Ker je večina ilustracij in tudi večina okrasnih prvin nesigniranih, sta izjemnega pomena za identificiranje grafičnih del zbirki *The Illustrated Bartsch in Hollstein*. Za raziskave o uporabi dekorativnih elementov v različnih umetnostih (od miniaturnega slikarstva, arhitekture, tapiserij, tiska, poslikanega stekla do mozaikov) je priročna tudi zbirka ornamentov *The world of ornament* (2009), ki je prvič izšla že v letih 1869–1888.⁷ In v veliko pomoč pri identifikaciji monogramov, s katerimi so umetniki v obravnavanem času zaznamovali lesorezne in bakrorezne ilustracije, lahko vsekakor služi *Monogrammenlexicon für den Handgebrach* (1830).

O razvoju grafičnih tehnik je še za časa Jugoslavije pisal Đ. Hozo v delu *Umjetnost multioriginala* (1988). Za raziskave zgodovinskega ozadja nastanka posameznih grafičnih del in razvoja grafike pa je dobro upoštevati tudi biografije

5 Slikovno gradivo v delu je lahko v pomoč pri študiju grafike ali raziskavah o provenienci in datacijah posameznih del.

6 Glej npr. *Information from illumination*, v: *Early Printed Books as Material Objects* (2010); *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery: the Master of the Putti and his Venetian Workshop* (1981).

7 Ponatis: Racinet, Dupont-Auberville.

umetnikov.⁸ Z ilustracijami obogaten prikaz zgodovine razvoja grafičnih tehnik s kratkimi biografijami ustvarjalcev je npr. podan v grafičnem leksikonu *Das große Lexikon der Graphik: Künstler, Techniken, Hinweise für Sammler* (1994). Zgoščen pregled o zgodovini knjige ter njenem pomenu v družbi od začetkov do danes je podan v esejih, ki so del Oxfordove enciklopedije z naslovom *The Oxford Companion to the Book* (2010), v pomoč pri obravnavanju zgodovine razvoja tiskane knjige pa je lahko tudi delo *The coming of the book: the impact of printing 1450–1800* avtorjev L. Febvre in H. J. Martin (2000). In splošna zgodovina knjige je opisana v *The History of the book* (1994).

Poleg navedenih bi veljalo omeniti še nekatere slovenske raziskovalce knjižne in grafične umetnosti. Kot dobro izhodišče za proučevanje rokopisne tradicije iluminiranja, ki se nadaljuje in povezuje z razvojem ilustriranih tiskov 15. in 16. stoletja, s primeri iz slovenskih zbirk, so mnoga dela N. Golob. Posebej prispevek z naslovom *Podobe v Bibliji in iz nje*, ki je izšel v knjigi *Biblije na Slovenskem* (1996), v katerem je večkrat opozorila na pomembnost tiskanih različic miniaturnih upodobitev ter nakazala na tesno povezavo med rokopisno in tiskano knjigo v smislu nadaljevanja tradicije posameznih knjižnih elementov.⁹

Pri nas se je z grafiko veliko ukvarjal J. Höfler, predvsem z vprašanji grafičnih virov kot predlog v slovenskem in istrskem stenskem slikarstvu poznega srednjega veka, npr. v spisih: *Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem* (1995), *Biblia pauperum in slovenske srednjeveške freske* (1997) in *O grafičnih virih za freske v Hrastovljah* (1998). Pri tem je med zgodnje grafike uvrstil tako knjižne ilustracije v inkunabulah in lesorezne podobe iz holandske štiridesetlistne *Biblie pauperum* kot tudi grafične liste npr. Mojstra s svitki. Izjemno pomemben je tudi njegov doprinos k poznavanju Mojstra E. S., ki je deloval v času, ko so po Evropi nastajale prve inkunabule (oz. do ok. leta 1467).¹⁰ Ta je opisan v znanstveni monografiji *Der Meister E. S.: ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts* (2007). Vpliv Mojstra E. S. pa je J. Höfler predstavil že v prispevku *Zum Einfluss des Meisters E. S. auf die niederländische Malerei: der Tod Mariens des Hugo van der Goes in Brügge* (2006).

V več prispevkih je grafične predloge za slikane tapete, poslikave in freske na Slovenskem obravnavala B. Murovec.¹¹ Predvsem je večkrat opozorila na

⁸ Npr. E. Panofsky *The life and art of Albrecht Dürer* (1971) ali *Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä.: im Dienst von Macht und Glauben* (1998).

⁹ 1996, 40.

¹⁰ Höfler, 2007, 15.

¹¹ Glej prispevke v *Acta historiae artis Slovenica* in *Zbornik za umetnostno zgodovino*.

uporabo tiskanih podob v slovenski baročni umetnosti (npr. 1996, 2001 in 2003), posebej pa velja izpostaviti prispevka *Grafične predloge za skupino baročnih križevih potov* (1999) in *Slikane tapete v Sloveniji in vloga grafičnih predlog* (1994). B. First je o ilustracijah in grafiki na slovenskem pisala že leta 1988 in 1989.¹² Posebej se je posvetila manieristični in baročni grafiki ter risbam in grafičnim virom za druga likovna dela. Pomembni za proučevanje grafičnih virov sta njeni znanstveni monografiji *Oltar Sv. Treh kraljev v Slovenskih goricah* (1997) in *Carlo Maratta in barok na Slovenskem* (2000). V njiju je na osnovi analize evropskih grafičnih virov podala izhodišča za ikonografsko in slogovno opredelitev številnih likovnih del, ki jih hranijo slovenske ustanove. Nova spoznanja o manierističnih in baročnih grafičnih listih iz zbirke Narodnega muzeja Slovenije so bila predstavljena tudi na razstavi *Lirično – bizarno – dvoumno*. Razstava s katalogom, ki sta jo B. First in D. Mavrič Čeh pripravili v letih 2011–2012, je obsegala mnoga pomembna evropska grafična dela.

Med razstavami velja dalje izpostaviti še v letu 2017 odprto postavitev s katalogom *Črna umetnost v barvah: naslikane in natisnjene upodobitve v prvotiskih Narodne in univerzitetne knjižnice avtorjev N. Golob, M. Rupert in S. Svoltjšak*. Razstava in izdani zbornik sta obravnavala predvsem inkunabule iz zbirke NUK. Inkunabule so neposredne predhodnice in vezni člen med rokopisi in kasnejšimi tiskanimi knjižnimi deli, zato so za razumevanje razvoja tiska in grafike v 16. stoletju izjemno pomembne.

Pomemben prispevek k proučevanju lesoreznih ilustracij predvsem v nabožni literaturi s konca 15. in z začetka 16. stoletja je podal še G. Cerkovnik v doktorski disertaciji na temo *Lesorezne ilustracije nemških tiskanih molitvenikov poznega 15. in zgodnjega 16. stoletja: pomen in vpliv v drugih likovnih medijih* iz leta 2010. V zborniku *Historični seminar 9* (2011) je izšel tudi njegov članek z naslovom *Produkcija in vpliv lesoreznih knjižnih ilustracij iz kroga Albrechta Dürerja*.

Ob vseh naštetih raziskovalcih in avtorjih študij o grafiki in tiskarski umetnosti velja poudariti še bibliografske podatkovne zbirke in digitalne knjižnice, ki nam lahko znatno olajšajo analiziranje, primerjavo in identifikacijo posameznih upodobitev ter njihovih avtorjev. Med pomembnejšimi podatkovnimi zbirkami so:

- EDIT 16: italijanska podatkovna in digitalna zbirka z biografskimi in bibliografskimi podatki o založnikih, tiskarjih, avtorjih in naslovih vseh italijanskih tiskanih izdaj 16. stoletja.

¹² Npr. *Stara grafika italijanskih mojstrov: Ob razstavi v ljubljanski galeriji ARS; Stare ilustrirane knjige in grafika: mednarodna antikavarna razstava v Zürichu*.

-
- VD16 in VD17: nemška bibliografska in digitalna zbirka s podatki o avtorjih, naslovih, založnikih in tiskarjih vseh nemških, švicarskih in drugih tiskanih izdaj, povezanih z nemško govorečim območjem, ali v nemškem jeziku 16. in 17. stoletja; vsebuje skenograme in digitalne kopije iz več kot 280 nemških in avstrijskih knjižnih zbirk.
 - Gallica: digitalna knjižnica Bibliothèque nationale de France z bibliografskimi podatki o avtorjih, naslovih, založnikih in tiskarjih vseh francoskih tiskov 16. stoletja s skenogrami in digitalnimi kopijami.
 - Albertina Sammlungen online: spletna zbirka digitaliziranih objektov iz Albertine s kratkimi opisi in metapodatki.
 - British museum Collection online: spletna zbirka Britanskega muzeja z bogatim katalogom digitaliziranih upodobitev z opisi in metapodatki.
 - Uffizi Digital Archives: spletna zbirka galerije Uffizi s digitaliziranimi podobami, kratkimi opisi in metapodatki.

Vse dosegljive študije in obilica spletnih virov nam dandanes raziskovanje naše pisne zgodovine res omogočajo od kjerkoli in kadarkoli. Tudi pričujoča monografija je lahko dragocena iztočnica za nadaljnje raziskave in študije na področju knjižne in bralne kulture, umetnostnozgodovinskih in zgodovinskih študij ter religioznih in drugih sorodnih tematik. Vendar ne gre pozabiti, da so primarni viri, tj. izvirni izvodi knjižnih del, ki so se ohranili do danes in jih lahko najdemo po knjižnicah, muzejih, samostanih, inštitutih in drugih, tudi zasebnih zbirkah, še vedno temeljni vir za proučevanje in raziskovanje knjižne grafike in bralne kulture. So obstoječi in neposredni pričevalci knjižne zgodovine, ki se je zavedajo domala vsi evropski narodi. Veliko slovenskih zbirk je v tem oziru še vedno nepregledanih, nepopisanih in neraziskanih ali enostavno prezrtih. Na ohranjeno pisno kulturno dediščino ne smemo torej pozabiti niti Slovenci, temveč se moramo zavedati naših literarnih, zgodovinskih, teoretskih in umetnostnih bogastev iz preteklih stoletij.

Začetki grafike v Evropi segajo v zadnja leta 14. in prva leta 15. stoletja, ko so nastale prve tiskane igralne karte in svetniške podobe, medtem ko so prve grafične odtise s spremnim tekstom natisnili v prvi tretjini 15. stoletja. Do srede 15. stoletja so sledile blokovne knjige in z letom 1462 tudi prve tiskano okrašene in ilustrirane knjige, stavljene s premičnimi črkami,¹³ kar lahko označimo za mejnik v razvoju knjižne grafike.

S terminom knjižna grafika označujemo tiskano knjižno okrasje in ilustracije, ki so s pojavom, razvojem in širitvijo tiskane knjige v evropskem prostoru postopno nadomestili knjižno slikarstvo. Oblikovno, tipološko ter pomensko je knjižna grafika v mnogih pogledih neposredna naslednica rokopisne tradicije, četudi je bila njena forma navadno prilagojena tiskarskim tehnikam, ki so jih uporabljali za knjižni tisk. Primere knjižne grafike najdemo lahko v tiskanih delih od začetka razvoja tiskane knjige sredi 15. stoletja dalje. Posebej bogato zastopana je v knjigah, ki so izšle v obravnavanem času.

Ob barvitih iluminiranih rokopisih se črno-beli tiskani okrasni odtisi zdijo razmeroma preprosti. Kljub temu nam lahko njihova vsebina mnogokrat razkriva bogat nabor motivov in nekatere primere knjižne grafike beležimo kot ohranjeno spomeniško gradivo, saj lahko izkazujejo visoko estetsko vrednost. Motivi v odtisih iz 16. stoletja nam lahko izdajajo veliko podatkov o nastanku posamezne knjižne enote, sodelujočih avtorjih ter okolju nastanka. Povedo nam torej veliko o provenienci posamezne knjige ter nam pomagajo pri dataciji tiskov.

Izbrana motivika odtisov v 16. stoletju je navadno povezana z vsebino knjige, njenim avtorjem ali tiskarjem. Okrasna knjižna grafika lahko služi kot nadomestilo ilustracijam ali je izkaz o knjižni vsebini. Hkrati je odraz estetskih zahtev nekega časa in okolja. Govori o sočasnih slogovnih tendencah in vplivih, saj se v posameznih odtisih zrcalijo lokalne slogovne značilnosti oz. vplivi posameznih delavnic in šol.

Knjižna grafika dalje priča o umetnikih – ustvarjalcih likovnih predlog – in izrezovalcih plošč (nem. *Formschneider*) v lesorezni in bakrorezni tehniki. Nemalo

¹³ Adhemar, 1979, 15–17.

slavnih imen mojstrov, ki so delovali v 16. stoletju, je s svojim monogramom zaznamovalo predloge za tiskane knjižne podobe. Če omenimo samo nekatera imena severne renesanse, lahko v gradivu slovenskih zbirk zasledimo odtise, narejene po zgledu ali predlogi Albrechta Dürerja, Lucasa Cranacha st., Hansa Baldunga Griena, Hansa Brosamerja in Hansa Weiditza ml., Virgila Solisa, Josta Ammana itn.

Mnoge tiskane knjižne izdaje so v 16. stoletju vsebovale tudi pester in širši, slogovno neenoten nabor knjižne grafike, ki je nastala na podlagi likovnih predlog različnih avtorjev. V teh primerih nam knjižna grafika govori o povezavah med umetniki in tiskarji ter založniki, ki so med seboj sodelovali. Je odlično izhodišče za preučevanje zgodovine povezav med tiskarskimi centri in posamezniki v tiskarski obrti, še posebej na primerih prehajanja oz. prodaje grafičnih plošč iz generacije v generacijo ali med tiskarskimi oz. založniškimi delavnicami.

In knjižna grafika priča tudi o bralcih tiskanih knjig. Prve tiskane ilustrirane knjige 15. stoletja so bile namenjene široki publiki, ki branja ni bila preveč vešča. Besedilo so zato spremljale grafike, ki so razkrivale skrivnostno vsebino knjig in tekst razložile s pomočjo slik. Posebej pogoste so bile ilustracije v bibličnih tekstih, v martirologijih in svetniških biografijah, v pripovednih in literarnih delih, popotnih dnevnikih in drugih zgodovinskih opisih dogodkov ipd.¹⁴ Uvodni nagovor knjige z naslovom *Epistole et Evangelii*, ki je izšla v Firencah leta 1495, poudarja, da so ilustracije »bralcu« zagotavljale tako duhovno kot fizično uteho:

*Et per dar dilecto allocchio de coperatori: habbiano / posto leproprie historie ordinatamte come tu uedi aluoghi suoi: accioche essedo / lanima spiritualmete cosolata: il corpo sia anche partecipe di qualche cosolatione.*¹⁵

V 16. stoletju se je bralna publika spremenila. S širitvijo tiska po Evropi od začetka 16. do 18. stoletja je nastopila »bralna revolucija«, saj je tisk pripomogel k širitvi knjižnih izvodov z enako vsebino, s čimer so se spremenili intelektualno delo, kritična misel ter primerjava in sklicevanje med besedili.¹⁶ Publika se je spremenila tudi zato, ker se je razširila na novo generacijo. Generacija, rojena v prvih treh desetletjih 16. stoletja, je že

¹⁴ Glej tudi Germ, 2011.

¹⁵ »And in order to give pleasure to the eye of the buyers, we have placed the proper stories [woodcut illustrations], arranging them as you see in their places: so that the soul is spiritually consoled: the body also may participate in some consolation.« (Armstrong, 2004).

¹⁶ Chartier, 2003, 125–127.

poskrbela, »da so bili njeni sinovi deležni temeljitejše izobrazbe«. ¹⁷ Ob tem pa so bili otroci tistih, ki so že poznali in posedovali prve tiskane ilustrirane knjige, na njih navajeni in so jih želeli imeti tudi v novo natisnjenih knjigah. ¹⁸

S časoma je branje v vse večji meri postajalo zasebno in tiho, ¹⁹ kar je spodbujalo intimen stik med posameznikom in vsebino. Večja dostopnost besedil je povzročila večjo diferenciacijo med tistimi, ki so brali zasebno, in tistimi, ki so bili del javnega branja, ker niso znali brati ali si besedil niso mogli privoščiti. ²⁰ Vendar za večino bralcev v prvi polovici 16. stoletja še vedno ni bilo značilno samostojno branje in interpretacija besedil, zato so jim bile knjižne ilustracije v veliko pomoč. ²¹

Z ilustriranimi tiski so dalje lahko hitro in enostavno razširjali ideje. Tisk kot množični medij sta v propagandne namene namreč izkoriščali tako protestantska kot katoliška stran, ²² protestantski tiski pa so bili med bolj ilustriranimi v 16. stoletju. ²³ Protestantski ikonoklazem, ki je bil prisoten o posameznih mestih 16. stoletja, se z občo rabo ilustracij v tiskanih protestantskih delih ni skladal in je bil verjetno bolj posledica upora protu splošnemu kopičenju bogastva v cerkvah ter revolucionarnih reformatorskih idej o zavračanju »vsakršnega posredovanja Božjega prek religioznih podob«. ²⁴ Tako so ilustrirani tiski v 16. stoletju doživeli zelo velik razcvet širom Evrope.

A ilustracije in okrasje v knjigah ni bilo od nekdanj zaželeno. Prepoved idolatrije je navsezadnje izvirala neposredno iz Biblije. ²⁵ Sv. Bernard iz Clairvauxa je že ok. leta 1120 nasprotoval mnogobarvnim inicialam. ²⁶ Zahtevnejši bralci 15. in 16. stoletja – posamezni učenjaki, humanisti in teologi – so ilustrirane knjige zavračali z argumentiranim očitkom, da so namenjene neuki, nevedni publiki. ²⁷ Za humanistične bralce sta

¹⁷ Žvanut, 1994, 160.

¹⁸ Žvanut, 1994, 160.

¹⁹ Tiho branje se pojavi tudi že v srednjem veku. Do 15. stoletja prevladuje v skriptorijih, univerzah, kasneje tudi pri aristokraciji (Chartier, 2003, 125–127). Samostanska redovna pravila (npr. benediktinskega reda) »so zahtevala glasno branje tako pri službi božji kot pri mizi, pa tudi zasebno duhovno berilo«. V skriptorijih pa naj bi bili tihi kot v samostanu (Golob, 1994, 12–13).

²⁰ Chartier, 2003, 125–127.

²¹ Febvre, Martin, 2000, 97.

²² Kauffmann, 1970, 103.

²³ Dalmatinova Biblija iz ok. 1584 je npr. veljala za eno najbogatejše ilustriranih v svojem času. Vsebovala je 222 lesoreznic ilustracij, ki jih je posodil Sigmund Feyerabend (Golob, 1996, 47).

²⁴ Širca, 2008, 172–173.

²⁵ Glej 5 Mz 4,15–31 in 5 Mz 9,8–17.

²⁶ Litterae unius coloris fiant et non depictae (Golob, 1994, 15).

²⁷ Febvre, Martin, 2000, 98.

bila pomembna predvsem vsebina in besedilo. Tipografija je morala biti natisnjena jasno in brez napak.²⁸

»Interes izobraženega bralca je namreč segal daleč preko šolskih potreb in je pokrival praktično vse veje literarnega ustvarjanja in knjižne produkcije humanistov.« To je pomenilo njihove prepise, izdaje, prevode, komentarje antičnih klasikov, pa tudi njihove traktate o slovnicu, retoriki, pisma, pesmi, govore, histografska dela ter navsezadnje tudi moralne traktate in dialoge.²⁹ Tudi Erazem Rotterdamski se je v svoji *Hvalnici norosti*, ki je izšla leta 1511, dotaknil obsodbe podob, ki jih je Albrecht Dürer kot umetnik branil.³⁰

Reformacijsko gibanje z Martinom Luthrom na čelu pa ni bilo *de facto* proti podobam in umetnosti. Luther sam je v svojem spisu *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sacrament* iz leta 1525 navedel, da podob ni treba uničevati in v cerkvah ne motijo, če jih ljudje sami pri sebi uničijo v svojih srcih.³¹ Luther je bil naravnan »proti podobi kot reprezentaciji svetega, in ne proti umetnosti kot praksi v območju estetske izkušnje«. ³² Čeprav je morda v začetni fazi protestantizma obstajal negativen odnos do umetnosti, ki mu je omenjena Luthrova razprava o neprimernosti podob podala še navidezno teoretsko podlago,³³ pa je sčasoma protestantizem oblikoval nov koncept podob, ki so po protestantskem prepričanju bolje služile novi teologiji in religiozni izkušnji.³⁴

Bralci so namreč zavračali tudi upodobitve neskladne s časom in krajem dogajanja v tekstu.³⁵ Za številno neuko publiko so mnogokrat tiskali revnejši tiskarji in manjši založniki, ki so izdajali knjige, ilustrirane s starimi lesorezi, dokler so bili ti uporabni. Po dokončni izrabi plošč so nove preprosto prekopirali iz starih brez posodobitev. Ta praksa je ostala v rabi do konca 16. stoletja, podobne nizkocenovne knjige pa so bile na tržišču še v 17. stoletju.³⁶

Vloga bralne publike je tako kot potrošna sila narekovala in usmerjala produkcijo tiska ter končno seveda s kupno močjo in potrošniškimi preferencami tudi pomembno urejala proizvodnjo v tiskarski panogi.³⁷

28 Za potrebe zahtevnejših bralcev je Aldus Manutius tiskal izvirna grška in latinska dela, ki so bila na pogled bolj asketskega videza kot cenjeni iluminirani rokopisi (Lowry, 2000).

29 Kristeller, 1980, 83.

30 Ibid., 71.

31 Kauffmann, 1970, 103.

32 Smrekar, 2009, 70.

33 Kauffmann, 1970, 103; Smrekar, 2009, 68–69.

34 Ibid.

35 Antični liki so npr. nosili za tisti čas sodobna oblačila, dogajanju je manjkalo arhaičen pridih ipd. (Ibid.).

36 Febvre, Martin, 2000, 99.

37 Z rastjo bralne kulture je povezano večanje kvantitete knjig (Dondi, 2010, 53). V obravnavanem času je bil predvsem pomemben vidik trgovskega kapitalizma (Braudel, 1989, II, 49).

Bralec je bil pomemben. Narekoval je knjižne vsebine in knjižno formo, kar je razvidno npr. iz predgovorov, ki so bralca naslavljali. Zasedimo jih že pri inkunabulah in nato skozi celotno 16. stoletje, saj so bili precej ustaljen sestavni del takratnih knjig. Predgovor je lahko napisal avtor sam, pogosto pa ga je dodal tiskar in/ali založnik. V kontekstu knjižne forme se naslavljanje bralca kaže kot dokaz o pomembnosti tržnih potreb in zahtev, ki jim je sledil tudi eden najslavnejših tiskarjev in založnikov iz prve polovice 16. stoletja, Johann Froben.³⁸

Želja po množični proizvodnji pa se je oblikovala že mnogo pred 16. stoletjem. Še pred časom inkunabul je »lakomno bralstvo spodbudilo razcvet prepisovalnic – laičnih skriptorijev – in povečalo število natančnih prepisov ter s tem pospešilo iskanje hitrih postopkov«, npr. za prerisovanje vsaj ozadij pri iluminacijah. »Zaradi takih postopkov so izšle že čisto prave izdaje.«³⁹ Dokaz o razširjenosti laičnih delavnic je tudi velika produkcija iluminacij v 15. stoletju, ki so bile dodane rokopisom in velikemu številu inkunabul in so nastale v posvetnih delavnicah, in ne v samostanih (tudi za samostane).⁴⁰ Za večkratno izdelavo nekega vzorca z natančnim posnemanjem so uporabljali šablone pri npr. izrisovanju struktur inicialnih teles ali okrasja.⁴¹

Sliko o velikosti knjižnega trga Evrope v 15. in 16. stoletju najbolj ponazorijo številke. Inkunabule naj bi imele skupno naklado okoli 20 milijonov izvodov. Evropa pa je imela v drugi polovici 15. stoletja mogoče 70 milijonov prebivalcev. Do konca 16. stoletja je imela Evropa do moskovskih mej skupaj več kot 100 milijonov prebivalcev, vse izdaje pa so obsegale od 140 do 200 milijonov knjig.⁴² Natančneje je bilo: »25.000 izdaj v Parizu, 13.000 v Lyonu, 45.000 v Nemčiji, 15.000 v Benetkah, 10.000 v Angliji, 8.000 mogoče na Nizozemskem. Pri vsaki izdaji je treba upoštevati povprečno naklado 1.000 izvodov.« Evropske tiskane knjige pa so skozi 16. stoletje celo izvažali v Afriko, Ameriko, na Balkan, v Carigrad in celo v Indijo ter naprej v Azijo.⁴³

38 Pismo bralcu v enem izmed del Erazma Rotterdamskega: »We now print those works separately, so that you (the reader) can attach it to whichever volume you judge fit,« je zapisano v pismu z naslovom Io. Frob. Typographus candido lectory S.D., ki ga je ta tiskar natisnil na verso stran naslovne strani leta 1526 (Kristeller, 1980, 168).

39 Braudel podaja primer Mandevillovega popotovanja iz okoli leta 1365, ki se je ohranil v 250 izvodih; prepisan je bil 73-krat v nemščino in holandsščino, 37-krat v francoščino, 40-krat v angleščino; 50 izvodov pa je v latinščini (Braudel, II, 1988, 175).

40 Laične delavnice (in umetniki) so v 15. stoletju iluminirale večje število knjig tudi za samostane; npr. Ulrich Schreier iz Salzburga je iluminacije naredil za skupaj 66 inkunabul in rokopisov. Takšne delavnice so poznali tudi v Augsburgu in Nürnbergu (Beier, 2009, 67).

41 Golob, 2010, 78; Golob, 2002, 165, 171.

42 Braudel, 1988, II, 177.

43 Ibid., 179.

Knjižni trg je bil torej v 15. in 16. stoletju že dobro razvit. Zakaj je torej knjiga v tem času še vedno veljala za dragocen in drag predmet? Upoštevati je treba dejstvo, da je imelo v tistem obdobju tudi drugo blago, ki je predstavljalo osnovni živež človeka (npr. žito, sol, vino), visoko ceno. Cena pa je bila ponavadi visoka že zaradi prevoznih stroškov, tako po vodnih poteh kot po kopnem (npr. samo v Lyonu v 16. stoletju je cena prevoza znašala toliko, kot je bila teža blaga).⁴⁴ Cena knjige pa je bila sestavljena iz cene surovin (npr. papir, barva) skupaj s ceno proizvodnih postopkov (npr. delo stavcev, tiskarjev, tudi umetnikov in izrezovalcev plošč) z dodatkom za prevoz in razpečevalca, če se ni prodajala kar v tiskarski delavnici.⁴⁵

Ob vsem tem pa so številne potiskane liste knjig, ki niso končale v rokah bralcev, vseeno »uporabno izkoristili«, na primer na tržnici. Na vsakdanjih meščanskih tržnicah je bilo namreč mogoče najti najrazličnejše blago: »Hlebce masla, grmade zelenjave, kupe sira, sadja, rib ... meso, ki ga mesar kosa kar na stojnici, (ter) potiskane strani neprodanih knjig, v katere zavijajo blago.«⁴⁶ Slednje nakazuje na to, da potiskan papir niti ni imel tolikšne vrednosti, kot mu jo pripisujemo. Podobno je veljalo za rokopise na pergamentih, katerim je bila kultura 16. stoletja še zlasti nenaklonjena in so jih sistematično nadomeščali ali jih namenili za nadaljnjo uporabo (npr. pri vezavah tiskov).⁴⁷

Grafične tehnike v knjižnem tisku

Tiskarske tehnike knjižnega tiska in grafike so se na splošno razvile iz delovnih postopkov drugih umetnosti in obrti, kar je zaznamovalo temeljna delovna in slogovna izhodišča grafike ter njen primarni razvoj. Posebej je vplive mogoče zaznati ob primerjavi uporabe in priljubljenosti grafičnih tehnik in tiskarskih postopkov med posameznimi evropskimi mesti, ki so v obravnavanem obdobju veljala za razvite tiskarske centre.

Firence so bile na primer znane kot mesto zlatarjev in dragih kovin, bile so največji zlatarski center renesančne Italije.⁴⁸ In ker so bila za pripravo bakrorezov potrebna enaka orodja in materiali, kot so jih uporabljali v kovaštvu,

44 Braudel, I, 1989, 194–199.

45 Landau, Parshall, 1994; V ceno dejanske proizvodnje ne šteje izdatek za vezavo, ki je bil pri vsakem izvodu drugačen, glede na želje končnega lastnika.

46 Braudel, 1989, I, 18.

47 Golob, 2011.

48 Landau, Parshall, 1994, 9.

so prvi bakrorezni odtisi v Firencah nastali že zelo zgodaj – že pred izumom tiska s premičnimi črkami. Večina florentinskih bakrorezcev je bila po prvotni izobrazbi zlatarjev – npr. Cristofano Robetta, Antonio del Pollaiuolo, Maso Tommasoii Finiguerra in Baccio Baldini.⁴⁹

Nasprotno so bili v Benetkah, Mantovi in Padovi z grafiko povezani predvsem tisti umetniki, ki so prvenstveno delovali kot slikarji – Andrea Mantegna, Pellegrino Aretusi da Modena, Bartolomeo Montagna, Girolamo Mocetto in Giulio Campagnola, ki je mnoga dela velikih mojstrov prenesel v grafiko.⁵⁰ Za Benetke bolj značila grafična tehnika je bila lesorez.⁵¹

V nemškem prostoru je bil med grafičnimi tehnikami za izvedbo ilustracij največkrat uporabljen lesorez. Do konca 16. stoletja se je tudi v nemškem prostoru že uveljavila jedkanica. A v tem času so bili protireformacijski ukrepi izredno represivni, podobno kot v Italiji, zato je tiskarstvo nekoliko nazadovalo. Z nazadovanjem zanimanja za tiskarsko tehniko je bilo vedno manj tudi dobrih tiskarjev. Ostali so slabše kvalificirani, pri katerih pa je bilo delo pogosto površno izpeljano, saj so za ilustracije uporabljali stare plošče in tiskali na slabši papir.⁵² Poleg tega je bilo konec stoletja tudi manj dobrih grafikov, ki bi mediju pomagali ohraniti kvaliteto, kar je bilo značilno še za štirideseta in petdeseta leta 16. stoletja, ko se je veliko nemških manj uspešnih slikarjev popolnoma posvetilo grafiki.⁵³

Za ilustracije in knjižno okrasje v knjigah iz 15. in 16. stoletja so uporabljali tiskarske tehnike visokega – predvsem lesorez – in globokega tiska – bakrorez in jedkanica. Tehniki sta vplivali na sam proizvodni proces knjige ter na zasnovo in izdelavo knjižnih strani. Pred začetkom tiskanja knjige, z ali brez ilustracij in okrasja, so morali tiskarji knjižne strani namreč načrtovati. V tem oziru je bilo za tiskarja pomembno, ali je izbrana grafična tehnika za ilustracije in okrasje lesorez ali bakrorez.

Lesorezi⁵⁴ in besedilo na tiskanih knjižnih straneh (pripravljenih s premičnimi črkami) so bile tehnike visokega tiska in so jih pri tisku lahko stavili v skupen kalup ter nato hkrati tiskali ročno ali s pomočjo preše na vzvod, enako kot pri tisku besedila brez ilustracij. Stran v knjigi so dobili z enim samim odtisom. Na začetku razvoja knjižnega tiska so sicer lesoreze večinoma tiskali na koncu postopka,

49 Ibid.

50 Npr. Zgodnja dela Tiziana Vecellia (Landau, Parshall, 1994, 9).

51 Slednje je bilo povezano še z drugimi dejavniki, ki so opisani v poglavju o razvoju ilustriranih del v Italiji.

52 Bland, 1958, 153–514.

53 Höfler, 1996, 864.

54 Za prvi evropski lesorezni model za tisk, najprej na blago, velja Potat iz Bourogne iz leta 1375 (Gostiša, 1970, 1–2). Prve lesorezne odtise na papirju so nato naredili popotni menihi, podobarji in rokodelci na območju nemških dežel, Francije, Švice in Nizozemske (Gostiša, 1970, 1–2).

posebej. Z napredkom tehnike pa so upodobitve pričeli tiskati skupaj s tekstom.⁵⁵ Za soliden odtis lesoreza so potrebovali enakomeren pritisk na podlago.⁵⁶

V tehniki visokega tiska so tu in tam tiskali tudi bakroreze,⁵⁷ tako, da barve niso vtirali v brazde na plošči, ampak so namazali visoki del plošče. Dobili so podobo, ki je ob odtisu ostala »bela« na črni podlagi. Odtisi so imeli značilen učinek črne osnove, hkrati pa so bile na njih lahko vidne drobne finese, ki jih z lesorezom včasih niso mogli doseči.⁵⁸

A bakrorezi, in kasneje jedkanice,⁵⁹ so bili v osnovi tehniki globokega tiska in zato postopkovno zahtevnejši.⁶⁰ Poznal se je odtis iz brazd, v katere je bila predhodno utrta barva. Za odtis bakroreza kot tehnike globokega tiska so morali ploščo stisniti s pomočjo preše z valji, kar je povzročilo, da se je barva iztisnila iz brazd na plošči.⁶¹ Bakroreza zato niso mogli odtisniti skupaj s črkami, ker je šlo za dva različna postopka. Dodajali so jih naknadno ali pa so jih tiskali posebej na ločenih listih, ki so jih kasneje uvezali v knjigo. Kdaj v procesu nastanka tiskane knjige so na strani dodajali ilustracije in dekoracijo, je bilo pogojeno še z različnimi drugimi sekundarnimi dejavniki. Pomembno je bilo, da so se tiskar, umetnik in izrezovalec plošč jasno dogovorili o velikosti ilustracij in drugega okrasja, ki je moralo sovpadati z velikostjo prostora med tekstom, odmerjenega v ta namen.⁶²

Če se plošče niso ujemale s praznimi vnaprej določenimi polji, so jih, četudi lesorezne, morali tiskati posebej ali izpustiti. Nemalokrat pa so ilustracije in okrasne prvine vseeno dodali v prazna (npr. inicialna) polja, čeprav so bila predvidena polja premajhna. V teh primerih okrasni elementi niso bil poravnani s širino tekstovnega polja, ampak so se razprostirali v margino ali zapolnjevali prostor med stolpci zrcala.⁶³ Včasih so jih dodali na večjih listih, kot je bil sam format knjige.⁶⁴

55 Goldman, 1998, 138.

56 Za prikaz izdelave lesoreza glej Rolf (1984, 26–27).

57 Hozo, 1988, 67 in 74–75.

58 Praksa je bila pogostejša pri tisku inicial; glej npr. NUK 10864.

59 Tehniko uvedejo ok. leta 1500 v Augsburgu (Landau, Parshall, 1994, 27).

60 Menaše, 1971, 771.

61 Za prikaz izdelave bakroreza glej Rolf, 1984, 28–29.

62 S proučevanjem zrcal in razmerji med tiskanimi elementi na posameznih knjižnih straneh je mogoče zasledovati, ali so bile ilustracije in okrasje tiskane sočasno z besedilom, kasneje ali vnaprej. Čas tiskanja ilustracij in okrasja je bil odvisen od različnih dejavnikov, mdr. tudi od grafične tehnike. Glej Landau, Parshall, 1994; Bowen, 2003; Hind, 1963.

63 Glej npr. NUK 237.

64 Hozo, 1988, 270–273. Za hkratni tisk ilustracij in teksta ter tisk večje upodobitve na drugačnem formatu, kot je knjiga, glej npr. NUK 10357–1. Slednje je bila mdr. lahko še posledica želje po imenitnejših prikazih.

Tiskar je lahko grafične plošče dodajal takrat, ko so bile pripravljene in jih je posedoval – včasih so namreč bile nared šele, ko je bil tekst že v tisku.⁶⁵ Kadar je katera od ilustraciji ali inicial v tiskanih izdajah umanjala, se je to lahko zgodilo, ker plošče niso imeli ali pa se je ob večjih nakladah obrabila in postala neuporabna. Lahko so celo katero od plošč pozabili odtisniti.⁶⁶ Iz ohranjenih primerov okrašenih tiskov je mogoče tudi opaziti, da so mnoge, predvsem manjše pečatne iniciiale, tiskali zadnje,⁶⁷ o čemer pričajo do danes ohranjena prazna inicialna polja. Na posameznih mestih v tiskih so lahko predvideli celo prazen prostor za iluminacijo, ki pa kasneje nikoli ni bila dodana.

⁶⁵ Hozo, 1988, 270–273.

⁶⁶ McKitterick (2006) navaja tudi možnost, da so ilustracije založili, kar je bolj malo verjetno zaradi njihove dragocenosti. Kadar je ostalo na mestu ilustracije prazno polje, to danes večinoma označujemo kot posebnost izvoda.

⁶⁷ McKitterick, 2006, 87–88.



Slika 1: Nesignirano delo, Tiskarska delavnica, lesorez
 V knjigi: Ambrosius Aurelius Theodosius Macrobius, De die natali, Pariz, Iodocus Badius Ascensius,
 1519 (NUK GS II 1187)

***MOJSTRI Z DANAŠNJEGA
OZEMLJA ITALIJE***

Kratek uvod v italijanske ilustrirane tiske

Umetnost knjižnega tiska je bila na italijanskem polotoku od prvih ustanovljenih delavnic sredi 15. stoletja in še vsaj do konca 16. stoletja izredno priljubljena. O priljubljenosti »nove umetnosti« na italijanskem ozemlju priča mnoštvo tiskarskih in založniških hiš, ki so bile ustanovljene na italijanskem polotoku v obravnavanem času. Med leti 1501 in 1600 je samo v Benetkah delovalo kar 1.018 tiskarjev in založnikov,⁶⁸ skupno število vseh italijanskih tiskarskih delavnic pa je bilo do konca 16. stoletja okoli 2.894 v 151 tiskarskih mestih.⁶⁹

O vlogi in pomenu grafike in knjigotiska pričajo tudi ohranjeni dokumenti, kot je npr. zapis iz leta 1478, ki že tako zgodaj uvaja nov italijanski tehnični termin za tiskano knjigo – *liber stampatus*.⁷⁰ Tiskarstvo so poudarjali še v povezavi z razširjanjem likovnih upodobitev in motivov, s čimer se je povečala dostopnost do umetnosti pri širši publiki.⁷¹

Prva z lesorezi okrašena knjiga v Italiji je nastala v Rimu leta 1467, tri leta po ustanovitvi prve tiskarne v tem mestu. Predloge za ilustracije v prvi italijanski ilustrirani knjigi *Meditationes de vita Christi* so bile narejene po freskah v baziliki Svete Marije nad Minervo (lat. Basilica Sanctae Mariae supra Minervam).⁷² A prvi bakrorezni odtisi (v tehniki niello) so v Italiji, natančneje v Firencah, nastali še pred izumom tiska s premičnimi črkami. Pojavili so se namreč že v 14. stoletju.⁷³

Za največji italijanski, pa tudi evropski, tiskarski center v prvih stotih letih od uvedbe tiska s premičnimi črkami so veljale Benetke.⁷⁴ Kjer so delovali številni tiskarji in založniki. Čeprav je bila bakrorezna tehnika v obravnavanem času nadvse cenjena in poznana, so mnogi beneški tiski z začetka 16. stoletja

⁶⁸ Izpis podatkov iz podatkovne baze EDIT 16 na dan 23. 06. 2018.

⁶⁹ Borsa, 1977, vol. 51. 166–170.

⁷⁰ Simoniti, 1979, 297.

⁷¹ Vasari, 1996, 535–541.

⁷² Levarie, 1995, 134.

⁷³ V prvi polovici 15. stoletja pa je več mojstrov tudi z južnonemškega območja delalo v bakrorezni tehniki, npr. za tisk igralnih kart (Hozo, 1988, 366).

⁷⁴ V Benetkah je v prvi polovici 16. stoletja obstajalo združenje *Fraglia dei Pittori*, v katerem so bili slikarji, pozlačevalci, pisarji, iluminatorji, tudi tiskarji (Landau, Parshall, 1994, 8–9).

vsebovali predvsem lesoreze.⁷⁵ V Benetkah so bile namreč ustanovljene prve samostojne lesorezne delavnice, ki so pogodbeno delovale za tiskarje in založnike ter umetnike, ki so pripravljali tiskarske predloge. Iz lesa so izrezovali iniciale in drugo okrasje ter upodobitve.⁷⁶

Oblikovalci lesoreznih predlog so se pri svojih upodobitvah naslanjali na sočasna monumentalna likovna dela in v njih iskali navdih, kar se lepo vidi na nekaterih kompozicijah (npr. postavitve figur ali arhitekture) in pri posameznih detajlih (npr. prikazi gostote las ali voluminoznost draperij), ki pa so jih potem sami izvirno interpretirali.⁷⁷ Nedvomen vpliv kažejo tudi sočasni iluminirani rokopisi, iz katerih so oblikovalci knjižne ornamentike črpali navdih za dekorativno motiviko in posamezne ilustracije.⁷⁸ Beneške predloge za lesorezne ilustracije so konec 15. stoletja mnogokrat oblikovali prav iluminatorji, lesorezne plošče pa nato izdelali lesorezci.⁷⁹

Z lesorezi bogato ilustrirane knjige sicer niso mogle nadomestiti bogato iluminiranih knjig, a proizvodnja in naklade so bile večje, kar je knjige pocenilo, kupcem pa so postale dostopnejše.⁸⁰ Z vidika kakovosti množične proizvodnje tiskanih knjig v Benetkah je kvantiteta daleč preseгла kvaliteto.⁸¹ Vseeno pa so morali biti njihovi proizvodi dovolj dobri, da so zanimali beneškega bralca s konca 15. in začetka 16. stoletja. Lesoreze za zahtevnejše stranke so italijanski tiskarji ročno kolorirali, podobno, kot so nemške in nizozemske tiske kolorirali v tamkajšnjih delavnicah.⁸²

Izjemnost nekaterih beneških tiskov se je kazala v nekaterih oblikovanjih npr. naslovnih strani. Posebno pozornost so namenjali signetom, ki so postali že prave naslovne ilustracije.⁸³ Prav tako o zahtevnosti kupcev na beneškem trgu s konca 15. stoletja priča *Biblija Italica*,⁸⁴ ki je že samo v času inkunabul izšla v vsaj treh izdajah.⁸⁵

75 Lesorez je ostal osnovi medij za izdelavo ilustracij v Benetkah še na začetku 17. stoletja (Bland, 1958, 144).

76 Landau, Parshall, 1994.

77 Swinglehurst, 1998.

78 Armstrong, 2004, 32–33.

79 Armstrong, 2004, 25–29.

80 Grobe ocene so, da je imela ena izdaja konec 15. stoletja ok. 1000 izvodov (Landau, Parshall, 1994).

81 Lesorezne so bile tudi ilustracije v anatomiji Andreasa Vesaliusa, ki so nastale v Benetkah; glej NUK 11295. Tako so imeli nekateri ilustrirani tiski tudi visoko estetsko vrednost, še posebej npr. tisti, ki so nastajali v nekdanji tiskarski delavnici Aldusa Manutiusa, glej npr. NUK 890.

82 Dackerman, 2002, 9–47.

83 Jerele, 2004.

84 Tudi Biblija Malermi po prevajalcu Niccolu Malermi.

85 Leta 1471, 1490 in 1494 pri založniku Luc Antoniu Giunta.

Zrcala strani, dekorativni elementi in lesorezne ilustracije v *Bibliji Italici* izkazujejo značilno beneški slog knjižnega oblikovanja. Zrcalo je bilo postavljeno v dveh, na več mestih prekinjenih stolpcih. Naslovno ilustracijo je uokvirjal antično oblikovani arhitekturni okvir, okrašen z mešanico motivov, izvirajočih iz grško-rimske klasične motivike in krščanske tradicije. Motivika se je naslanjala na renesančno oživiljeno klasično antično kulturo, ki je bila v Benetkah konec 15. stoletja dobro uveljavljena in v polnem razmahu. Na vsesplošno razširjenost antične motivike (mitologije in alegorij) po različnih italijanskih mestih je med drugim vplival Leon Battista Alberti s svojimi spisi o slikarstvu, kiparstvu in arhitekturi. Že v prvi polovici 15. stoletja (rokopis 1435, prevod v ital. 1436) je bil njegov spis *De pictura* poznan po različnih italijanskih mestih.⁸⁶

Ob tem je bila religiozna vsebina še vedno primarnega pomena in se je neločljivo prepletala z omenjeno klasično motiviko.⁸⁷ Na osnovi klasičnih antičnih vzorov v povezavi z religiozno motiviko so nastajale tudi italijanske renesančne okrasne knjižne prvine, sestavljene iz vzorčkov z vazami, rožami, rogovi izobilja in listi na črni ali beli podlagi.⁸⁸

Lesorezi v *Bibliji Italici* so bili sicer delo več rok, a na splošno grobo oblikovani, kot bi bili samo orisne predloge, namenjene kasnejšemu iluminiranju. To so bili shematski lesorezi v okornejšem slogu, ki so zbujali občutek nedokončanosti. Manjkala jim je dodelava, ponavadi tudi senčenje, ki bi nakazovalo trodimenzionalnost. Prostor dogajanja je bil le nakazan. Ilustracije v *Bibliji Italici* naj bi sicer nastale na osnovi nemške biblije iz sedemdesetih let 15. stoletja, a beneški oblikovalci so iz nemške predloge povzeli le kompozicije za okoli 100 lesoreznih ilustracij, popolnoma pa so preoblikovali figure, s čimer so nemški slog predelali v italijanskega.⁸⁹

Podobe je dalje obdajal okvir, obroba iz dvojne ali preproste enojne (včasih tudi debelejše) črne črte, kar se je obdržalo kot značilnost shematskega tipa ilustracij v vseh tiskanih upodobitvah še do konca 16. stoletja.⁹⁰ Z obrobo so nedodelan, včasih tudi prazen prostor kot ozadje prizora, ločili od površine v besedilu, kamor je bila ilustracija umeščena.⁹¹

Okoli leta 1500 so se beneški, pa tudi florentinski, lesorezi bistveno spremenili. Oblike, figure, so postale bolj voluminozne, zaradi dodanega

⁸⁶ Vasari, 1996, 568.

⁸⁷ Armstrong, 2004, 25–29. Glej npr. NUK 10332.

⁸⁸ Glej npr. NUK 2047; NUK 556; NUK 294; NUK 2181 itd.

⁸⁹ Armstrong, 2004, 25–29; glej tudi Križnar, 2001, 33–42.

⁹⁰ Ne samo v beneških izdajah.

⁹¹ Armstrong, 2004, 25–29, Glej npr. miniaturne upodobitve v NUK 10332, ali npr. večje upodobitve iz NUK 2983.



Slika 2: Nesignirano delo, Stvarjenje Sveta, lesorez
 V knjigi: Biblija Italica, Benetke, Lucantonio Giunta, 1511
 (NUK 10332)

senčenja z rastrom vzporenih črtic. Ročno koloriranje ni bilo več predvideno, saj so izpopolnjene ilustracije delovale dovršeno in nastal je nov slog tiskanih italijanskih ilustracij.⁹² Strani v knjigah so bile polne manjših lesorezov,⁹³ ki so imeli ponekod granulirano ali črtkano črno ozadje (npr. v tiskih LucAntonia Giunte).⁹⁴

Kompozicijo s kontrastnim črnim ozadjem imajo še nekatere kasnejše beneške ilustracije, in sicer zaradi uporabe že starih grafičnih plošč ali zaradi ponatisa naslova, po katerem so povzeli tudi slog ilustracij.⁹⁵

Tradicionalni prizori iz Biblije so bili umeščeni v elegantna renesančna okolja, ki so bila opremljena s klasičnimi antičnimi arhitekturnimi elementi (korintski stebri, polkrožni oboki in dvokrilna polkrožna okna). Tla so bila značilno tlakovana, kar je bilo nakazano z mrežo črt, ki so gledalcu dajale občutek globine. Perspektiva je bila v beneških lesorezih z začetka 16. stoletja dosežena tudi z redukcijo velikosti okolice v ozadju. Velikokrat je prizore uokvirjal obok v prvem planu, ki je dajal občutek pogleda skozi okno. Motiv okna je priporočal že Leon Battista Alberti v svojem delu *De pictura*,⁹⁶ v katerem je (metaforično) definiral sliko kot odprto okno, skozi katero je videti objekt ali prizor, ki bo naslikan. In s postavitvijo prizora za ravnino okna so ustvarjalci dobili slikovitejšo kompozicijo.⁹⁷

V beneški delavnici Alda Manutija so nastala tudi prva dela z asketskim knjižnim oblikovanjem s čisto tipografsko formo, brez ilustracij ali okrasja. Manutius je pred svojim prvim natisom Platona, leta 1513, v svoje tiske dodajal včasih več včasih manj okrasja. Knjižne strani je okrasil vsaj z vinjetami ali bordurami, oz. puščal prazen prostor za kasnejše iluminacije in iniale. Primer bogato ilustriranega dela je njegova *Hypnerotomachia Poliphili* iz leta 1499. Kasneje so dela iz Manutijeve delavnice pod vplivom Platonovih spisov in nazorov, predvsem škodljivosti »neresničnega« likovnega upodabljanja, postali čisti »tipografski« izvodi, v katerih sta imeli osrednje mesto misel in beseda.

Omenjena Manutijeva kasnejša dela, katerih tradicijo so skozi 16. stoletje nadaljevali njegovi sinovi Marco, Antonio in Paolo Manuzio,⁹⁸ ne vsebujejo

92 Ibid., 35–38.

93 Pred tem, pa tudi kasneje, so ilustracije velikokrat prisotne le na začetku posameznih večjih delov knjige ali pri začetku posameznih poglavij.

94 Glej npr. NUK 10313.

95 Podobno *Stvarjenje sveta* je bilo natisnjeno tudi v Lyonu leta 1524, ilustracija je bila narejena po predlogi italijanske *Biblie italice*, na kar kaže kompozicija ilustracij in njihova izvedba; glej npr. NUK 10347; NUK 10331.

96 Davies, Hemsoll, 1996, 11., 557.

97 Ibid.

98 EDIT 16; dostopno na spletu: http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm.

skorajda nikakršnega okrasja,⁹⁹ še manj pa ilustracije. Njegovemu vzoru so bolj ali manj uspešno sledili številni drugi tiskarji po Evropi, še posebej po pohvalah, ki mu jih je namenil Erazem Rotterdamski.¹⁰⁰

Drugo največje tiskarsko mesto Italije v tem času so bile Firenze. V nasprotju z beneškim knjižnim oblikovanjem je bilo florentinsko s konca 15. in začetka 16. stoletja nekoliko preprostejše. Tekst je bil urejen v enostolpičnih zrcalnih in z oznakami za odstavke znatno bolj strukturiran, k čemur so pripomogli tudi zamiki med odstavki in poglavji.¹⁰¹ Novo poglavje so poudarjali manjši ali srednje veliki lesorezi doprsnih ali dopasnih upodobitev, ki spominjajo na sočasne ornamente v Attavantejevih iluminacijah.¹⁰² Njegova elegantna ornamentika se je na nekaterih mestih spremenila v drobne bordure z biseri ter zapolnjene z listnim damastom,¹⁰³ geometričnim vzorcem, ki je značilen tudi za dekorativne okvirje v obrobah ilustracij florentinskih tiskov s konca 15. stoletja.¹⁰⁴

Dodatna značilnost florentinskega sloga so bili dekorativni okvirji ilustracij z rastlinskimi ornamenti in vazami, putti, medaljoni, dvorepatimi morskimi deklicami ipd., ki pa jih najdemo redkeje kot geometrične vzorčke. Ilustracije se večkrat ne skladajo z velikostjo zrcal in ponekod silijo v živi rob knjige. Prvi florentinski bakroreznih odtisi so nastali malo pred sredo 15. stoletja, v bakrorezni tehniki pa so npr. ustvarjali Cristofano Robetta, Antonio del Pollaiuolo, Maso Tommaso in Finiguerra in Baccio Baldini.¹⁰⁵

Leta 1477 je bila v Firencah pri tiskarju Nicolasu Laurentiusu izdana knjiga *Monte sancto di Dio*, ki je ob tekstih vsebovala bakrorezne ilustracije.¹⁰⁶ A proces izdelave z bakrorezi ilustrirane knjige tiskane s premičnimi črkami je bil zahtevnejši in zamudnejši od tiska z lesorezi,¹⁰⁷ zato se postopek ni širše uveljavil. Tiskar Laurentius je kasneje izdal še nekaj tiskov z bakrorezi, ki pa so bili vsi odtisnjeni na posameznih listih in uvezani v knjige posebej. Tisk bakroreznih ilustracij skupaj s tekstom se je bolj uveljavil šele v drugi

99 Razen signeta na naslovni strani.

100 Jerele, 2004, 40–41; Garin, 1982, 66; Wolkenhauer, 1998, 165.

101 Armstrong, 2004, 29–30.

102 Attavante (1452–1525) je bil eden vodilnih iluminatorjev v Firencah na prehodu iz 15. v 16. stoletje (*Renaissance art reconsidered*, 2008).

103 Racinet, Dupont-Auberville, 2008, 252.

104 To je lahko preprost cikcakasti ornament, bordura iz geometričnih vzorcev ali drobnih cvetnih nizov (Armstrong, 2004, 30–31).

105 Hozo, 1988, 366.

106 Prva z bakrorezi ilustrirana knjiga v Evropi pa naj bi nastala eno leto prej, leta 1476, v Bruggesu (Bland, 1958, 119).

107 Tekst so tiskali posebej in ilustracije posebej, ker bakrorezne plošče niso šle v skupni kalup s črkami. Ilustracije v bakrorezih so tiskali kot globoki tisk, besedilo pa kot visoki tisk.

polovici 16. stoletja. Do takrat je bakrorez v tudi Firencah nadomeščal lesorez.¹⁰⁸

Tipično florentinski slog lesorezov je imel v ozadju prizorov črno, granulirano ali črtkano ozadje. Podobe so izstopale zaradi svetlo-temnega kontrasta: črno ozadje v nasprotju s svetlimi »belimi« figurami.¹⁰⁹ Prve lesoreze v florentinskem slogu je v izdaje dodajal Lucantonio Giunta (Florentini), tiskar, ki je leta 1477 prišel iz Firenc v Benetke.¹¹⁰ Najprej je v Benetkah deloval kot trgovec, ob koncu stoletja pa ustanovil svojo tiskarno, ki je nato z njegovimi nasledniki delovala skozi vse 16. stoletje. Vzporedno so člani družine Giunta vodili tiskarno tudi v Firencah.¹¹¹

V florentinskih tiskih so se prav tako pojavljali shematski lesorezi. Prizori so bili ilustrativnega, in ne toliko dekorativnega značaja. V njih se niso prepletali ali združevali verski in antični motivi. Močan vpliv na florentinske upodobitve je imel Girolamo Savonarola. O vplivu priča zelo zgovorna ilustracija, ki je nastala je pri Francescu Rosselliju in prikazuje, kako se umetnik izseli iz svoje hiše zato, da lahko dominikanci na njenem mestu zgradijo samostan. Sam Savonarola je sicer po navedbah nekaterih virov sodeloval s pomembnejšimi umetniki tistega časa pri pripravi svojih letakov.¹¹²

Figure v florentinskih ilustracijah so bile nekoliko bolj čokate in pogosto ostrejših obraznih potez. V primerjavi z beneškimi ilustracijami delujejo florentinske bolj prefinjeno, z elegantno, finejšo izpeljavo linij lesorezov. Kompozicije so preprostejše in zato delujejo upodobitve izčiščeno, jasno, kljub temu pa ne dajejo občutka »nedokončanosti«.¹¹³

Na splošno sta bila za beneško in širšo italijansko, tudi florentinsko, knjižno produkcijo v devetdesetih letih 15. stoletja značilna dva sloga: *popularen slog* in *klasičen slog*. *Biblia Italico* je bila tipično popularen tisk z bogato dekorirano naslovnico in ilustracijami pred začetkom vsakega poglavja. Tekste so prekinjale iniciale, bordure in vinjete, margine pa je zavzemalo okrasje.¹¹⁴ Primere prestižnejših florentinskih izdaj najdemo predvsem med deli, ki so bila izdana za aristokratskega bralca. Te izdaje so dajale prednost velikim knjižnim formatom, elegantni izdelavi in prefinjenosti lesoreznih linij.

108 Levarie, 1995, 126.

109 Podobno oblikovanje kot pri nekaterih beneških zgodnjih tiskih (Armstrong, 2004, 31).

110 Za Lucantonio Giunta glej EDIT 16, dostopno na spletu http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ima.htm; tudi Zappella, 1998. V zbirki NUK je ponatis (1511). Glej npr. NUK 10332.

111 Levarie, 1995, 171.

112 Savonarola je bil dominikanec (Kirsch, 1912).

113 Armstrong, 2004, 34–38.

114 Hind, 1963, zv. 2, 464–506.



LIVS CAESAR AVG. TIBERIVS QVE CLAVDIVS CAE
SAR AVG. GERMANICVS TENERENTVR IIS LEGI
BVS PLEBISQVE SCITIS IMP. CAESAR VESPASIANVS
SOLVTVS SIT QVAEQVE EX QVAQVE LEGE RO
GATIONE DIVVM AVG. TIBERIVMVE IVLIVM
CAESAREM AVG. TIBERIVMVE CLAVDIVM CAE
SAREM AVG. GERMANICVM FACERE OPORTVIT
EA OMNIA IMP. CAESARI VESPASIANO AVG. FA
CERE LICEAT.

VTIQVE QVAE ANTE HANC LEGEM ROGATAM
ACTA GESTA DECRETA IMPERATA AB IMPERATO
RE CAESARE VESPASIANO AVG. IVSSV MANDA
TV VE EIVS A QVOQVE SVNT EA PERINDE IV
STA RATAQ. SINT AC SI POPVLI PLEBISVE IVSSV
ACTA ESSENT.

SANCTIO.

SIQVIS HVIVSCE LEGIS ERGO ADVERSVS LEGES
ROGATIONES PLEBISVE SCITA SENATVSVE CON
SVLTA FECIT FECERIT SIVE QVOD CVM EX LEGE
ROGATIONE PLEBISVE SCITO. S. VE. C.
FACERE OPORTEBIT NON FECERIT HVIVS LEGIS
ERGO IDEI NE FRAVDI ESTO NEVE QVIT OB EAM
REM POPVLO DARE DEBETO NEVE CVI DE EA RE
ACTIO NEVE IVDICATIO ESTO NEVE QVIS DE EA
RE APVD _____ CI SINITO.



Slika 3: Nesignirano delo, Italijanski renesančni okrasni okvir, lesorez(?)
V knjigi: Epigrammata antiquae urbis, Rim, Iacobo Mazochio, 1521
(NUK GS I 552)

Tako za beneške kot za florentinske in druge italijanske (predvsem religiozne) tiske z začetka 16. stoletja pa vse do njegovega konca so značilne tudi izdaje s po eno ilustracijo, ponavadi na začetku knjige.¹¹⁵ Predvsem knjige verskih vsebin vsebujejo eno celostransko ilustracijo na začetnih listih v knjigi, ponavadi na verso strani. Od drugih knjižnih elementov se je na začetku 16. stoletja pojavila že glava strani,¹¹⁶ ki je označevala npr. naslov evangelija ali avtorja spisa. Številke strani so bile včasih označene, velikokrat pa so bili označeni le foliji.

Čeprav še v nekoliko shematski izvedbi, so se na naslovnica italijanskih tiskov že zelo zgodaj pojavili arhitekturni okvirji. Leta 1492 izdana *Legenda di sancti*¹¹⁷ se ponaša z arhitekturnim okvirjem s putti. Oblikoval jo je Mojster Pica Plinija.¹¹⁸ Arhitekturni okvirji se pojavljajo tudi v beneških izdajah z začetka 16. stoletja.¹¹⁹

Poleg Benetk in Firenc so bili močni tiskarski centri Italije še Rim, Milano, Bologna in Ferrara, kjer so ilustrirana dela začeli tiskati okoli leta 1471, sledila sta jim Verona in Neapelj. Večinoma se v njihovih z lesorezi okrašenih knjigah kažejo beneški in florentinski slogovni vplivi,¹²⁰ če ne kar neposredne kopije tiskanih knjižnih predlog. Opaziti je tudi preplet obeh slogov v nov slogovni izraz z mešanico npr. florentinskega dekorativnega okvirja in beneško zasnovano ilustracije ali obratno.

Med pomembnejšimi predstavniki beneških tiskarjev s srede 16. stoletja sodi Gabriel Giolito de Ferrari, katerega dela so v harmonično celoto združevala knjižne strukturne elemente (črke, format, ilustracije in okrasje), ki so se razvili skozi zgodovino evolucije italijanskih tiskov.¹²¹ Njegove izdaje iz prve polovice 16. stoletja, ki jih hrani npr. zbirka FSNM, niso pokazatelji posebnih presežkov v knjižnem oblikovanju. Nasprotno, so odraz nastajajoče množične produkcije in množičnih medijev. Šele dela, ki jih je izdal sredi stoletja, kažejo na njegov izreden estetski čut za kompozicijo zrcal in povezovanje strukture strani v dovršen izraz.¹²²

S koncem dvajsetih let 16. stoletja so se v italijanski umetnosti že nakazovale prve spremembe, ki so vodile v novo obdobje v italijanski,

115 Glej npr. NUK 10486; FSNM 7214, Č1-a-18; FSNM R-c-24; praksa je v prvi polovici 16. stoletja pogosta tudi za nemške religiozne tiske; glej npr. FSNM 488, C-j-29 – privezek.

116 Živa pagina ali tekoči naslov na vrhu strani (Ilich, 2007, 250).

117 Natisnil jo je Manfredo de Monteferrato v Benetkah (Armstrong, 2004, 42).

118 V angleščini je Mojster Pica Plinija poimenovan kot »Master of the Pico Pliny« ali kot ga L. Armstrong enostavno poimenuje »Pico Master« (Armstrong, 2004, 42).

119 Glej npr. NUK 1236 iz leta 1501.

120 Levarie, 1995, 134.

121 Za biografijo in bibliografijo njegovih tiskov glej EDIT 16 (http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ima.htm).

122 Glej npr. NUK 2046, izdana leta 1545.

posebej še beneški likovni umetnosti. Na grafičnem področju so bile te spremembe povezane z uvedbo jedkanice kot grafične tehnike pri Girolamu Francescu Marii Mazzola - Parmigianinu.¹²³ Kasneje so Tizian Vecelli, Jacopo Robusti - Tintoretto in Paolo Veronese skozi luministično-koloristični kontrapunkt poudarjali moč svetlobe. Podobno so se v grafiki skozi izbrane rastre odražali poudarki svetlobe in sence.¹²⁴

V obdobju od prvih dvajsetih let 16. stoletja dalje so pri nekaterih italijanskih grafičnih delih že opazni prvi zametki manierizma. Termin ima svoj izvor sicer v kasnejših spisih Giorgia Vasarija. Ta je izraz *maniera* namreč uporabljal kot ekvivalent izrazu slog – v dobesednem in prenesenem pomenu za presojanje kvalitete dela (npr. »v lepem slogu«). Navadno ga je navezoval na milost, lahkotnost, lepoto in splošno ugajanje, torej na zaželeno estetske prvine likovnih del v tistem času. V slikarstvu, kiparstvu, in posledično grafiki, so v omenjenem času v osrednji prostor postavljene gole figure, ki imajo lahko pretirano razvito mišičje.¹²⁵

Centralni dogodek so ponavadi zaznamovale zapletene poze in strukturirane kompozicije. Potisnjen je bil v ozadje ali preplavljen z množico manj pomembnih oseb. Neproporcionalnost figur je lahko silila iz površine likovne ploskve, čustvenost in dramatičnost dogodkov pa je pri slikah poudarjal izbor barv, pri grafikah pa kontrasti svetlo-temnih ploskev oz. površin.¹²⁶

Težišče italijanskega vpliva na razvijajočo se grafično umetnost se je v drugi polovici 16. stoletja preneslo iz prej omenjenih največjih centrov nove »umetnosti« v Rim, kjer je bila pri Svetem sedežu ustanovljena *La Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*.¹²⁷ Rimski vpliv se v italijanski tiskarski produkciji kaže v značilnostih, ki jih lahko zasledimo v tiskih Antonia Blada in njegovega sina Paola Blada¹²⁸ ter kasneje v baroku npr. v delih Carla Maratta.¹²⁹ Antonio Blado je svoje tiske oblikoval z lepimi ležečimi črkami. V njih skorajda ni bilo mogoče najti ilustracije in okrasja, čeprav njegova dela niso ne teološke ne pravne ali filozofske narave –

123 RE, 2003, 180.

124 Pischel, 1970, 188; glej npr. NUK 556; kasneje tudi NUK 9675.

125 Glej npr. NUK 302; NUK 10747; NUK 3259.

126 Murray, 2003, 124–170.

127 Stran Akademije na spletu: http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_academies/virtuosi/documents/rc_pa_virtuosi_pro_20110913_profile_it.html.

128 Za biografije in bibliografije njunih tiskov glej EDIT 16 (http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ima.htm).

129 First, 2000.

torej taka, ki bi že po naravi vsebine bila neilustrirana in manj dekorirana.¹³⁰ Blado jih je oblikoval po vzoru Manutijevih beneških izdaj.¹³¹

Zelo pomembno se je rimski vpliv proti koncu 16. stoletja prenesel naprej v flamsko tiskarsko produkcijo, o čemer pričajo neposredne povezave med italijanskimi umetniki in flamskimi ustvarjalci izpričane v nadaljevanju. Na Nizozemskem in v Belgiji so sicer prve ilustrirane knjige sledile hitro po uvedbi tiska s premičnimi črkami v 15. stoletju. Najlepši lesorezi so nastajali npr. na severu, kjer je bil pred že tem razvit tisk blokovnih knjig. Poleg tega so obstajale tesne povezave med lesorezci in miniaturisti, nekateri flamski miniaturisti pa so celo sami pripravljali lesorezne upodobitve. Tako je bil npr. Colard Mansion iluminator, kaligraf in knjigotržec. Kasneje v letu 1475 je nato v Bruggesu ustanovil tiskarno.¹³²

Vendar je bilo drugi polovici 15. stoletja mogoče pri številnih delih flamskih slikarjev že opaziti italijanski renesančni vpliv. Najdemo ga na primer v plastični sintezi podob Van der Weydna ali klasični kompozicijski urejenosti Huga Van der Goesa. Prehod med obema stoletjema pa je zagotovo najbolj zaznamoval antiklasičen in s srednjeveškimi strahotami prepojen Hieronymus Bosch. Sledil mu je Pieter Bruegel starejši, ki si je s svojim žanrskim slikarstvom najprej prislužil naziv slikarja z mogočno sugestijo.¹³³ Po vrnitvi iz popotovanja po Italiji, od leta 1551 do 1554, se je poleg slikarstva usmeril tudi v izdelavo bakrorezov za popularne izdaje. V motiviki se je obrnil k Boschu in njegovim strašljivim vsebinam, a je razvil popolnoma nove motive in ikonografijo na osnovi pregovorov in prizorov iz vsakodnevnega življenja. Njegova pozna dela so ali popolnoma realistična; na meji med realnostjo in sanjskim svetom; ali pa celo popolnoma fantazijska.¹³⁴ Medtem ko je Bruegel ustvarjal svoj likovni svet, so njegovi sodobniki iskali svoj izraz v posnemanju in se večinoma naslanjali na italijanske zglede. Posnemali so italijanske ideje in forme, a z vidnim mankom predznanja o klasični tradiciji.¹³⁵

Po upadu gospodarske moči Buggesa in Ghenta ter vzponu Antwerpna, je slednji na začetku 16. stoletja postal tudi večji tiskarski center, kjer je med drugim v drugi polovici stoletja deloval znani založnik in tiskar Christophe Plantin.¹³⁶

130 Levarie, 1995, 171.

131 Dela imajo le po par srednje velikih inicial; glej npr. NUK 518.

132 Harthan, 1997, 65.

133 Pischel, 1970, 174–176.

134 V pregledanem gradivu je bilo mogoče pri večini flamskih stvaritev opaziti stremljenje k realističnemu upodabljanju; glej FSNM 2001, J-h-29 – privezek.

135 Murray, 2003, 221–225.

136 Harthan, 1997, 98–99.

Plantinovi tiski so imeli v tistem času velik vpliv na širšo evropsko produkcijo. Vplivali so na knjižno oblikovanje antwerpenskih in nizozemskih tiskov ter vice versa narekovali tudi podobo knjižnih strani italijanskih in drugih izdaj.¹³⁷ Za Plantinove tiske so bili značilni okrasni sestavljeni okvirji s stiliziranimi ornamenti brez dodane simbolike,¹³⁸ ki so kasneje, v baroku, v knjižni dekoraciji prevladali ter izpodrinili likovno in ikonografsko zahtevnejše, arhitekturne ali mitološko-žanrsko obarvane tematike naslovnih obrob, značilnih za mnoga italijanska dela.¹³⁹

137 Levarie, 1995, 204–206.

138 Glej npr. NUK 573 – privezek 184; NUK 10343.

139 Levarie, 1995, 205.

Tiziano Vecellio (1488/1490–1576) in učenci

Tiziano Vecellio (Tizian) sodi med najpomembnejše beneške mojstre 16. stoletja. V Benetke je za vajenca prišel v letu 1510 in ustvarjal, gradil in vplival na razvoj beneške in širše italijanske likovne umetnosti vse do smrti leta 1576. Bil je učenec bratov Gentila in Giovannija Bellinia ter Giorgiona, njegov vpliv v slikarstvu pa je segal daleč preko njegovih sodobnikov. Med njegovimi učenci so bili El Greco, Tintoretto, Paris Bordone, Parrasio Micheli, Damiano Mazza in Polidoro Lanzani.¹⁴⁰

Od leta 1516 dalje je bil Tizian uradni slikar Beneške republike. Med njegovimi naročniki so bile ugledne osebnosti 16. stoletja, kot na primer vojvoda Alfonso d'Este iz Ferrare, dož Andrea Gritti, urbinski vojvoda Francesco Maria Della Rovera, vojvoda Mantove Federico II. Gonzaga, Isabella d'Este Gonzaga itn. Slikal je za kardinala Alessandra II. in papeža Pavla III. iz družine Farnese, kralja Franca I. Francoskega, Karla V. Habsburškega in Filipa II. Španskega.¹⁴¹

Četudi se njegovo ime le redko povezuje z ustvarjanjem v grafiki, o njegovem vplivu na ustvarjanje v tem likovnem mediju pričajo mnoga dela, narejena še v drugi polovici 17. stoletja po njegovih skicah in monumentalnih delih.¹⁴² Nemalo Tizianovih samostojnih grafičnih listov hranijo pomembnejše grafične zbirke, kot npr. Albertina in Uffizi.

Eno zanimivejših in bolj znanih bogato ilustriranih medicinskih del, ki jih hrani zbirka NUK in katerega ilustracije viri povezujejo s Tizianom oz. njegovo delavnico in učenci, je s konca prve polovice 16. stoletja izdano delo o anatomiji *De humani corporis fabrica* ali *Anatomija*. V njem profesor iz Univerze v Padovi, znanstvenik in praktik Andreas Vesalius opisuje zgradbo človeškega telesa.

Delo zaradi izjemnih ilustracij velja za mojstrovino tiskane knjižne proizvodnje 16. stoletja. Ilustracije niso signirane, zato avtorji ilustracij niso nedvoumno identificirani. Delo je prvič izšlo v Baslu, pri Johannesu Oporinusu leta 1543. Delo iz zbirke NUK je druga izdaja iz leta 1555.¹⁴³ Risbe in plošče

¹⁴⁰ Wetthey, 2018.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Lazzaro-Bruno, Sopher, 1978.

¹⁴³ Glej NUK 11295. Delo je opisno še v knjigi Zupanič Slavec, Svoljšak, 2015.

za ilustracije so pred tem nastale v Benetkah in bile nato poslane Oporinusu v tisk,¹⁴⁴ kar v času nastanka omenjenih ilustracij ni bilo nenavadno.

Prve skice za ilustracije je najverjetneje pripravil že sam Vesalius na podlagi analitičnega preučevanja človeške anatomije. Tudi kasnejši potek priprave ilustracij je avtor menda budno spremljal in nadziral. Želel je natančno, točno in lepo stvaritev, ki bi lahko služila kot učni pripomoček za njegove študente ter bi bila hkrati dovolj zanimiva za širšo publiko in bi jo lahko uporabljali tudi umetniki (slikarji in kiparji) pri svojem delu.¹⁴⁵

Drugo ime, ki je povezano z medicinskim priročnikom Vesaliusa, je Jan Stefan van Calcar (tudi Kalkar).¹⁴⁶ Calcar je bil nizozemski umetnik in Tizianov učenec, ki je z Vesaliusom sodeloval že pri njegovi predhodni izdaji šestih velikih listov *Tabulae anatomicae*, prvega učnega Vesaliusovega pripomočka za študente iz leta 1538.¹⁴⁷ V enem izmed pisem iz leta 1539 je Vesalius zapisal, da poskuša prepričati Calcarja, da bi pripravil risbe za ilustracije. Calcarju je ilustracije pripisal tudi Vasari.¹⁴⁸

Tretje ime, ki se povezuje z delom *Anatomija*, je Domenico Campagnolo, ki je bil prav tako Tizianov učenec. Prav verjetno pa bi lahko bilo tudi, da je pri pripravi ilustracij sodelovalo več rok.¹⁴⁹ Ilustracije povezujejo celo s samim Tizianom,¹⁵⁰ kar ni tako zelo nemogoče, saj avtorja knjige in umetnika povezujejo skupne poti in naročniki – mecen. Tizian je po izidu *Anatomije* ok. leta 1545 naslikal Vesaliusov portret. Kot omenjeno je Tizian med drugim ustvarjal za cesarja Karla V. Slednji je Vesaliusa ok. leta 1544 imenoval za osebnega dvornega zdravnika. Po letu 1556 je Vesalius nastopil službo pri Filipu II. Španskemu,¹⁵¹ za katerega je Tizian ustvaril serijo mitoloških prizorov.¹⁵²

144 Harthan, 1997, 96–97.

145 Roth, 1895, str. 639; Hollstein, F W H, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450–1700, Amsterdam, 1949. Tudi BM, št. 1895,1031.994.

146 Ibid.

147 Ars Anatomica, 2004; Dostopno na spletu: <http://www.arsanatomica.lib.ed.ac.uk/>.

148 Harthan, 1997, 96–97.

149 Ars Anatomica, 2004.

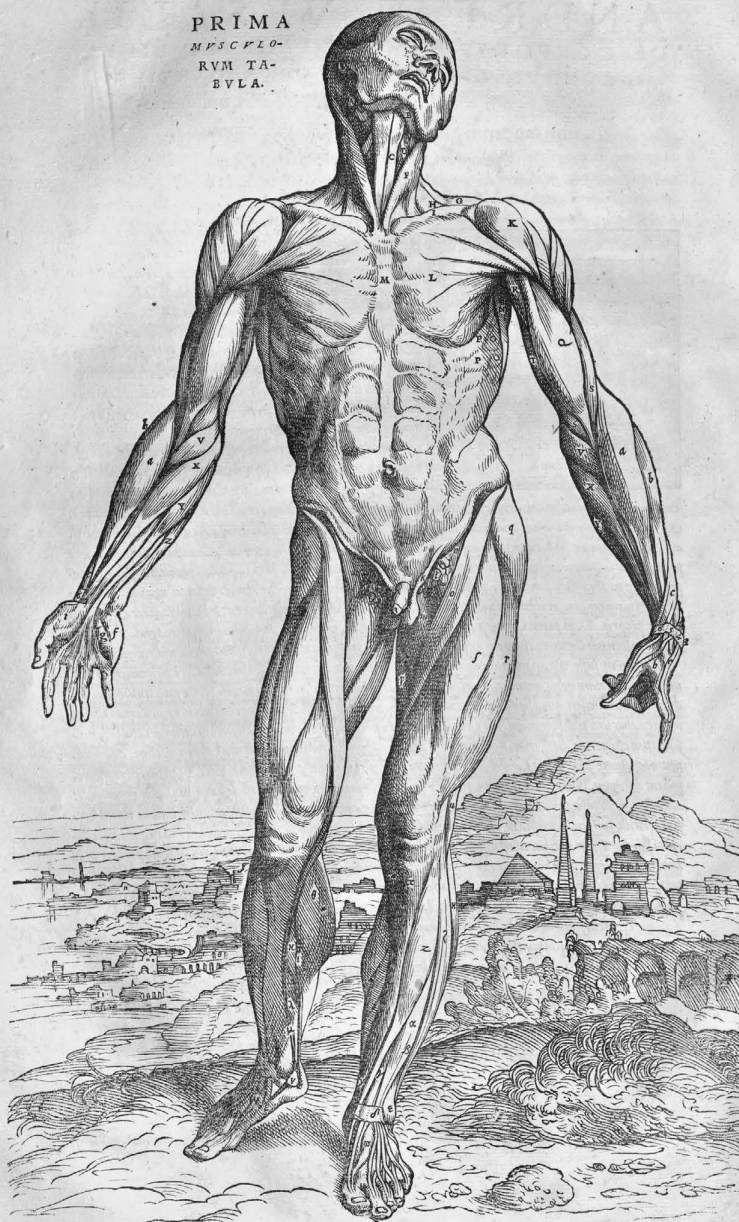
150 Ibid.

151 Roth, 1895, str. 639.

152 Hope, 1980; Wetthey, 1969–1971.

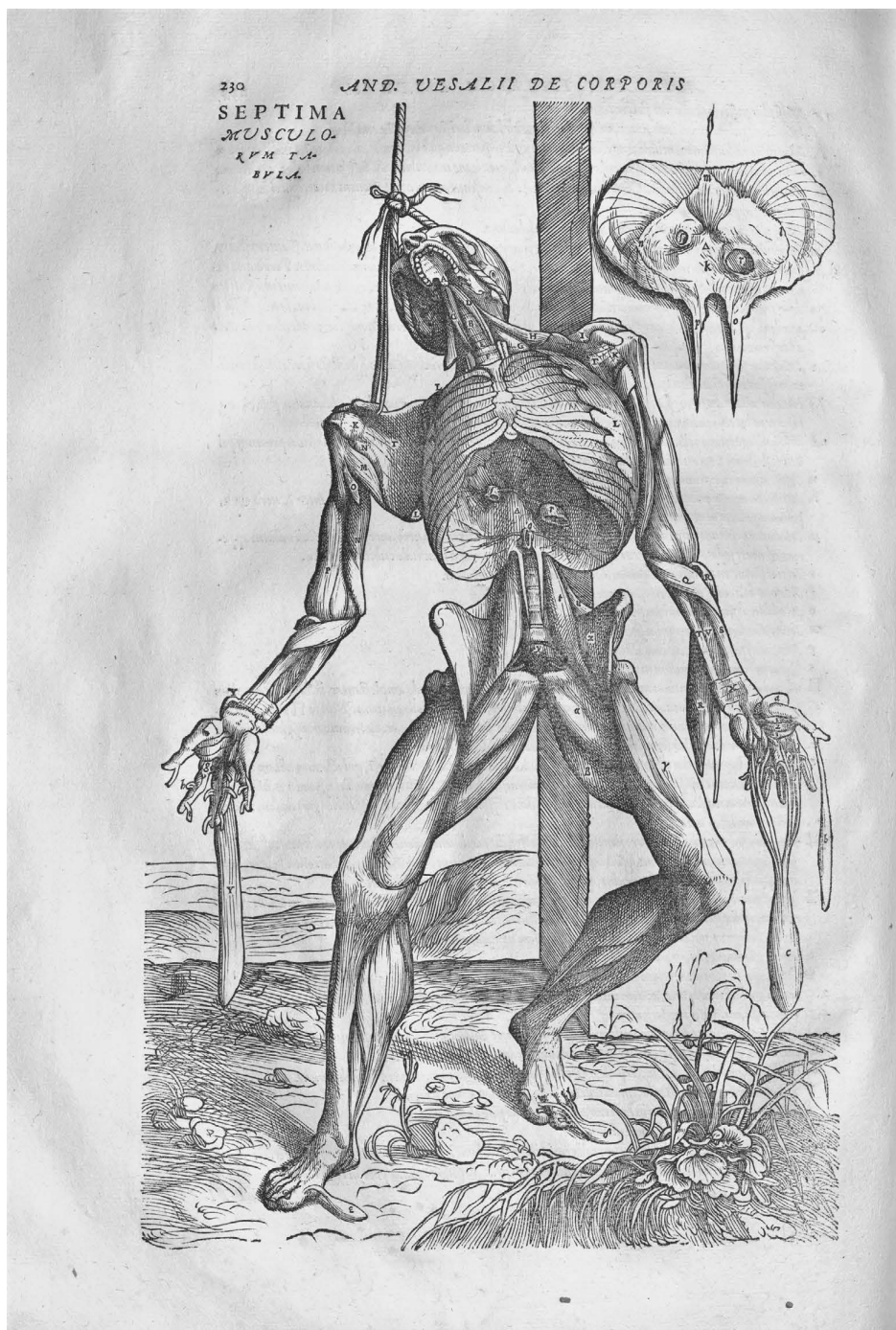


Slika 4: Tizianova delavnica, Skelet – posteriori, lesorez
V knjigi: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel, Johannes Oporinus, 1555
(NUK 11295)



Slika 5: Tizianova delavnica, Prvo seciranje, lesorez

V knjigi: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel, Johannes Oporinus, 1555 (NUK 11295)



Slika 6: Tizianova delavnica, Sedmo seciranje, lesorez
V knjigi: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel, Johannes Oporinus, 1555
(NUK 11295)

Ilustracije so izjemno prefinjeno izvedene, čeprav v lesorezni tehniki. Dodelane so s senčenjem z rastrji in ne puščajo prostora kasnejšemu koloriranju. Odlikuje jih dinamična kompozicijska zasnova ter učbeniška natančnost, ki ji je pogosto dodana pripovedna vrednost ali simbolni pomen. Iz obrazov celostranskih podob odseva nenavadna zamaknjena čutnost, ki jo le redko zmoti živo, skoraj mesarsko upodabljanje anatomske zgradbe človeka.

Celostranski prikazi figur neposredno kažejo na vpliv Tiziana in njegove delavnice, še posebej iz obdobja ok. leta 1540 in po tem. Vzorednice lahko zasledimo npr. s Tizianovimi deli *Sv. Janez Krstnik v puščavi* iz ok. leta 1542,¹⁵³ *Vstajenje*, ki je nastalo med leti 1542 in 1544,¹⁵⁴ ter *Sv. Sebastjan* iz ok. leta 1575.¹⁵⁵ Na ilustracije iz Vesalijeve anatomije se navezuje podobna kompozicijska zasnova figuralike celostranskih upodobitev ter njihova sorazmerna velikost in umeščenost v prvi plan nasproti ozadju. Celostranski anatomski prikazi človeških teles so večinoma postavljeni v naravno okolje z vedutami mest ali drugo arhitekturo ipd., ki pa ne zavzema vsega prostora ozadja. Uprizorjena so v perspektivi in izredno pomanjšana, kar poudari učinek izstopajoče figure.

Ob portretu Vesaliusa, ki je odtisnjen v delu *De humani corporis fabrica*, so na robu mize najverjetneje izpisane črke, ki označujejo starost avtorja in letnica priprave knjige. Nemara se v zapisu skriva tudi monogram umetnika, zagotovo pa je na drugi upodobitvi okostnjaka zapisano, da »Genij živi večno, vse drugo je umrljivo«:

VIVITUR INGENIO, CAETERA MORTIS ERUNT.

Napis razkriva željo po tem, da serija velikih anatomskih prikazov postane umetnikov poklon plesu smrti ali njegov *danse macabre* in nemara tudi kliče po razmisleku o snovalcu teh sijajnih ilustracij.¹⁵⁶

153 Gallerie dell'Accademia, Benetke.

154 Palazzo Ducale, Urbino.

155 Muzej Ermitaž, St. Petersburg, več o vidnih vplivih Tiziana v članku Vodopivec, 2018.

156 Glej NUK 11295.

Giorgio Vasari (1511–1574)

Giorgio Vasari je bil slikar, arhitekt in predhodnik umetnostno-zgodovinskih biografij in študij. Vse od začetka lastne ustvarjalne poti se je zavedal pomena in moči tiskanih podob, s katerimi so se likovni motivi razširjali, umetniki sami pa so tiskane podobe uporabljali za učenje in vajo. Slednje se je pojavljalo po vseh tiskarskih prestolnicah, tudi v Firencah. Podobno je florentinskim zgledom sledil Vasari, ko se je učil risanja ali ko je poskušal v risbi razviti lasten slog.¹⁵⁷

Za razumevanje, spoznavanje in raziskovanje razvoja grafične umetnosti in tiska je Vasari zelo pomemben, saj je v svojem delu z naslovom *Le Vite de .più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* iz leta 1568 poleg opisov posameznih umetnikov navedel še prvo zgodovino tiskarstva. Med prvimi je pisal o nekaterih italijanskih, francoskih in nemških grafičnih mojstrih iz 16. stoletja.¹⁵⁸ V odlomku o Marcu Antoniu Bolognese in drugih mojstrih Vasari najprej obilno hvali delo tiskarjev in grafikov. Nato pa zapiše:

*Mnogo jih ustvarja bakroreze, ki so slabše kakovosti, vendar s svojim delom vseeno prispevajo svetu, saj se tako razširijo, kar omogoči tistim, ki jim ni dano, da obišejo mesta, kjer so izvirniki ter tujcem (tudi Neitalijanom), da vidijo različne izume in slikarske načine ter spoznajo mnoge stvari, ki jih niso vedeli.*¹⁵⁹

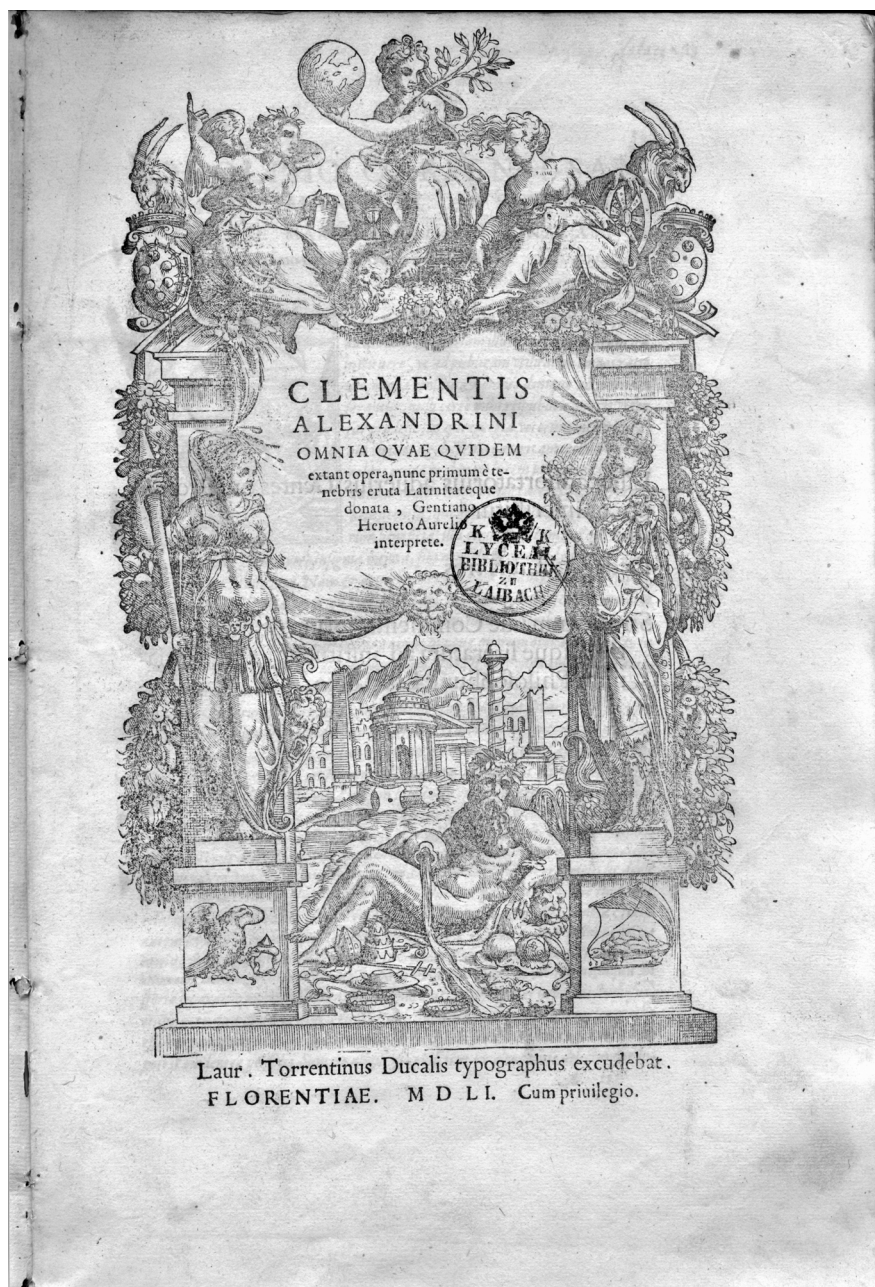
Ob tem je Vasari v svojem delu poudaril in navajal tudi mnoge knjižne ilustracije del antičnih avtorjev, kronik, zgodovinskih in literarnih del. Navajal je reference na avtorje predlog knjižnih ilustracij in njihovo sodelovanje z bakrorezci in lesorezci, na primer kot v primeru Sandra Botticellija in Baccia Baldinija.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Gregory, 2012, 3.

¹⁵⁸ Gregory, 2012, 7, galerija Uffizi je postavila posebno sobo risb in tiskov posvečeno Vasariju.

¹⁵⁹ »Many others have occupied themselves with copper-plate engraving who, although they have not attained to such perfection, have none the less benefited the world with their labours, by bringing many scenes and other works of excellent masters into the light of day, and by thus giving the means of seeing the various inventions and manners of the painters to those who are not able to go to the places where the principal works are, and conveying to the ultramontanes a knowledge of many things that they did not know.« (Vasari, prev. v angl. iz ital. De Vere, 93–94, 1996).

¹⁶⁰ Gregory, 2012, 64.



Slika 7: Giorgio Vasari, Arno, mitološki naslovni okvir, bakrorez
 V knjigi: Alexandrinus Clemens, Omnia opera, Firenze, Laurentius Torrentinus, 1551 (NUK GS 10747)

V zbirki NUK je ohranjeno delo, ki nosi naslovni okvir po Vasarijevi predlogi.¹⁶¹ Krasi knjigo z naslovom *Clementis Alexandrini omnia, quae quidem extant opera* iz leta 1551. Zaznamuje jo ilustrativni renesančno-manieristični okvir z grškimi bogovi, alegorijami in panoramo ruševin rimskega mesta v ozadju.¹⁶² Okvir je bil prvič uporabljen eno leto prej, 1550, na prevodu dela Leona Battista Alberti z naslovom *L'architettura di Leonbatista Alberti*.¹⁶³ Prevod v italijanščino je pripravil Cosimo Bartoli, izšlo pa je v Firencah pri Lorenzu Torrentinu. Vasari je poleg naslovnega ilustrativnega okvirja pripravil še nekaj skic za ilustracije omenjena Albertijevega dela.

Zasnova naslovnega okvirja ima še vedno poudarek na linijah, vendar pa okvir ni zamejen v pravokotne, s črto obdane zunanje robove. Razvit je v marginalni prostor knjige, kar je kasneje značilnost tudi baročnih naslovnih okvirjev. Naslovu ni namenjen pravokoten prostor v niši okvirja, ampak je napis dodan na zastor, ki je spuščen s čela portala. Alegorije predstavljajo Nesmrtnost – pod nogami drobi čas –; družice Fortuno in Krepost. Stoječi božanstvi sta Flora in Minerva, med njima pa leži Arno – rečni bog. Kompozicija predstavlja florentinsko slavo.

Delo iz slovenske zbirke je precej redka latinska prva izdaja Klemna Aleksandrijskega iz delavnice Lorenza Torrentina. Torrentino (ime tudi Laurens van den Bleeck) je bil v 16. stoletju slavni nizozemsko-italijanski tiskar, ki je med drugim tiskal dela za toskanskega nadvojvodo Cosima I. Medičejskega.¹⁶⁴ Delo poleg naslovnice z antično motiviko vsebuje tudi iniciale v tem slogu.

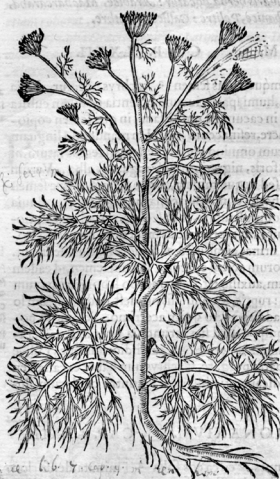
161 Risbo hrani Uffizi, glej št. 394 O.

162 Glej NUK 10747.

163 Glej Gregory, 2012, 71.

164 Za kratko biografijo in bibliografijo njegovih tiskov glej EDIT 16 (http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm).

LIBANOTIS, SEV ROSMARINVM.

Rosmarinum
sylvestre.Rosmarini ui
res ex Gal.

ROSMARINVM CORONARIVM.



ROSMARINVM SYLVESTRE.



Succus

Slika 8: Giorgio Liberale, Rožmarini, lesorezi

V knjigi: Pietro Andrea Mattioli, Commentarij in sex libros Pedacij Dioscoridis Anazarbei de medica materia ..., Benetke, ex officina Valgrisiana, 1570 (NUK GS III 11956)

Giorgio Liberale (1527–pred 1580)

Giorgio Liberale je bil slikar in risar predlog za ilustracije iz Furlanije. Znan je bil po svojih številnih upodobitvah rastlin in živali, ki so izšle v delih Pietra Andrea Mattiolija, pa tudi v drugih zbirkah o botaniki in živalstvu.¹⁶⁵ Z Mattiolijem, ki je študiral v Padovi in kasneje živel v Gorici, je Liberale sodeloval že pri prvi izdaji njegovih spisov v latinščini (Benetke, pred 1550), v kateri je bilo več kot 500 njegovih ilustracij. Delo je bilo nato samo v 16. stoletju ponatisnjeno več kot šestdesetkrat v različnih prevodih.¹⁶⁶ V slovenskih zbirkah hranimo poleg latinskih izvodov še npr. češke izdaje iz tega obdobja.¹⁶⁷

V njem so opisane in upodobljene različne rastline, ki jih je mogoče najti tudi na ozemlju današnje Slovenije. Med drugim vsebuje delo prve opise in upodobitve *Kranjskega volčiča* ali *bunike* in *Kranjske lilije* ali *zlatega jabolka*.¹⁶⁸ Za številne izdaje, najverjetneje tudi za izdajo iz zbirk FSNM in NUK,¹⁶⁹ je plošče po Liberalovih predlogah izrezal Wolfgang Meyerpeck,¹⁷⁰ tiskar in izrezovalec plošč, ki je po letu 1550 menda deloval v Freibergu.¹⁷¹

Liberalove upodobitve je odlikovalo izjemno naturalistično upodabljanje, ki po načinu izvedbe spominja na upodobitve iz Vesalijevega anatomskega priročnika. Njegove rastline in živali, čeprav tiskane in črno-bele so gledalcu dajale izjemno realističen vtis. Posebej živo so delovale živali, ki jih ni upodabljal le od zgoraj ali iz strani, temveč pod rahlim kotom ter v kompozicijah, ki so ujele duha njihovega naravnega gibanja. Njegove rastline so prav tako delovale živo, čeprav so bile, kot pri drugih podobnih botaničnih delih, ujele v pravokotno obliko plošče. A Liberale je v upodobitvah znal pričarati mehkobo listov ali togost tršega rastja, ki je bilo značilno za posamezne rastline, in jih s tem »oživel«.

165 Glej tudi ÖNB na spletu: http://www.onb.ac.at/ausstellungen/von_fischen/index.htm.

166 Stropnik, 2000, II-19-II23.

167 Glej Osrednja knjižnica S. Vilharja – Biblioteca centrale, Koper in Semeniška knjižnica, Ljubljana.

168 Ibid.

169 Glej FSNM 2411, K-b-10.

170 Glej Deutsche Biographie PND 130486213; dosegljivo tudi na spletu: <http://d-nb.info/gnd/130486213>.

171 *Paper Worlds: Printing Knowledge in Early Modern Europe*, 2010, 6.

DEPONITVR CHRISTI CORPVS E CRVCE.

Matth. xxvij. Marc. xv. Luc. xxij. Ioan. xix.

132
cv



A. Venit ad Pilatum Ioseph ab
Arimathia audacter; &
petijt corpus IESV.

B. Venit Nicodemus cum vnguen-
to, & Ioseph cum sindone

ad crucem.

C. Deponunt corpus IESV sum-
ma cum pietate ac dolore.

D. Arimathia oppidum.

E. Locus sepulcri cum vestibulo.

Slika 9: Bernardino Passeri, Ilustracije Misala, bakrorezi

V knjigi: Hieronymus Natalus, Adnotationes et meditationes in evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur, Antwerpen, Martinus Nutius, 1595 (NUK GS II 9675)

Bernardino Passeri (ca. 1540–1596)

Bernardino Passeri je bil italijanski slikar, risar in bakrorezec ter član akademije *La Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Letteratura dei Virtuosi al Pantheon* v Rimu. Na svoji ustvarjalni poti je pripravil številne predloge za ilustracije, ki pa so jih na plošče navadno prenesli drugi, občasno italijanski, večinoma pa flamski bakrorezci. Svoje risbe za bakroreze je namreč veliko prodajal prav na Nizozemsko in v Belgijo.¹⁷² V zgodnjih devetdesetih letih 16. stoletja so bile namreč v Antwerpnu kot predloge za tiske izredno priljubljene skice italijanskih mojstrov.

Med Passerijevimi slavnnejšimi deli je serija 146(!) risb za večino ilustracij v delu *Adnotationes et meditationes in evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur* jezuitskega avtorja Jérôma Nadala,¹⁷³ ki so bile objavljene v izdaji iz leta 1593.¹⁷⁴ Delo je nato ponovno izšlo leta 1595.¹⁷⁵

Ilustracije so razvrščene v zaporedju liturgičnih beril za vse leto. Upodobitve se izključno vežejo na biblične zgodbe. Tekst je jezuitom služil pri ponovnem uveljavljanju katoliške vere.¹⁷⁶

Passeri je upodobitve zasnoval v tedaj za italijansko umetnost že značilnem predbaročnem slogu. Prav tako je bila v baročni maniri zasnovana postavitev strani, s tanko obrobo, ki uokvirja ilustracije in tekst. Tekst je bil dodan z ležečo pisavo ter razdeljen na dva stolpca pod upodobitvijo. Podobne zasnove strani lahko v tem času in še kasneje skozi 17. stoletje zasledimo tudi pri drugih delih z religiozno vsebino, predvsem v rimskih cerkvenih tiskih, kot so misali.¹⁷⁷

Poleg baročno zasnovanih zrcal so bile v novem slogu zasnovane tudi že kompozicije ilustracij, ki so nekoliko bolj odprte ali pa je bil upodobljeni dogodek odmaknjen iz osrednjega mesta nekoliko v ozadje, npr. pri *Rojstvu*

¹⁷² Witcombe, 1996, 239.

¹⁷³ Glej NUK 9675.

¹⁷⁴ Schuckman, 1996, 712.

¹⁷⁵ Glej NUK 9675.

¹⁷⁶ Glej navedbe in celoten seznam ilustracij na spletu: <http://catholic-resources.org/Art/index.html>.

¹⁷⁷ Glej npr. FSNM 7272, D1-a-70; podobno zasnovo strani ima nemški tisk, ki je najverjetneje nastal pod vplivom Joosa van Wingheja, ki se je likovno izpopolnjeval v Rimu; glej FSNM 2001, J-h-29 – privezek.

Jezusa. Ilustracije so bile odtisnjene na ločenih listih in uvezane v knjigo za tekstom. K posameznim odtisom so bili dodani napisi, ki razkrivajo vsebine posameznih ilustracij.

Okrasni zaključni trakovi in druge okrasne prvine v knjigi prav tako vsebujejo religiozne motive – *Oznanjenje* z motivom bralnega pulta se npr. ponovi v zrcalni in nekoliko okornejši različici z manj dodelano figuraliko; zaključna vinjeta s kartušo vsebuje Kristusov monogram; svete podobe pa vsebujejo tudi druge okrasne prvine. Med zanimivejšimi je celostranski okrasni ornament s podobo Marije v medaljonu.

Okrasni elementi so po tipu upodobljenega rastlinja sicer nekoliko drugačni od baročnih okrasnih štukatur, a vertikalno simetrični rastlinski ornamenti s cvetjem vseeno morda nekoliko spominjajo na akantovo vitičje, ki so ga uporabljali za krašenje arhitekture v baroku. Ornamentika je po površini enakomerno razporejena, s premišljenim ritmom, ki pušča vitičju svoboden prostor in deluje vse prej kot utesnjeno.¹⁷⁸ Med vitičje je dodana tudi okovna ornamentika.¹⁷⁹

Upodobitve sta na plošče prenesla brata Wierix, Hieronymus in Antonius II. Passarijeve svetlobne snope sta poudarila z enakomernim, ponekod večkratnim senčenjem z mehкими prehodi po metodi radiranke. Iz antwerpske družine Wierix je v grafični umetnosti ustvarjalo več bratov. Kje so svoje likovno znanje izpopolnjevali, ni znano, njihove knjižne upodobitve pa so se najprej pojavile v delih antwerpskega založnika Hieronymusa Cocka, za katerega so pripravljali kopije del slavnih umetnikov. Kasneje so sodelovali tudi s Plantinom in številnimi drugimi flamskimi založniki.¹⁸⁰

Wierixovi so bili eni uspešnejših in plodnejših antwerpskih umetnikov v drugi polovici 16. in prvih desetletjih 17. stoletja.¹⁸¹ Sloveli so kot mojstri bakroreza, z mehкими in virtuožno izpeljanimi linijami.¹⁸² Največ njihovih ilustracij je nastalo za religiozna in protireformacijska dela.¹⁸³

Družini lasten slog bakrorezne tehnike se od brata do brata skorajda ni razlikoval, kar je bila morda tudi posledica njihovega stalnega sodelovanja.¹⁸⁴ Hieronymus se je umetniško najverjetneje izpopolnjeval skupaj s starejšim bratom Johannesom, zato sta imela tudi soroden likovni izraz.¹⁸⁵ Svojo

178 Jaki Mozetič, 1995, 97; glej tudi okrasje na portretu slikarja Stradanusa (Mavrič Čeh, 2011, 41).

179 Jaki Mozetič, 1995, 24.

180 Mavrič Čeh, 2011, 40.

181 Hollstein, vol. LXX.

182 Mavrič Čeh, 2011, 42.

183 Hollstein, vol. LXX.

184 Ibid.

185 Mavrič Čeh, 2011, 43.



Slika 10: Bernardino Passeri, Ilustracije Misala, bakrorezi
V knjigi: Hieronymus Natalus, *Adnotationes et meditationes in evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur*, Antwerpen, Martinus Nutius, 1595 (NUK GS II 9675)

likovno pot je pričel z izdelovanjem bakrorezov po Dürerjevih delih. Mojster je postal leta 1572–73.¹⁸⁶ Antonius II., najmlajši od vseh treh, se je slogovno v tehniki bakroreza prav tako vezal na starejšega brata, vsebino pa je črpal še iz del poznomanierističnih italijanskih umetnikov.¹⁸⁷ Mojster je postal v letih 1590–91.¹⁸⁸ Brata Wierix sta svetlobne prehode in sence na ilustracijah v knjigi *Adnotationes* virtuosno izvedla z radiranjem in večplastnim senčenjem. V podobnem slogu je bil izveden tudi naslovni arhitekturni okvir.

Poleg predlog Passerija sta brata Wierix za šest upodobitev v knjigi *Adnotationes et meditationes in evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur* uporabila še risbe flamskega umetnika Martena de Vosa. De Vos je bil med najpomembnejšimi antwerpenskimi umetniki v zadnjem desetletju 16. stoletja. V njegovih delih je viden vpliv italijanskih mojstrov in Pietra Bruegla st., zato naj bi po predvidevanjih nekaterih virov de Vos nekaj časa pred ustanovitvijo lastne delavnice preživel prav z Brueglom. Poleg tega naj bi pred vpisom v antwerpenski ceh sv. Luke obiskal tudi Italijo – Rim, Benetke in Firence.¹⁸⁹

Poleg številnih oltarjev je de Vos naredil veliko skic za tiske antwerpskih založnikov. Po njegovih predlogah naj bi nastalo okoli 1600 tiskanih upodobitev.¹⁹⁰ De Vosov slog ni izražal posebnega stilističnega razvoja ustvarjalca. Bil je eklektičen umetnik, ki je svoje zamisli sestavljal iz motivov predvsem italijanskih umetnikov – Paola Veroneseja, Tintoretta in Michelangela – ali drugih flamskih umetnikov.¹⁹¹ Njegove skice so na plošče prenašali mnogi flamski graverji, nekatere kot omenjeno predstavniki znanih družin Sadeler in Wierix. Uporabljal jih je prav tako Hendrick Goltzius.¹⁹²

De Vosove upodobitve se od italijanskega mojstra Passerija nekoliko razlikujejo po figuraliki. Prizore je umeščal v bolj naravno okolje in arhitekturne motive umikal v ozadja, v prvi plan pa postavljал buhteče oblake ali druge praviljično pričarane naravne strukture. V podobah je opazen naslon oz. neposreden prenos vsebin iz upodobitev Passerija. Posebej očitna je na primer povezava med De Vosovim *Poklonom pastirjev* in Passerijevim *Jezusovim rojstvom*.

186 Van de Velde, 1996, 169.

187 Mavrič Čeh, 2011, 43.

188 Van de Velde, 1996, 169.

189 Schuckman, 1996, 708.

190 Ibid.

191 Ibid., 709.

192 Ibid., 711.

***MOJSTRI Z DANAŠNJEGA
OZEMLJA NEMČIJE***

Kratek uvod v nemške ilustrirane tiske

Tiskano knjižno okrasje¹⁹³ se je prvič pojavilo v nemških tiskanih knjigah leta 1457,¹⁹⁴ hitro so sledile še lesorezne knjižne ilustracije. Nastale so v Bambergu okoli leta 1461, kjer je Albrecht Pfister, bamberski tiskar, v tiskano knjigo prvič vključili lesorez.¹⁹⁵ Kljub temu da so uporabljali lesoreze in ne bakroreze, so te prve bamberske ilustracije odtisnili posebej – najprej so tiskali tekst, naknadno še ilustracije, podobno, kot je bila praksa pri bakrorezih, na kar kaže med drugim tudi nevzporednost zrcala teksta z robom ilustracij.¹⁹⁶ Lesorezi so bili sprva shematski, kot bi bili le osnova za kasnejši nanos barve.¹⁹⁷ Večina jih je verjetno nastala na osnovi miniaturnih predlog.¹⁹⁸

A bamberska produkcija ilustriranih knjig ni doživela večjega razcveta, zato tudi ni posebej vplivala na razvoj knjižne ilustracije. Mnogo inkunabul nemške provenience lesoreznih odtisov še ni vsebovala. Zrcala so sprva oblikovali tako, da so puščali prostor miniaturistom in knjižnim slikarjem, kar je bilo še posebej izrazito pri dekorativnih elementih, kot so na primer iniciale.

Šele prve ilustrirane knjige iz sedemdesetih let 15. stoletja iz Augsburga so močnejše zaznamovale nemško produkcijo inkunabul.¹⁹⁹ Do konca 15. stoletja in še kasneje, do konca druge tretjine 16. stoletja, pa so ilustrirane knjige na nemškem ozemlju postale zelo priljubljene in so po številu celo presegle neilustrirane tiske italijanske provenience. Okrepil se je tudi tisk knjig, ki so vsebovale le po eno ilustracijo na naslovnici oz. na začetnih listih v knjigi.

193 Celo barvno.

194 Prva z lesoreznimi inicialami okrašena knjiga je bila *Psalter iz Mainza* (nem. *Mainzer Psalter*). Nastala je v delavnici Petra Schofferja (1425–1503). Iniciale so bile tiskane celo večbarvno (Bland, 1958, 104).

195 Braudel, II, 1988, str. 177.

196 Laube, 2004, 47–49.

197 Amelung, 1979, 78.

198 V knjigi *Biblije na Slovenskem* (1996, 40) je N. Golob poudarila, da so likovno opremo rokopisov zlagoma »nadomeščali z lesorezi, najprej iniciale, pozneje prizore in seveda naslovnice«. Na tesno povezanost med rokopisno in tiskano knjigo pa so opozorili tudi Bland v knjigi *A history of book illustration* (1958) ter Smith (2000) in König v zborniku *Bibliography and the study of 15th-century civilisation* (1987).

199 Bland, 1958, 105.

Na razvoj ilustriranih tiskov v Nemčiji je mdr. vplivalo pravno določilo nemških mestnih cehov, ki je tiskarjem (vsaj) v prvih dveh desetletjih razvoja tiska prepovedovalo uporabo lesorezov, ki so jih ob selitvi iz mesta v mesto prinašali s seboj, temveč so morali za ilustracije uporabljati lesoreze, ki so jih naredili člani ceha lesorezcev (nem. *Formschneider*) iz mesta, v katerega so se preselili. Preprosta prepoved, ki je omogočala lokalnim rokodelcem in umetnikom preživetje, je nedvomno pripomogla k razvoju individualnega grafičnega sloga v posameznih nemških mestih v začetni fazi razvoja tiska.²⁰⁰

Podobno se je godilo tiskarju Güntherju Zainerju,²⁰¹ ki se je iz Strasbourga preselil v Augsburg, s seboj pa je prinesel tako črke kot ilustracije. Po prihodu so mu popolnoma prepovedali tisk ilustracij in uporabo »tujih« lesorezov. Kasneje so mu dovolili ilustrirati tekste pod pogojem, da uporabi dela, ki so jih naredili člani lokalnega ceha.²⁰² Njegovi tiski so nato znatno zaznamovali augsburško produkcijo, s svojo tehniko tiskanja pa je vplivali tudi širše na razvoj tiska v Nemčiji. Ilustracije v svojih delih je namreč tiskal že hkrati s tekstom.

Za augsburške tiske iz sedemdesetih let 15. stoletja so bili sicer značilni številni manjši lesorezi, uokvirjeni z eno ali dvema črtama. Prizori so bili podani s poudarjeno orisno formo (debelejše črte), trodimenzionalnost pa je bila nakazana le z blagimi kratkimi vzporednimi črticami. Kratke, kompaktne figure so imele povečini prevelike glave, ki so bile upodobljene v tričetrtinskem profilu.²⁰³

Kasneje, v osemdesetih in devetdesetih letih 15. stoletja, se v Augsburških tiskih že pojavi vpliv italijanske renesanse, predvsem v tiskih Erharda Ratdolta, ki se je v rodno mesto Augsburg vrnil iz Benetk leta 1486. S seboj je prinesel tudi lesorezne ilustracije iz njegove beneške delavnice. V njegovem primeru prepovedi tiska z uporabo »tujih« lesorezov ni več bilo mogoče zaslediti. Ratdolt je v Augsburgu nemoteno deloval vse do nekaj let pred smrtjo (akt. do ca. 1522). Izdajal je tematsko zelo različna dela, pri katerih je uporabljal večbarvni tisk, ki ga pred tem zasledimo le pri Petru Schöfferju. S tem je nadomestil metodo ročnega koloriranja ilustracij. Uporabljal je: rdečo, rumeno, rjavo in olivno zeleno.²⁰⁴

Ratdolt je veljal za enega večjih mojstrov barvnega tiska in ilustrirane knjige iz obdobja inkunabul,²⁰⁵ ki je estetski vrednosti svojih izdelkov dajal velik

200 Laube, 2004; glej tudi Amelung, Hind, 1935; in Landau, Parshall, 1994.

201 Steiff, 1898, 672–674.

202 Ibid.

203 Laube, 2004, 49–50.

204 Bland, 1958, 116.

205 Barvni tisk se šele čez stoletja, natančneje z uvedbo litografije od leta 1796 dalje zares uveljavi.

pomen. V svoji delavnici je zaposlil Hansa Burgkmairja starejšega,²⁰⁶ enega najpomembnejših augsburških umetnikov tistega časa, ki je kasneje pod vplivom izkušenj barvnega tiska pri Ratdoltu pomembno vplival na razvoj lesorezne tehnike *chiaroscuro*²⁰⁷ in s tem postal tudi eden vidnejših predstavnikov nemške renesančne grafike in umetnosti.²⁰⁸

Vzrok za razmah ilustrirane knjige (v Nemčiji) velja iskati prav v tehniki hkratnega tiskanja lesorezov in stavljениh črk s sestavljeno skupno ploščo. Poleg napredka v procesu izdelave pa je k širitvi in kasnejši množični proizvodnji ilustriranih knjig pripomoglo tudi povpraševanje na trgu.²⁰⁹ Groba ocena namreč je, da je bila že tretjina vseh nemških inkunabul ilustrirana.²¹⁰ Ob tem pa je vlogo ilustracij v nemških zgodnjih tiskih pogosto prevzelo tudi tiskano okrasje,²¹¹ ki je vsebovalo določeno sporočilno vrednost (npr. iniciala ali okrasni trak, v katerem so razvili zgodbo).²¹²

Takšno okrasje lahko npr. zasledimo v tiskih Johannesa Zeinerja iz Ulma.²¹³ V njegovih bordurah in inicialah se prepletajo okrasni, izpeljani v živali in dopolnjeni s svetniki in bibličnimi osebami oz. prizori. Z lesorezi bogato ilustrirane knjige iz Zeinerjeve ulmske tiskarne predstavljajo osnovo ulmskega lesoreznega sloga. Glavne značilnosti Zeinerjevega in s tem tudi ulmskega sloga večinoma sovpadajo s splošnimi nemškimi značilnostmi lesorezov v času inkunabul, ki jih v skupnem zaznamujejo:

- *shematski tip* lesoreza in ilustracije, izvedene s čistimi linijami in manjšimi akcenti črnih površin, ki so lesorezom dodali ljubkost, hkrati pa nakazovali na nadaljnji razvoj grafike v smeri samostojne likovne tehnike, ki ne potrebuje dodatne barvne dodelave;
- likovna forma podob, vezana še na gotske vzore, ki se kažejo predvsem v nekoliko bolj togih linijah (v primerjavi z italijanskimi), s katerimi pa so umetniki v upodobitvah vseeno izrazili neverjetno čutnost;
- plastičnost figur in draperij je dosežena z enosmernim kratkim črtkanjem, pri nekaterih tiskih dodajajo še senčenje s križnim črtkanjem;

206 Glej razdelek o umetniku.

207 Slovenski termin za omenjeno tehniko se ne uporablja, gre za tisk z večjimi ploščami v vsaj dveh barvah. V nasprotju s pomenom termina, ki zaznamuje predvsem kontrastnost temno-svetlo, pa pri tisku ta kontrast po navadi ni tako izrazit. Dodaj še Menaše.

208 Laube, 2004, 55–56.

209 Landau, Parshall, 1994, 33.

210 Landau, Parshall, 1994, 33; Laube, 2004, 47–49.

211 Dvojna vloga: pojasnitev teksta in dekorativna funkcija.

212 Podobne primere najdemo kasneje tudi v 16. stoletju.

213 Bil je brat omenjenega Güntherja Zeinerja iz Augsburga. (Steiff, 1898, 672–674).

- figure so povečini upodobljene v oblačilih po sočasni modi;
- prostor v okolici in ozadju figur (arhitektura, narava) je poudarjen s paralelnimi linijami, kar kaže na nove tendence pri uvajanju perspektive;
- pojavlja se poimenovanje oseb, ki nastopajo v posameznih prizorih.²¹⁴

Opisane značilnosti najdemo v večini nemških in tudi švicarskih tiskih še vse do srede 16. stoletja.²¹⁵ Dodatno pa nas na ulmski in zgodnjenemški slog v prvi polovici 16. stoletja spominja ponovna uporaba že odtisnjenih podob v vedno znova nove namene.²¹⁶

Poleg Augsburga in Ulma je bil tudi Mainz že v 15. stoletju eno od središč tiskarske umetnosti. Vse večji tiskarski center v Nemčiji pa je skozi 15. stoletje postajal Nürnberg,²¹⁷ kjer je bil v zadnji dekadi tega stoletja opazen vzpon ilustrirane knjige in z njo pogosto recikliranje rabljenih tiskarskih plošč.²¹⁸ Ilustracije so bile sprva le lesorezne, kasneje, pod vplivom Albrechta Dürerja, pa je bila z mestom tesneje povezana tudi bakrorezna tehnika. S svojo »slikanico« *Passio Christi ab Alberto Dürer*, ki je izšla leta 1511, je Dürer ilustracijam odredil celo osrednje mesto na tiskanih knjižnih straneh, s čimer je knjižna grafika pridobila na vlogi in pomenu. Njegov zgled so morda bili bogato iluminirani horariji, ki so bili manjšega formata, v njih pa besedilo ni prevladovalo.²¹⁹

Nov tip knjige je hitro pridobil pomembno mesto med ljubitelji knjig, praksa pa je potem ostala priljubljena v nemškem prostoru v vsej prvi polovici 16. stoletja. Ob njegovem visokokvalitetnem ilustrativnem delu pa ne gre zanemariti niti vpliva, ki ga je imel na oblikovanje nemških in latinskih tipografij. Sam je namreč postavil pravila za oblikovanje črk, ki jih je nato uporabil v svojih knjigah o proporcih.²²⁰

Sočasno z Dürerjevim vplivom je grafiko s področja Bavarske in Avstrije zaznamoval poseben slog tako imenovane donavske šole (nem. *Donauschule*), ki se zrcali npr. v zgodnjih delih Lucasa Cranacha st., zaznamuje pa tudi dela Albrechta Altdorferja, Wolfganga Huberja in številnih drugih (anonimnih)

214 Glej Laube, 2004, 54; Bland, 1958, 104–106; Landau, Parshall, 1994.

215 Primeri iz slovenskih zbirk: npr. NUK Ti 14749 – privezek; NUK 1165 – privezek 1166; NUK 10560 – privezek 11024; NUK 21303; NUK 14753; NUK Ti 14752b ipd.

216 Glej npr. Jerele, 2007, 216–225.

217 Landau, Parshall, 1994, 34.

218 Glej Nürnberško kroniko (nem. *Nürnberger Chronik*, lat. *Liber Chronicarum*) iz leta 1493.

219 Razlagalni dopolnilni tekst je napisal benediktinec Benedikt Khelidonig iz Nürnberga. Horarije je Dürer nedvomno poznal, kar dokazuje molitvenik za Maksimilijana I., ki je bil najverjetneje pripravljen po podobni predlogi, saj vključuje potratno dekorirane margine (Strieder, 1996, 435).

220 Levarie, 1995, 180.

mojstrov. V štiridesetih in petdesetih letih 16. stoletja pa sta jedkanice v donavskem slogu delala Augustin Hirschvogel in Hanns Lautensack.²²¹

Slog se kaže tako v grafiki kot tudi v slikarstvu in risbah, zaznamuje ga predvsem upodabljanje narave v vsej njeni odličnosti ter odnos med naravo s figurami ali dogodki. Narava lahko samostojno nastopa kot osrednja tema. Upodobljena je subtilno individualno, a z vso ekspresivno močjo, ki jo gledalec lahko občuti.²²²

Tako Dürer kot tudi veliko njegovih učencev in drugih nemških umetnikov njegove generacije, ki so s svojimi deli prisotni v slovenskih zbirkah, je v prvih dvajsetih letih 16. stoletja sodelovalo pri izpolnjevanju prizadevanj cesarja Maksimilijana I., da bi proslavili habsburško dinastijo. Razen nekaterih del, ki nikoli niso bila dokončana,²²³ so bila druga visokokvalitetno izdelana, nekatera tiskana še na finem pergamentu. Zanj so pripravljali kvalitetne ilustracije v izbranem slogu²²⁴ in oblikovali posebne tipografije. Tako je bila npr. leta 1513 prvič uporabljena fraktura kot tip tiskarskih črk, ki je kasneje, nekje od srede 16. stoletja, postala ena od bolj priljubljenih nemških tipografij.²²⁵

Maksimilijanov trud in mecenstvo sta po svoje spodbudila tudi razvoj komercialnega tiska v Nemčiji. Posebej je prispeval k uveljavitvi izdelovalcev (izrezovalcev) plošč (nem. *Formschneider*). Po njegovi smrti pa so pri njem zaposleni izrezovalci plošč iskali delo drugje in mnogi so odprli svoje delavnice. Že npr. dela Schäuuffeleina, Burgmairja, Baldunga, Altdorferja, Ammana, Solisa itd. so izrezali učeni lesorezci. Umetniki so bili namreč slikarji in risarji. Večinoma nikoli niso sami delali lesorezov, saj je bilo to rokodelsko mehanično opravilo, ki so ga delali za to izučeni rokodelci.²²⁶

Vsebine nemških knjig v 16. stoletju so bile podobne kot drugje po Evropi, razen morda posebej izrazito velike produkcije protestantskih knjig, ki so bile v veliki večini tudi bogato ilustrirane. Veliko zanimanje se v nemških tiskih tega časa kaže tudi za posvetne teme, ki jim skozi stoletje raste vplivnost. Ena najbolj priljubljenih posvetnih tem je bil ples, npr. poročni ples. Tematiko plesa so že na začetku stoletja obravnavali Dürer in njegov krog. Kasneje se pojavi npr. tudi pri Schäuuffeinu in Aldegrevanju. Od prve tretjine 16. stoletja dalje po ilustriranosti morda še najbolj izstopajo turnirske knjige, ki so bile

221 Talbot, 1996, 513–515.

222 Ibid.

223 Npr. Weisskunig, ki je bil prvič natisnjen šele leta 1775 (Levarie, 1995, 182).

224 Izbran glede na vsebino knjige (Levarie, 1995, 182).

225 Košir, 2001, 54–55; Levarie, 1995, 182.

226 Heller, 1823.



Slika 11: Nesignirano delo, Sestavljena ilustracija, tipske upodobitve, lesorezi
 V knjigi: Titus Livius, Römische historien, Mainz, Johan Kausten [und] Peter Schöffer, 1523
 (NUK GS III NUK 1180)

takrat izredno priljubljene,²²⁷ potem prevodi Cicera in Petrarke v nemščino ter zgodovinska dela in podobno.²²⁸

Tipski format tiskane ilustrirane nemške knjige sredi 16. stoletja je bil srednji – kvart. Vseboval je skoraj enakovredno veliko teksta in slik. Lahko bi jih razumeli celo kot nekakšne potomke Dürerjevih slikanic. Prostor na strani so skoraj večinoma zapolnjevale ilustracije, ki so bile včasih dodatno obdane z dekorativnimi bordurami. Lep primer bogato ilustrirane turnirske knjige hrani tudi zbirka NUK.²²⁹ Nastala je leta 1566, ilustracije zanjo pa je pripravil Jost Amman.

Med bolj priljubljenimi ilustriranimi knjigami nemškega prostora v prvih dvajsetih letih 16. stoletja pa so bile še majhne nabožne knjige, največkrat molitveniki. Med njimi je največ ponatisov doživelo delo *Hortulus animae* (nem. *Seelengärtlein; Würzgertlein*), ki so ga samo med letoma 1516 in 1521 ponatisnili več kot stokrat.²³⁰ Zbirka NUK hrani izvoda iz leta 1516 in 1548.²³¹ V knjigi iz leta 1516 je serija lesorezov neznanega avtorja, ki pa zagotovo kaže na vplive Dürerja in njegovega kroga²³² ter Lucasa Cranacha starejšega.²³³ Slednji je nedvomno identificiran kot avtor predlog za ilustracije, ki so bile kasneje uporabljene za izdajo iz leta 1548.²³⁴

Naslov in vsebina tega priljubljenega molitvenika poznega srednjega in zgodnjega novega veka v srednji Evropi²³⁵ sta vezana na obliko osebnih molitvenikov, ki jih je francoski in angleški srednji vek poznal pod latinskim imenom *horarium* (fr. *livre d'heures*; nem. *Stundenbuch*). Konec 15. in na začetku 16. stoletja se je v nemščini uveljavilo novo ime, ki je sicer izviralo iz besede »vrtič« in je bilo nadaljevanje starejših florilegijev oz. cvetoberov, a ni imelo nobene povezave z estetskim učinkom in videzom rokopisnih predlog,

227 Konec 15. in v 16. stoletju so bili po Evropi še vedno priljubljeni viteški turnirji, čeprav nekoliko preoblikovani zaradi humanističnih, protestantskih in posledično protireformacijskih pogledov na človeško življenje (Kos, 1997, 44).

228 Glej npr. NUK 6909.

229 Glej NUK 2880; Ruxner, Georg: *Thurnier Buch. Von Anfang, Ursachen, Ursprung und Herkommen der Thurnier im heyligen Römischen Reich Teutscher Nation ...* Getruckt zu Franckfurt am Mayn: bey Georg Raben, in verlegung Sigmund Feyrabends und Simon Hüters, 1566. Slogovno je knjiga opisana pri avtorju ilustracij.

230 Izšlo je »v latinščini, nemščini, češčini in srednjenizozemskem jeziku« (Cerkovnik, 2011; glej tudi Oldenbourg, 1973, 5; Butts, 1996, 433).

231 *Hortulus animae*: noviter iam ac diligenter impressus. Maguntie [Mainz]: ex officina Ioannis Chöffers [Schöffner], 1516; glej NUK 12950. Glej tudi *Hortulus animae* = *Lustgertlin der Seelen*: mit schönen lieblichen Figuren. Wittemberg: durch Georgen Rhaw, 1548; NUK 13829.

232 Cerkovnik, 2011.

233 Hollstein, vol. VI; tudi Cerkovnik, 2011, 127–128.

234 Cerkovnik, 2010, 95.

235 Cerkovnik, 2011.

saj nova, tiskana oblika teh malih horarijev še daleč ni spominjala na pisano iluminirane dragocene rokopise. Ime je bilo povezano z lepotnim in uporabnim vidikom vrta kot takega, saj je knjižica prinašala veliko znanih in »uporabnih« tekstov. Številne izdaje so vsebovale tudi naslednje verze:

*Majčken vrt bo velikokrat rodil vrsto zdravilnih rastlin,
katerih medicina pozna njih vrednost.*²³⁶

Vsebine tiskanih horarijev so v nekaterih virih opisane tudi kot *mentis pharmaca sacræ*. Treba pa je opozoriti tudi na vsebinske razlike med njimi. Nekateri knjižice so vsebovale le molitve, druge moralna in duhovna navodila, tretje so bile zbirke različnih vsebin, od življenj svetnikov do bibličnih pripovedi, še posebej iz Novega testamenta. Različnost vsebine je pogojevala različnost naslova dela v nemškem (in latinskem) jeziku.²³⁷

236 *Ortulus exiguus varias ut sæpe salubres, Herbas producit, quas medicina probat.* Prevod iz angl.: *A tiny garden will often produce a variety of salutary herbs of which medicine knows the value* (Thurston, 1910, dostopno tudi na <http://www.newadvent.org/cathen/07472a.htm>).

237 Npr. *Das Wurtzgärt linder andächtigen Uebung, Lustgarten der Seelen, Paradisus Animæ, Der Selen Würtzgart* (Thurston, 1910).

Albrecht Dürer (1471–1528)

Albrecht Dürer je kot eden najpomembnejših evropskih umetnikov in grafikov 16. stoletja nedvomno močno zaznamoval in vplival na razvoj grafike po različnih evropskih deželah. S svojimi grafičnimi deli je postavil nove, visoke standarde v takratnih grafičnih krogih z začetka 16. stoletja. Njegov vpliv na knjižno grafično produkcijo je v ohranjenih knjižnih delih v Narodni in univerzitetni knjižnici evidenten v več segmentih. Mnogo njegovih učencev, sodobnikov in posnemovalcev ter njihovih del je opisanih v nadaljnjih poglavjih. Vplival je na razvoj grafičnih tehnik in tipografij, na slogovne značilnosti upodabljanja ter na izbor ilustrativnih motivov nemaro lahko govorimo tudi o njegovih zasnovah za knjižno grafiko.

Dürerjeva likovna in teoretska dela so cenili mnogi njegovi sodobniki. Vplival je na številne umetnike iz različnih dežel Evrope (Nemčije, Francije, Italije, Nizozemske in Belgije, pa tudi Španije in celo Rusije).²³⁸ Erazem Rotterdamski mu je pripisoval izredno izrazno moč skozi spekter črno-bele, kar je drugim umetnikom uspelo šele z barvami; njegovo delo je pohvalil Philipp Melanchthon; Sebastian Franck pa je poudaril Dürerjev znanstveni pristop k likovnemu izražanju, še posebej pri upoštevanju geometrije in perspektive.²³⁹

O Dürerjevem vplivu izven nemškega okolja pričajo opisi Dürerjevih del, npr. pri Vasariju, ki je navajal, da je bil Dürer dober umetnik. Posebej je pohvalil njegovo veščino izdelave bakrorezov in opozoril na cikel prizorov iz Marijinega življenja, ki da je tako dobro narejen, da ga ne bi bilo mogoče bolje narediti. Vasari je dodal celo, da je Dürer naredil nekaj tako izjemnih bakrorezov, da je osupnil svet. Njegova odlična grafična dela naj bi pripomogla k širitvi grafične tehnike – bakroreza – po Italiji in vzbudila vsesplošno zanimanje za grafiko na italijanskem polotoku. V Italiji je tehniko menda za njim najprej povzel Marc Antonio Raimondi, ki je nato v Rimu izdeloval številne bakroreze za Rafaela.²⁴⁰

²³⁸ Panofsky, 1971, 4.

²³⁹ Strieder, 1996, 443.

²⁴⁰ V poglavju o Marc Antoniu Raimundi Vasari našteva vsa dela in umetnike, ki so bili povezani z Marc' Antoniem (Vasari, 1996, 2, 77–83).

Življenje in grafična dela Dürerja so proučevali že mnogi, – med prvimi ga kot odličnega grafika torej naslavlja Giorgio Vasari v njegovih spisih.²⁴¹ Temeljna so dela o njegovem življenju in delu Erwina Panofskega. V letih 2000–2002 je v treh delih izšla obsežna nemška pregledna monografija njegovih grafik z naslovom *Albrecht Dürer: das druckgraphische werk* in njegovo življenje in delo obravnavajo številne tuje in slovenske študije.²⁴² Zato so njegovi biografski podatki v nadaljevanju navedeni predvsem zaradi analitičnega povezovanja okoliščin razvoja in ustvarjalcev evropske knjižne grafike v skupen pregled.

Tako kot številni drugi grafiki tistega časa je tudi Dürer najprej delal v zlatarski delavnici kot vajenec. Njegovo usposabljanje za zlatarja mu je prineslo pomembno znanje o orodjih in postopkih, ki se lahko uporabljajo pri obdelavi kovine, kar je kasneje s pridom izkoristil pri izdelavi bakrorezov. Ob začetku njegove ustvarjalne poti je bila praksa ilustriranja in okraševanja knjig z lesorezi v Nürnbergu že uveljavljena. Prvič pa se je Dürer s knjižno grafiko srečal v delavnici Michaela Wolgemuta kot vajenec med letoma 1486 in ca. 1490.²⁴³ Spoznanje lesorezne tehnike v Wolgemutovi delavnici v zgodnjih letih Dürerjevega ustvarjanja je bilo zanj bistvenega pomena, saj so bili lesorezi iz Wolgemutove delavnice zelo različno zasnovani – od shematskih, namenjenih kasnejšemu koloriranju, do takšnih, ustvarjenih po slikarskih pravilih z večtonskim senčenjem in teksturnimi poudarki materialov.²⁴⁴ V času vajeništva je spoznal različne lesorezce, ki so pripravljali skice ali plošče za ilustracije. Spoznal se je z mnogimi založniki in mojstri, tudi z enim od največjih takratnih založnikov v Evropi – Antonom Kobergerjem. Ob tem so na Dürerjevo ustvarjanje močno vplivali že izdani tiski drugih mojstrov, ki so bili v tistem času dosegljivi in jih je lahko videl v Nürnbergu. Posebej so njegovo delo zaznamovali bakrorezi Martina Schongauerja in dela v tehniki suhe igle Mojstra hišne knjige.²⁴⁵

Po končanem vajeništvu je Dürer odšel v Basel, mesto, v katerem je bil konec 15. stoletja knjižni tisk že dodobra uveljavljen. Že leta 1492 je naredil prvo knjižno ilustracijo – grafični list z naslovom *Sv. Hieronim*, ki je izšla kot naslovna ilustracija. Dürerju je prinesla kasnejše dolgoletno sodelovanje z založnikom

241 Vasari, 1991; Glej npr. razdelek o Jacopu da Pontormo, str. 404.

242 Z Dürerjevimi grafikami so se pri nas ukvarjali Rudolf (1972), Sosič (1990), Pivec (1990), Germ (1997); ustanove kot Umetnostna galerija Maribor (1972), Narodna galerija (1981, 1998) in Cankarjev dom (1990) pa so gostile že več večjih razstav, ki so vključevale njegove grafike. Glej tudi obravnavo ilustracij nemških molitvenikov, Cerkovnik, 2010.

243 Strieder, 1996, 428.

244 Wolgemut je imel veliko delavnico s številnimi vajenci, ki je bila usmerjena v precej komercialno proizvodnjo (Strieder, 1996, 428).

245 Panofsky, 1971.

Johannom Amerbachom.²⁴⁶ V tem času sta sledila še dva baselska tiska, pri katerih je Dürer sodeloval pri pripravi dveh večjih lesoreznih serij. Prvo je bilo delo z naslovom *Der Ritter vom Turn* s 45 lesorezi iz leta 1493, drugo pa *Das Narrenschiff* s skupaj 116 lesorezi Dürerja in sodelavcev iz 1494.²⁴⁷

Leta 1494 so njegove predloge za grafike tiskali še v Strasbourgu, kjer je med drugim izdelal naslovno ilustracijo za izdajo del pariškega teologa Jeana Gersona. Jeseni tega leta je prvič odpotoval v Italijo. Na pot v Benetke se je verjetno pripravljaj, saj je v njegovih risbah iz tega časa že lahko opaziti italijanski vpliv ter nekatera vsebinska izhodišča, ki temeljijo na bakrorezih Andrea Mantegna.²⁴⁸ V času njegovega potovanja v Italijo ni evidenc o nastalih grafičnih delih.²⁴⁹ Vasari v svojem opisu o Jacopo Carucci (da Pontormo) omenja le njegova grafična dela, poslana iz Nemčije v Firence.²⁵⁰ Po vrnitvi v Nürnberg se je med letoma 1495 in 1500 že posvetil skoraj izključno risbi, ustvarjanju lesorezov za ilustracije in tisku bakrorezov. Ti prvi bakrorezi so po slogu še vedno spominjali na Schongauerjeve bakroreze, Dürerjev osebni izraz pa je bil prisoten v izjemnih ozadjih. Poleg religioznih motivov je v tematike vpletal antično motiviko, ki pa jo je precej svobodno interpretiral. Motivi zato dajejo vtis, kot da ikonografsko ozadje ni več pomembno.²⁵¹

V tem času so se na splošno lesorezi že osvobodili odvisnosti od knjižne ilustracije in postali samostojna likovna dela, kar je opaziti tudi pri Dürerju in njegovih številnih samostojnih odtisih.²⁵² Poleg tega je v tem času ustvaril serijo petnajstih lesorezov *Apokalipsa*,²⁵³ ki so do takrat predstavljali višek ustvarjanja v lesorezni tehniki zunaj Italije. Njegovo delo je združevalo poznogotsko figuraliko s poudarkom na intenzivnosti upodobljenega dogodka in popolnoma novim odnosom do figure in pokrajine, kar je za takratne nemško govoreče dežele predstavljalo nove tendence.²⁵⁴

V prvih letih 16. stoletja se je Dürer posebej posvetil študiju perspektive in idealnih človeških proporcev na podlagi znanja, ki ga je pridobil na poti v

246 Ibid.

247 Strieder, 1996, 431.

248 Vsebine so klasično-antične (Ibid.).

249 Posvečal se je bolj študiju risbe, po živih modelih ali po slikah. Ohranila se je tudi slika *Device z detetom* v kapucinskem samostanu blizu Bologne (Ibid.).

250 Giorgio Vasari, *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, Oxford University Press, prev. 1991; str. 405.

251 Dürer je v zadnjih petih letih 15. stoletja naredil serijo grških mitoloških tem po vzoru Mantegna in drugih italijanskih mojstrov s povsem individualnim pristopom (Strieder, 1996, 431).

252 Npr. študija moškega akta iz dela *Moška kopel* iz leta 1497 (Ibid.).

253 Vzporedno z *Apokalipso* je delal tudi na ciklu *Veliki pasion* (Strieder, 1996, 432).

254 Ibid.

Herrn Johansen Freyherren zu Schwartzenberg
 Berg 2c. bilt nus/wie die/seines alters/acy fünffzig Jahren/Erstlich durch Al-
 brechten Dürer/abconterfect/vñ zu disem nachtruck/zñ wegen bracht worde.



Starb Anno 2c. xxviij. seines Alters bey. lxiiij. Jahren / vñnd ist nachgesetzet.
 Schwarzen strichs zwainzig lang gewesen.

Die Sippschafft merck/ist darzū güt / Auch wayst/wie man erbt zeytlich hab /
 Das sy oijt tugent stercken thut. Vñnd yeder bitt für die im grab.
 Von den er ist gestigen ab.

Slika 12: Po upodobitvi Albrehta Dürerja, Portret Johanna Freyherr zu Schwartzenberg, lesorez V knjigi: Marcus Tullius Cicero, Der Teutsch Cicero, Augsburg, Heinrich Stainer, 1540 (NUK GS 6909)

Benetke; npr. v bakrorezu *Adama in Eve*.²⁵⁵ Dürer je najprej preučeval in gradil na teoretski osnovi Marcusa Vitruviusa Pollia, kasneje pa je njegovo teorijo o razmerjih zavrgel. Njegova dela tega časa ob tem vseeno razkrivajo študije na osnovi Vitruvijevega dela *De architectura*.²⁵⁶ Knjigo *De architectura*, v nemškem prevodu z naslovom *Vitruvius Teutsch* iz leta 1548, ki je podrobneje opisana v nadaljevanju v poglavju o Petru Flötnerju, hrani tudi NUK.²⁵⁷

Ob drugem potovanju v Italijo v letih 1505 do 1507 je Dürer še poglobil svoje znanje o perspektivi, kar je bilo med drugim mogoče opaziti v njegovih kasnejših grafičnih delih. Italijanjski vplivi pa so se kazali tudi v delih njegovih pomočnikov. Med letoma 1500 in 1505 sta pri Dürerju kot pomočnika delala mdr. Hans Baldung in Hans Schäufelein, o katerih teče beseda v nadaljevanju. Večinoma sta delala skice za lesorezne ilustracije pobožnih knjig, ki so jih pri Dürerju naročali nürnberški založniki ali drugi naročniki, kot je bil humanist Konrad Celtis. Oba sta se čez nekaj let osamosvojila, Schäufelein leta 1507²⁵⁸ in Baldung leta 1509.²⁵⁹

V letih od 1508 do 1512 je pri Dürerju nastala serija bakroreznih ilustracij za pasijon ter mnogo samostojnih grafičnih listov, ki so vplivali na mnoge kasnejše tovrstne grafične upodobitve. Od leta 1512 dalje pa je izdelal veliko naročil za cesarja Maksimilijana I., ki naj bi proslavila cesarja in veličastnost habsburške dinastije. Med njegovimi pomembnejšimi naročili so bili številni primeri knjižne grafike, ilustracije, ki jih je za knjižne izdaje pripravljaj skupaj s Hansom Springinklejem,²⁶⁰ Wolfom Trautom, Jörgom Köldererjem in Hansom Burgkmairjem. V tem času je nastala njegova ikonografsko dovršena *Melancholia I.*, katere poskusi interpretacije slonijo tako na teoloških kot na filozofskih virih, natančneje na filozofskih interpretacijah neoplatonizma Marsilia Ficina.²⁶¹

V tem času je Dürer eksperimentalno tudi z jedkanico ter naredil nekaj grafik v suhi igli. Pri njegovih jedkanicah je opaziti popolno izrabo tonskega kontrasta, do končnih možnosti, ki jih medij dopušča. S smrtjo cesarja Maksimilijana I. leta

255 Strieder, 1996, 434.

256 Študiral je tudi proporce konja, kar se je kasneje odražalo v njegovem bakrorezu *Vitez, smrt in hudič* iz leta 1513. Študija verjetno sloni na predhodnem proučevanju Leonardovih študij. (Ibid.). Podobno študije konjske glave podaja Hans Sebald Beham v svojem likovnem priročniku. Glej NUK 21304.

257 Nastala je na podlagi prevoda Vitruvijevega dela, ki ga je pripravil Paladio. Med ustvarjalci ilustracij za izdajo, ki jo hrani NUK, se omenja: Peter Flötner (fol. 198 – monogram), Virgil Solis, Röttinger, Jörg Pencz, Hans Brosamer, Hans Springinklee (Escher, 1914, str. 305. Glej NUK 1391.

258 Glej Butts, 1996, 57; Metzger, 2005, 528–530.

259 Andersson, 1996, 102.

260 Springinklee je bil prav tako njegov učenec (Cerkovnik, 2010).

261 Strieder, 1996, 438.

1519 je Dürer naredil svoj prvi lesorezni portret – portret cesarja – po zgledu Lucasa Cranacha starejšega.²⁶² Sledila je serija portretov vodilnih in najbolj poznanih mož cesarstva v lesorezni in bakrorezni tehniki.²⁶³ Po cesarjevi smrti se je Dürer odpravil na svoje četrto potovanje, na Nizozemsko²⁶⁴ in se h grafiki vrnil šele v svojih zadnjih letih, od leta 1520 do 1528. Delal je tako lesoreze kot bakroreze, predvsem pa se je posvetil izdaji svojih teoretičnih del.²⁶⁵

Po nekaterih predvidevanjih naj bi tako Dürer leta 1520 pripravil manjši lesorez,²⁶⁶ na katerem je upodobljena tiskarska delavnica s tremi mojstri pri delu – nanašalcem barve s tamponi,²⁶⁷ tiskarjem in stavcem ali korektorjem pri branju.²⁶⁸ Ilustracija se je leta 1521 pojavila na naslovni strani tiska iz delavnice Ascensiane pariškega tiskarja Joducusa Badiusa za Plutarhovo *Opusculo*. Na tablici, ki je obešena na tiskarski preši, je tudi napis, ki razkriva ime tiskarne, čeprav se zdi, da je bil napis dodan naknadno (oz. tiskan posebej). Ilustracija ni signirana z Dürerjevim monogramom, vsebuje pa datacijo v njegovem slogu.²⁶⁹ Morda bi lahko predvidevali, da je bil prvotno prav na tablici, kjer je sedaj ime tiskarne, monogram umetnika, ki je upodobitev pripravil, vendar pa so ga pred tiskom odstranili.

Tiskarna je na upodobitvi prikazana kot tesen prostor, katerega večji del zavzema tiskarska preša. Prostor je tako utesnjen, da so potiskane pole papirja zložene na klopici ob preši, ki je vrinjena med bralni pult stavca in tiskarsko prešo. Omenjeni eksponati na upodobitvi poudarjajo princip perspektive, ki je narekoval celotno kompozicijsko zasnovo za ilustracijo. Tiskar in nanašalec barve sta bosonoga, kar ne priča ravno o bogastvu upodobljenih. Skromna je tudi oprema delavnice, čeprav je na oknu prikazana zasteklitev, ki lahko morda nakazuje na simbolični pomen zunanjega blišča takratne »uporabne umetnosti« v vzponu.

262 Predhodna risba cesarja je kasneje služila kot predloga za slike in lesorez (Strieder, 1996, 436).

263 Upodobil je tudi Erazma, Melanchtona in Pirckheimerja (Strieder, 1996, 439). Glej tudi Landau, Parshall, 1994, 31.

264 Iz tega časa so znane predvsem njegove risbe in nekaj slik (Strieder, 1996, 438).

265 Vnderweysung der Messung, mit dem Zirckel vnd Richtscheyt in Linien Ebenen vnd gantzen Corporen (1525), Vier Bücher menschlicher Proportion (1528) in Etliche Vunderricht zu Befestigung der Stett, Schlosz vnd Flecken (1527) (Strieder, 1996, 438). Dürerjevih prvih izdaj njegovih teoretičnih del popisane in katalogizirane slovenske zbirke ne hranijo.

266 Šola ali slog Albrechta Dürerja. Glej BM 1877,1013.1020 in BM 1863,0418.735 (1520); Hollstein, 1954; glej tudi npr. Hozo, 1988, 41.

267 Hozo, 1988, 655.

268 Glej NUK 7204.

269 Panofsky, 1971, slik. pril.



Slika 13: Albrecht Dürer(?), Tiskarska delavnica Jodocusa Badiusa, poim. Ascencius iz Pariza, lesorez
V knjigi: Plutarchus, Opuscula, Pariz, in officina Ascensiana, 1521 (NUK GS III 7204)

Ilustracije s podobnimi motivi so nastajale že pred omenjeno upodobitvijo. Prav tiskar Badius pa je podobno, izvedeno v precej preprostejši maniri, uporabljal že leta 1514.²⁷⁰ Tudi na slednji je osrednji prostor zavzemala tiskarska preša, ob kateri so pri delu upodobljeni tiskar, nanašalec barve in stavec ali korektor, ki pa so »bolje«, celo gosposko oblečeni.²⁷¹ Prostor je enako urejen, na desni strani je obok in na levi knjige na polici, ob preši pa bralni pult. Sklepamo lahko, da je snovalec upodobitve iz leta 1520 poznal predhodno ilustracijo in motiv povzel na svojstven način.

Med knjigami v zbirki NUK je tudi nürnberška izdaja Johanna Kobergerja, ki nosi signet tiskarja Thomasa Anshelma Badensisa.²⁷² Signet je pomemben, ker je narejen po zgledu Dürerjevega bakroreza *Trije geniji oz. putti*.²⁷³

Nedvomno velja omeniti še Dürerjev lesorez *Nosoroga*, ki ga je ustvaril leta 1515 na podlagi opisa in skic živali, ki je nikoli ni videl.²⁷⁴ Približno trideset let kasneje je David Kandel iz Strasbourga pripravil svojo upodobitev *Nosoroga*, ki je bila nato objavljena v številnih delih, med drugim tudi v *Cosmographiji* Sebastiana Münstra.²⁷⁵ Kandlov lesorez nosoroga v marsičem sovпада z Dürerjevim. Na prvi pogled pa ju loči že monogram – namesto Dürerjevega je Kandel seveda vstavil svoj monogram DK.²⁷⁶

270 Glej NUK 1187; glej tudi NUK 1188 in NUK 817.

271 Glej Žvanut, 1994, 180–186.

272 Glej NUK II 2883.

273 Signet ni edina kopija te Dürerjeve upodobitve. Podobno zrcalno, kot jo je prerisal Hans baldung Grien za signet, so jo npr. prerisali tudi za okras na krožniku (majolika) v Faenzi blizu Ravene ok. leta 1505–1515 (Thornton, 2004, 11).

274 Bartrum, 1995, 149.

275 Glej NUK 2505.

276 Hollstein, 15, 243.

Lucas Cranach st. (1472–1553)

Lucas Cranach starejši je bil slikar, bakrorezec in oblikovalec predlog za lesoreze. Njegova prva dela so znana šele iz časa, ko je prišel na Dunaj ok. leta 1501. Bil je eden glavnih ustvarjalcev donavske šole. Na njegovo grafiko je močno vplival Dürerejev cikel lesorezov za *Veliki pasijon*, zato je že v času delovanja na Dunaju tudi sam začel ustvarjati lesoreze, ki pa so bili zasnovani izredno individualno. Cranach je Dürerjevo harmonijo linij spremenil v skupek lomljenih potez v nemirnih vzorcih, s svetlo-temnimi poudarki, kar je poudarilo učinek agonije protagonistov. Njegov slog zaznamuje tudi izredno ekspresivno in slikovito upodabljanje oseb.²⁷⁷

Leta 1505 se je Cranach kot uveljavljen umetnik zaposlil na dvoru vojvode Friderika Modrega v Wittenbergu. Do leta 1507 je že imel lastno delavnico ter številne pomočnike in učence. Ko mu je leta 1508 vojvoda naročil izdelavo grba s krilato kačo, je ta postala Cranachov stalni simbol, s katerim je signiral svoja dela. Cranachovo ustvarjanje sta zgodnjega leta 1509 opevala že Christoph Scheurl in Andreas Bodenstein von Karlstadt. Po njunih besedah naj bi bil Cranach med najboljšimi umetniki tistega časa, ki so upodabljali antično motiviko.²⁷⁸

Stiskom se je Cranach ukvarjal skozi celotno kariero. Največ grafik (predvsem lesorezov) pa je izdelal v prvih letih v Wittenbergu.²⁷⁹ V tem času je naredil več grafičnih listov z značilno pokrajino, ki skoraj vsiljivo obdaja prizore ter tako poudari moč dogodkov. Značilni kontrasti svetlo-temnih površin so poudarjali občutek migetanja. Njegove upodobitve so cenili še zaradi ekspresivnega sloga ter upodobitev živali, ki so zaznamovale njegova dela v različnih obdobjih.²⁸⁰

Med posebnostmi njegove grafike je vredno omeniti njegovo zanimanje za barvne lesoreze z vsaj dvema barvama, lahko tudi na barvnem papirju. Z primarno barvo je odtisnil linije, nato je v drugi barvi dodal poudarke, npr.

²⁷⁷ Talbot, 1996, 112.

²⁷⁸ Ibid., 113.

²⁷⁹ Znanih je le sedem njegovih bakrorezov (Ibid., 114).

²⁸⁰ Med drugim je živali leta 1515 dodal tudi na osem bordur za molitvenik cesarja Maksimiliana I. Bordure za to knjigo so delali tudi Dürer, Altdorfer in drugi (Ibid.).

osvetlitev.²⁸¹ Njegove lesorezne upodobitve iz pasijona in mučeništva apostolov med letoma 1509 in 1512 so podobno kot pri Dürerju pospremljene le s krajšimi teksti, kot slikanice. So kot poenostavljene vizualne lekcije. Ob tem je Cranach izdeloval druge lesorezne ilustracije.²⁸²

Z začetkom reformacijskega gibanja se je Cranach znašel v samem jedru dogajanja. Njegov meceni, vojvoda Frederik Modri, je bil tudi podpornik in zaščitnik Martina Lutra, zato je Cranach Lutra dobro poznal. Postal je *de facto* Lutrov portretist in že dve leti po Lutrovih 95 tezah je izdelal Lutrov prvi portret v bakrorezu.²⁸³

Upodobitve Lutra po Crachovem zgledu (samostojno ali skupaj z vojvodo Friderikom Modrim ob razpeli) lahko najdemo v več različnih knjigah v slovenskih zbirkah. Kot samostojno ilustracijo, pojasnjevalno naslovnico ali del ilustrativnega okvirja. Naslovnico dela *Die Propheten alle Deutsch* (privezek Lutrove Biblije) iz leta 1555 npr. krasi upodobitev dvojice ob razpeli.²⁸⁴ Dalje je bila podobna kompozicija uporabljena tudi na spodnjem robu ilustrativnega okvirja dveh Trubarjevih *Hishnih postill* iz leta 1595.²⁸⁵ Samostojni upodobitvi Lutra in Philippa Melanchtona v obliki medalje se pojavita v delu *Hortulus animae* iz leta 1548.²⁸⁶ Obe doprsni podobi sta v tričetrtinskem profilu, obdani z napisom – imenom.

Medtem ko so bile za izdajo *Hortulus animae* iz leta 1516 nekatere ilustracije le narejene po zgledu Cranachovih nekoliko starejših del, so bile nedvomno identificirane nadvse edinstvene ilustracije iz t. i. malega Cranachovega molitvenika iz leta 1548 iz zbirke NUK.²⁸⁷ Knjižica *Hortulus animae* iz leta 1548 poleg lesoreznih portretov Lutra in Melanchthona v obliki medalje vsebuje številne nekoliko večje in tudi manjše lesorezne ilustracije, ki so bile najprej narejene za različne izdaje drugih del. Nekaj jih je pripadalo seriji za Wittenberško izdajo *Heiltumsbuches* v oktavu, nekaj jih je iz istoimenske izdaje v kvartu, nekatere so pa so nastale za knjigo *Ein ser andechtig cristenlich buchlein*, avtorja Adama iz Fulde.²⁸⁸ Med upodobitvami je 8 prizorov iz Marijinega in

281 Tehniko *chiaroscuro* lahko pri Cranachu zasledimo že zelo zgodaj. Obstaja nekaj odtisov iz leta 1506, ki naj bi bili Cranachovi. Na njih je krilata kača, ki v tistem času še ni evidentirana pri Cranachu. Obstajajo nekateri namigi, da lesorezi niso njegovi ali pa da je na njih datum falsificiran (Ibid.).

282 Z npr. 117 lesoreznimi ilustracijami je upodobil tudi turnir, ki ga je vojvoda prirejal po še srednjeveških tradicijah (Ibid., 115).

283 Ibid.

284 Glej NUK 9673 glej opis Georg Lemberger.

285 Glej NUK 10054; NUK 10055.

286 Glej NUK 13829.

287 Ibid.

288 Strehle, Kunz, 1998, 98.

Kristusovega življenja, upodobljenih je 12 apostolov, 12 svetnikov in 4 svetnice, 2 evangelista in 2 cerkvena očeta. Dodane so upodobitve vseh svetih in Mučeništvo desetisočev ter še 6 drugih ilustracij. Na naslovnici je upodobitev Marije, sedeče na luninem kraju.²⁸⁹

Ilustracije iz dela Adama iz Fulde so nastale leta 1512. Delo se je ohranilo v redkih izvodih. Znana je ena nepopolna izdaja iz mestne knjižnice v Hamburgu in en popoln izvod iz državne knjižnice v Berlinu. Je eden redkih predreformatorskih tekstov, ki se v nemškem jeziku obrača na bralca, da bi mu približal življenje in trpljenje Kristusa. Ti lesorezi malega formata spadajo k tistim zgodnjim Cranachovim knjižnim projektom, s katerimi se je ukvarjal med letoma 1509 in 1512. V nasprotju z Wittenberškim *Heiltumsbuches*, ki ga znanstvena literatura pogosteje obravnava, so mali lesorezi iz dela Adama iz Fulde nekoliko zanemarjeni. Do danes pa se je celo ohranilo pet lesoreznih plošč, ki so bile prvotno v delavnici Wolfganga Kandela Giessera.²⁹⁰

Georg Rhaw je verjetno lesoreze odkupil neposredno od Cranacha in jih po letu 1547 uporabljal v njegovih številnih izdajah *Hortulus animae*, kot dekorativne pečatnike. Od vseh osmih plošč se do danes niso ohranile naslednje: *Stvarjenje Eve*, *Kristusov prihod v Jeruzalem* in grb vojvode Georga. Za preostale odtise podob so se ohranili podatki, kot sledi v nadaljevanju. *Križanje* je od leta 1512 uporabljal mlajši Melchior Lotter kot naslovno ilustracijo k različnim Lutrovim spisom, zato je prav upodobitev *Križanja* manjkala med tistimi, ki jih je Rhaw pridobil. Ilustracija zato ni odtisnjena v najstarejšem *Hortulus animae*. Isto ilustracijo lahko nato že od leta 1516 dalje zasledimo pri tiskarju Johannu Rhawu - Grunenbergu, ki je s Cranachom tesneje sodeloval.²⁹¹

Cranachova *Sv. Trojica*, naslednja ilustracija v *Hortulus animae* iz zbirke NUK, odgovarja srednjeveškemu tipu upodabljanja Sv. Trojice (nem. *Gnadenstuhl*). Nemški pojem se navezuje na uporabo pojma pri Lutru, ki ga je prvi uporabil za prevod latinske fraze *thronum gratiae*, v pismu Pavla Hebrejčanom (9,5). *Hortulus animae* vsebuje iz te serije tudi Cranachovo *Mučeništvo desetisočev* ter *Marijino oznanjenje*. Cranach je kompozicijo *Mučeništva desetisočev* zasnoval na delih italijanskega umetnika Andrea Mantegna iz šestdesetih in sedemdesetih let 15. stoletja. Tudi pri Cranachu je Kristus upodobljen od zadaj. Nasprotno je Cranachova *Zadnja sodba* sledila kompozicijski zasnovi

289 Cerkovnik, 2010, 95.

290 Odtisi teh petih plošč so danes ohranjeni v Lutrovem muzeju (nem. Lutherhalle) v Wittenbergu v Nemčiji (Strehle, Kunz, 1998).

291 Strehle, Kunz, 1998, 102.



Slika 14: Lucas Cranach, Salvator Mundi, lesorez
 V knjigi: Hortulus animae = Lustgertlin der Seelen : mit schönen lieblichen Figuren, Wittenberg,
 Georg Rhaw, 1548 (NUK 13829)

po srednjeveških predlogah, čeprav je v njegovi upodobitvi dogodka le nekaj ključnih oseb.²⁹²

Salvator Mundi,²⁹³ kot verjetno še nekatere druge ilustracije iz omenjene *Hortulus animae*, pa so bile prvotno del opusa 119 ilustracij za knjigo *Heiltumsbuch* v kvartu, ki je bila eden najobsežnejših Cranachovih projektov knjižnih ilustracij.²⁹⁴ Sodi med posebne primerke kratkotrajne tradicije izdajanja relikviarnih knjig, ki se je začela konec 15. stoletja in končala hitro po začetku reformacije. V njih so opisane relikvije posameznih cerkva in mest.²⁹⁵

Prvi predhodniki relikviarnih knjig so bili posamezni grafični listi, ki so jih natisnili v Nürnbergu in Augsburgu. Leta 1483 je bil v Nürnbergu natisnjen seznam Würzburških relikvij in leta 1487 je sledila manjša izdaja s samo šestimi listi, na katerih je bil popis Nürnberških relikvij. Že kmalu, leta 1493, je podobna izdaja sledila za Bamberg. A najverjetneje je Cranach svoje ilustracije zasnoval po predlogi takrat že zelo obsežnega dunajskega *Heiltumsbuch* iz leta 1502, ki ga je verjetno videl ob njegovem bivanju na Dunaju v zgodnjih letih njegovega delovanja. Dunajsko delo je verjetno poznal, saj je izšlo pri dunajskem tiskarju Johannesu Winterburgerju, za katerega je Cranach nenazadnje izdeloval različne lesoreze.²⁹⁶

Cranachova knjiga *Heiltumsbuches* v oktavu se ni ohranila, medtem ko poznamo njeno različico v kvartu (lesorezi so nastajali med letoma 1510 in 1512). Razlog za to bi morda lahko iskali v veliki rabi manjše knjižice, ki bi bila nasprotno od njenega pendanta v kvartu prej izrabljena.²⁹⁷ Težko tudi trdimo, ali je pomanjšana ljudska izdaja *Heiltumsbuches* sploh kdaj obstajala. Načrtovana je najverjetneje bila v istem času kot kvart, takrat so v Cranachovi delavnici brez dvoma nastali tudi ti manjši lesorezi,²⁹⁸ ki so se do danes ohranili v knjižici iz NUK-a. Med njimi in nekoliko večjimi lesorezi je izredna podobnost.²⁹⁹ Lesorezi za manjšo izdajo so se ohranili le skozi številne ponatise v kasnejših izdajah knjige *Hortulus animae* založnika Georga Rhawa. Do sedaj najstarejši znani izvod knjige *Hortulus animae*, ki vsebuje manjše odtise, je iz leta 1549. NUK

292 Pred tem je bila *Zadnja sodba* ponavadi upodobljena z množico motivov in figur. Ta tip upodobitve *Zadnje sodbe* se pojavi sicer že sredi 15. stoletja v južnonemškem prostoru (Ibid.).

293 *Salvator Mundi* je kopija originalne ilustracije iz leta 1509/10 (Strehle, Kunz, 1998, 90). Glej tudi Hollstein, 1960, 72–73.

294 Hollstein, 1960, 30–44.

295 Ibid.

296 Strehle, Kunz, 1998, 77.

297 Kvart so pogosteje umeščali v knjižnične zbirke, kar mu je omogočilo boljšo hrambo in ohranitev (Strehle, Kunz, 1998, 98).

298 Ibid.

299 Glej manjše upodobitve relikvijarjev apostolov s črno obrobo.

Der vierd Artickel.



Slika 15: Lucas Cranach, Križani, lesorez

V knjigi: Hortulus animae = Lustgertlin der Seelen : mit schönen lieblichen Figuren, Wittenberg, Georg Rhaw, 1548 (NUK 13829)

hrani izvod iz leta 1548, torej eno leto starejši izvod knjige, kot so uradno potrjeni najstarejši znani primerki teh ilustracij v Nemčiji.³⁰⁰

Prve knjige relikvij, pred Cranachovo, so vsebovale zgolj skope navedbe o vsebini posameznih primerkov in niso vsebovale ilustracij. Tipske ilustracije s shematskimi lesorezi so v najboljšem primeru določale le tip relikvije, v njih pa je bilo skoraj težko razpoznati originalne posode hranjene po posameznih mestih. Prvi množični odtisi upodobitev relikvijarijev pa so bili mišljeni kot spominki za romanje. Konceptu spominka, ki ga danes poznamo, je bil dodan tudi sakralni pomen – pripisovali so jim namreč moč originala in zato je lahko tudi sam odtis postal objekt čaščenja. Natančnost upodobitve je bila pri tem drugotnega pomena. Cranachov omenjeni mecen je želel s Cranachovo izdajo preseči do takrat znane serije relikviarnih knjig, kar mu je tudi uspelo. Cranachove ilustracije so v obliki in kvaliteti prekašale vse podobne do takrat znane tiskane knjižice relikvij. Cranachovi prikazi relikviarnih posod so bili izredno realno upodobljeni, z vso ornamentiko in številnimi detajli. Prisotnost njegovega osebnega ekspresivnega sloga ni zmotila realističnosti upodobitev. Enako natančni so bili tudi teksti, ki so bili dodani za opis materialov in samih objektov.³⁰¹

S Cranachom lahko povežemo še nekatere druge religiozne ilustracije v knjigah iz zbirke NUK. Ilustracije cirilsko-nemškega³⁰² tiska *Prvi del Novoga testamanta* iz leta 1563 so najverjetneje nastale z naslonom na njegove nekoliko starejše lesoreze.³⁰³ V njem je namreč ponovljen cikel Cranacovih ilustracij *Apokalipse*,³⁰⁴ ki pa je v osnovi nastal na podlagi Dürerjeve *Apokalipse*. Cranach je te nekoliko manjše lesoreze zasnoval v podobnih kompozicijah kot Dürer, ikonografijo pa je prilagodil svojim protestantskim načelom.³⁰⁵ Neznani mojster je za cirilsko-nemški tisk ilustracije izdelal tako, da je sledil Cranachovi ikonografiji in kompoziciji, čeprav je slednjo poenostavil ter lesoreze oblikoval bolj preprosto.

Tudi nekatere ilustracije v Bibliji Jurija Dalmatina so najverjetneje nastale z naslonom na Cranachove slike in ilustracije.³⁰⁶ Cranachove lesorezne ilustracije prvih protestantskih (Lutrovih) tekstov so namreč že v času nastanka postale

300 Strehle, Kunz, 1998, 98 VD 16.

301 Ibid., 77–78.

302 Hrvaški del je v cirilici, nemški v frakturi.

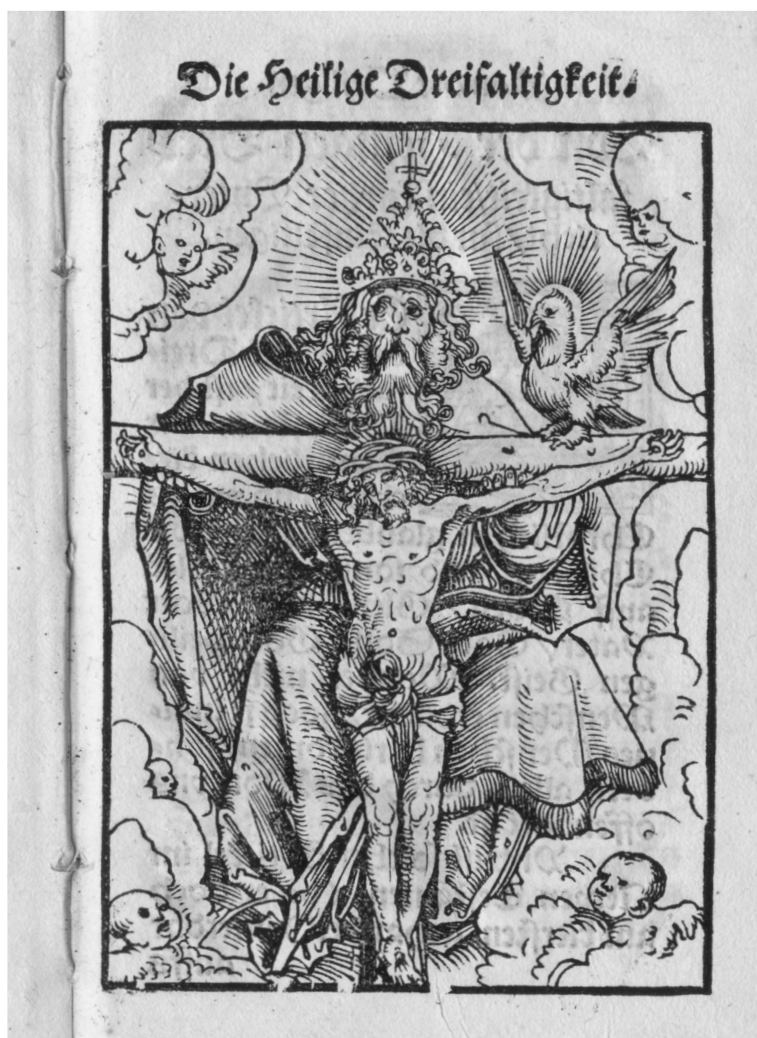
303 Glej NUK R 18369; Izdano v Urachu pri Ulrichu Morhartu leta 1563. Avtorji: Stjepan Istranin Konzul, Antun Dalmatin, Primož Trubar.

304 Hollstein, 1960, 28–29.

305 Hartmann, 2010, 2.

306 Glej NUK R II 10051; tudi NUK R II 10052; NUK R II 10053; NUK R II 19062; NUK II R 9891; NUK R II

433302; NUK R II 76390; NUK R II 83113 in NUK R II 71805; Biblia, tu ie, vse Svetu pismu, Stariga inu Noviga testamanta. Izšla leta 1584 v Wittembergu pri naslednikih Hansa Krafftsa.



Slika 16: Lucas Cranach, Razpelo, lesorez

V knjigi: Hortulus animae = Lustgertlin der Seelen : mit schönen lieblichen Figuren, Wittenberg, Georg Rhaw, 1548 (NUK 13829)

osnova za vse nadaljnje upodobitve v protestantski literaturi 16. stoletja.³⁰⁷ V Dalmatinovi Bibliji je bil predvsem povzet Cranachov imaginarij iz njegove *Apokalipse*, ki pa se primarno, kot že rečeno, veže na Dürerjev istoimenski cikel. Večino ilustracij iz poglavij o apokalipsi je pripravila neznana roka, razen prizora iz Janezove Apokalipse, kjer je na skali levo spodaj lepo viden monogram I. R.³⁰⁸

Poleg knjižnih ilustracij z religioznimi in reformacijskimi vsebinami se je Cranach posvečal še pripravi posvetnih motivov in okrasnih prvin. Kot predloga za izdelavo novih ilustracij v Ruxnerjevi *Turnirski knjigi* so tako služili Cranachovi prikazi turnirja (npr. s sulicami), ki so nastali v letih 1506 in 1509 (nem. *Turnier mit Lanzen*). Posebej je vpliv viden pri velikih prikazih turnirjev v obeh turnirskih knjigah, ki jih NUK hrani (iz leta 1530 in 1566).³⁰⁹ Poleg tematike vse tri tiske povezuje še prisotnost vsaj enega uvezanega večjega formata zloženega lista, ki prikazuje turnirski boj. Mojster H.,³¹⁰ ki je pripravljaval lesoreze za izdajo iz leta 1530, je po Cranachovem lesorezu povzel motiv dogodka na trgu, a gledalca postavil na sam rob dogajanja, s tem ko je zavzel nekoliko nižji zorni kot.³¹¹ Napetost dogodka je podobno kot Cranach pričaral s skoraj nepregledno množico bojevalcev in drugih, ki vitezom pomagajo, jih spodbujajo in podobno. Gledalce je po Cranachovem zgledu umaknil za ograjo ter na balkone in okna bližnjih stavb.³¹²

Poleg ilustracij je Cranach pripravil tudi izredno pisan opus dekorativnih elementov. Cranach je za okrase v knjigah pripravljaval različne tipe dekoracije: od najbolj preprostih okvirjev za naslovnice, sestavljenih iz posameznih bordur z mesnatimi, uvihanimi ali pahljačastimi listi; do renesančnih prepletov rogov izobilja, stebrov z živalmi in grotesknimi glavami, morskimi deklicami in putti.

Njegove naslovne strani, predvsem okvirji, spominjajo na bordure švicarskega umetnika Ursa Grafa (ali obratno). Oba sta uporabljala motiviko vzpenjajočih se vitic, po katerih plezajo putti. Vitice se lahko razraščajo iz speče ali ležeče figure. Znani so še primeri bolj strukturiranih ilustrativnih okvirjev. Stalnica Cranachovih okvirjev so bili tudi različni motivi s protestantsko simboliko. Velikokrat so bili na temnem ozadju, včasih tudi samo na praznem (belem) ali celo črtkanem polju, kar je figure v ospredju poudarilo.³¹³

307 Talbot, 1996, 115.

308 Številne druge ilustracije je pripravil Hans Brosamer. Glej npr. NUK DS 83113; glej tudi Gostiša, 1970 (seznam ilustracij).

309 Hollstein, 1960, 93–95; Strehle, Kunz (1998, 41–41); glej tudi Kos (1997, 135–147).

310 Monogram oz. črka H je na zidu ob grbu levo zadaj.

311 Glej NUK 2881.

312 Viri, ki obravnavajo najbolj znano turnirsko knjigo 16. stoletja, navajajo različna imena, ki bi lahko bila povezana z lesorezi v tej knjigi. Mojster H. je dalje obravnavan pri Hansu Burgkmairju.

313 Podobne okrasne prvine lahko najdemo tudi pri drugih renesančnih mojstrih po vsej Evropi.



Slika 17: Hans Burgkmair(?), Ples na sedmem turnirju na Saškem, lesorez
V knjigi: Georg Ruxner, Anfang, Ursprung und Herkommen des Thurniers in Teutscher Nation,
Siemern: Hier. Rodler, 1530 (NUK GS II 2881)

Hans Burgkmair st. (1473–1531)

in Hans Burgkmair ml. (c. 1500–1562)

Hans Burgkmair starejši je kot slikar in risar predlog deloval v Augsburgu, kjer je imel ok. leta 1500 vlogo vodilnega umetnika.³¹⁴ Na svojih številnih potovanjih je vzpostavil povezave z beneško renesanso ter umetniki in humanisti, ki so delovali v krogu cesarja Maksimilijana I. Habsburškega.³¹⁵ Leta 1503 se je odpravil v Köln in na Nizozemsko ter v Italijo leta 1507, kjer je nekaj časa preživel v Benetkah, Firencah, Milanu in Pavii, zato je njegova slikarska dela mogoče najti po različnih evropskih mestih.³¹⁶

Z beneškim slogom oblikovanja lesorezov se je Burgkmair st. srečal že v zgodnjem obdobju ustvarjanja za časa inkunabul, saj je med drugim sodeloval z Erhardom Ratdoltom, ki je v letih od 1474 do 1486 kot tiskar deloval v Benetkah, kasneje pa v Augsburgu.³¹⁷ Zanj je Burgkmair st. oblikoval celostranske lesoreze svetnikov, ki jih je ta izdajal v liturgičnih tiskih velikih formatov. Poleg tega je med letoma 1508 in 1512 ustvaril serijo barvnih lesorezov s po dvema ali tremi barvnimi odtisi, ki jih je na grafično ploščo prenesel Jost de Negker iz Antwerpna. Sodijo med najzgodnejše lesorezne primerke *chiaroscuro*.³¹⁸ Med bolj znanimi lesorezi Burgkmairja st. so še ilustracije del, ki jih je naročil Maksimilijan I. Skoraj vse so bile narejene v Augsburgu pod budnim očesom humanista Konrada Peutingerja.³¹⁹

314 Njegov edini pomembnejši naslednik v Augsburgu je bil Cristopher Amberger (Falk, 1996, 198).

315 Falk, 1996, 198.

316 Ibid., 199.

317 V Benetkah je stanoval že leta 1474, čeprav so njegovi tiski nedvomno identificirani z letom 1476 (Künast, 2003, str. 168–169).

318 V zbirki NUK ni bilo mogoče zaslediti njegovih *chiaroscuro* lesorezov.

319 Falk, 1996, 200.



Slika 18-19: Hans Burgkmair st., Domorodci, lesorez

V knjigi: Balthasar Springer, *Die Merfart vñ erfahrung nüwer Schiffung vnd Wege zů vilen onerkanten Inseln vnd Königreichen, von dem grossmechtigen Portugalische[n] Kunig Emanuel erforscht, funden, bestritten vñnd ingenomen ...*, [S. l. : s. n.], 1509 (NUK Ti 14754)



Leta 1508 je Burgkmair st. pripravil upodobitve domorodcev v seriji lesorezov za potopis Balthasarja Springerja. Springer je potopis z njegovimi ilustracijami s poti ob obali Afrike do Indije in nazaj s portugalsko morsko odpravo prvič izdal leta 1509.³²⁰ Potopis je doživel velik uspeh, zato je bil preveden v več jezikov, ilustracije pa je po Burgkmairjevih predlogah za nadaljnje izdaje izdelal Georg Glockendon.³²¹ Najznamenitejša upodobitev iz omenjene Burgkmairjeve serije lesorezov z domorodci – *Der Kunig von Gutzin* ali *Kralj Kochija*, ki je bila sestavljena iz šestih plošč, se v izvodu iz zbirke NUK ni ohranila.³²² Ohranile so se le manjše upodobitve med tekstom. Ilustracije iz zbirke NUK prav tako niso bile kolorirane.³²³

Upodobitve so bile tiskane ločeno od teksta – vsaka ilustracija je namreč na posebni strani, razen spremljajočega napisa, ki razkriva deželo upodobljenega domorodca/-ke. So celostranske, obrobljene s črno linijo (okvirjem). Burgkmair jih je zasnoval na podlagi Springerjevega rokopisa. Ker so figure nanizane brez ozadij, z le nekaj vegetacije pod nogami ali nakazanimi tlemi, dajejo vtis pojasnjevalnih ilustracij. Osnovni obrisi figur so močnejše poudarjeni z nežnejšim, mehkejšim senčenjem, ki na nekaterih mestih zaznamuje tudi teksturo materialov. Po tipu bi jih zato lahko umestili med shematske lesoreze, ki so bili namenjeni kasnejši dodelavi z barvami. Izvedbe ilustracij iz izvoda v zbirki NUK se tudi nekoliko razlikujejo med seboj, zato bi morda lahko govorili o dveh lesorezcih(?).³²⁴

Lesoreznih predlog naj bi Burgkmair st. sicer pripravil ok. 800, v njih pa se je odražala njegova izjemna domišljija.³²⁵ Dela Burgkmairja st. je odlikovala zmožnost medsebojnega prepletanja zgodovinskih, alegoričnih in resničnih dogodkov in ljudi, zato so ga sodobniki cenili in ga primerjali z Dürerjem. Burgkmair st. je namreč poleg Dürerja veljal za enega najboljših umetnikov, ki so delali za cesarja Maksimilijana I. Po cesarjevi smrti in letu 1520 je skoraj opustil slikarstvo, svoje delo pa posvetil rezbarstvu in konvencionalnim oltarnim podobam. Tu in tam je izdelal še posamezne cikle lesorezov, kot na primer ilustracije za Lutrov prevod *Novega testamenta* (1523), v katerih se je kazala njegova pristna povezanost s tekstom, ki ga je ilustracija prikazovala.³²⁶

320 Glej NUK 14754.

321 Glockendon je ilustracije začel izdelovati leta 1509. Leta 1511 je knjiga ponovno izšla (Meetz, 2003, 232).

322 Ohranila se je npr. v izvodu iz BSB München ali ÖNB na Dunaju; glej VD16 S 8379; v digitalni obliki dosegljiva tudi na spletu: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00045403-6; Glej tudi BM 1851,1213.99.

323 Izvod iz BSB je bil kasneje ročno koloriran.

324 Poleg različnih načinov senčenja so precejšnje razlike npr. pri prikazu tal ali pri zasnovi stopal, ki so na nekaterih upodobitvah precej okorno izvedene.

325 Falk, 1996, 198.

326 Ibid., Falk, 1996, 200.

Hans Burgkmair ml. je leta 1531 prevzel družinsko delavnico. Znanih je le nekaj njegovih skic za lesorezne ilustracije³²⁷ in nekaj miniaturnih, večinoma narejenih po starejših delih njegovega očeta.³²⁸ V zbirki NUK sta se ohranili dve ilustrirani turnirski knjigi, katerih ilustracije bi morda lahko povezali z Burgkmairjem st. ali ml. Kot prva je to turnirska knjiga Georga Rüknerja iz leta 1530,³²⁹ za katero v dostopnih virih sicer ni natančnih in nedvoumnih navedb o tem, kdo je njen ilustrator.³³⁰ Knjiga je bogato ilustrirana in velja za najznamenitejšo izmed turnirskih knjig prve polovice 16. stoletja.³³¹

Izvod, ki ga hrani NUK, je primer prve izdaje te knjige, ki je bila posvečena grofu in vojvodi Johannu II. von Simmernu, volilnemu knezu iz hiše Wittelsbachov iz predela Palatinate-Simmern, dela nemškega grofovskega teritorija Palatine ob Renu (nem. *Pfalzgrafschaft bei Rhein* ali *Kurpfalz*). Knjigi manjkajo začetne strani (npr. naslovna stran), ki so bile kasneje (verjetno pri prevezavi)³³² odstranjene zaradi poškodovanosti ali drugega vzroka. Ohranjen je del predlista z grbom omenjenega grofa.

Grof Johannu II. von Simmern naj bi prevajal in pisal ter deloval tudi kot mecen.³³³ Novejše raziskave kažejo na to, da bi bil morda sam grof lahko tudi avtor teksta in ilustracij,³³⁴ saj naj bi bilo njegovo ljudsko ime zapisano kot Herzog Hans vom Hunsrück, kar bi lahko bil Mojster H. H. iz Simmerna (oz. Mojster H.),³³⁵ za katerega velja, da je avtor lesorezov. Grof je bil mdr. v stikih s humanistom in kozmografom Sebastianom Münstrom, ki je izdal znano *Cosmographio*.³³⁶

A grof naj bi se v času okoli leta 1530 šele učil lesorezne tehnike,³³⁷ lesorezi v Rüknerjevi turnirski knjigi pa so dokaj umetelno izdelani in pričajo o večji

327 Hollstein, vol. V.

328 Falk, 1996, 197.

329 Glej NUK 2881. Izšla je pri Hieronymusu Rodlerju v nemškem mestu Simmern (grb in ime tiskarja/založnika sta natisnjena na zadnji verso strani knjige), ki je do leta 1554 delal kot grofov tajnik (Wegele, 1890, 62).

330 Različni viri navajajo različna imena od Leonharda Fucks do palatina Johanna II., kateremu je knjiga posvečena. Pojavlja se tudi navedba, da naj bi za nekatere lesoreze prispeval skice sam Rükner, predvsem za grbe. Vprašljiv ostaja monogram na večjem prikazu, ki govori v prid Mojstra H. (Spohn, 1974, 509).

331 Na spojnem listu je nalepljen rodbinski grb – ekslibris Hohenwartov, grofov na Kolovcu (Moškon, 1974, 23).

332 Knjiga nima originalne vezave.

333 Spohn, 1974, 509.

334 Johaneček, 2008, 34.

335 Viri mesta monograma sicer ne omenjajo (Spohn, 1974, 509).

336 Glej NUK 2367.

337 Münstru je grof poslal veduto Simmerna, ki jo je lastnoročno napravil, ko je bilo uredniško delo za *Cosmographio* končano (Johaneček, 2008, 34). Izšla je leta 1544.

roki, vajeni rezbarskih nožev. Zato se zdi zgornja trditev, da je bil grof tudi avtor lesorezov, morda vseeno nekoliko prenapla. Poleg tega so v upodobitvah dobro upoštevana pravila likovne teorije (npr. perspektiva, senčenje, proporci človeškega telesa ter konj itd.). Nemara bi lahko predvidevali, da so delo izkušenega in učenega mojstra. Figure so, čeprav precej splošnih karakternih potez, vseeno individualno zasnovane. Dobro izvedene so tudi draperije.

Kompozicije, draperije, arhitektura in detajli še najbolj spominjajo na upodobitve, ki sta jih za delo *Der Weisskunig* prispevala Hans Burgkmair st. in Leonhard Beck. Največjo prefinjenost pa kažejo detajli vzorčkov na upodobljenih tapiserijah, oblekah, oknih, strehah in lesenih delih arhitekture. Prizori so umeščeni v renesančno arhitekturo z na nekaterih mestih izdelano ornamentiko – npr. na balkonih in stebrih, kar je Burgkmair st. pri svojih delih upošteval že dosti prej.³³⁸

Kompozicije s prepleti figur delujejo polno in zapleteno, kljub temu so detajli na tkaninah in drugi vzorci izvedeni s skrajno skrbnostjo. Podobno prefinjenost detajlov in čistost linij pri lesorezih najdemo v prvi polovici 16. stoletja ravno pri Burgkmairju st.,³³⁹ npr. pri upodobitvah iz življenja cesarja v delu *Weisskunig*.³⁴⁰ Prav na osnovi figuralike, obraznih značilnosti in detajlov (predvsem npr. lesa, drobnih ornamentalnih zaključkov na zidovih, finih elegantno izpeljanih vzorcih na tapiserijah in blagu, prikazih opek, oblekah itd.) pa tudi na primerih uporabe perspektive ter renesančne arhitekture bi morda lahko sklepali, da je Mojster H. H. iz Simmerna podobe ustvaril na podlagi predlog, ki jih je pripravil Hans Burgkmair st. ali ml.³⁴¹

Dodatno sklep podpirajo tudi iluminacije v rokopisu, ki jih je po očetovi predlogi naredil Hans Burgkmair ml.³⁴² Ilustracije v rokopisu niso tiskane, tudi zasnovane so bile v nekoliko drugačnih kompozicijah, a poudarki na naborkih konjskih ogrinjal in človeških oblačil ter vzorci na tkaninah so podobni. Mnogo detajlov lahko zasledimo tako v obravnavani tiskani knjigi³⁴³ kot tudi na iluminacijah v rokopisu.³⁴⁴ To so npr.: sonce z žarki (konjsko ogrinjalo), sova, konjski šlemi in fleuronneji na tkaninah ipd.

338 Ko se je vrnil s popotovanja po Italiji, je v svoje predloge za lesoreze vpletel renesančno arhitekturo in ornamentiko (Falk, 1996, 199).

339 Nekatere podrobnosti kažejo tudi na dela Leonarda Becka, zato bi morda lahko domnevali tudi, da sta umetnika sodelovala.

340 Hollstein, 1958, 25; Falk, 1996, 199.

341 Hans Burgkmair ml. je delal predvsem v bakrorezu.

342 Glej Burgkmair, Hans: *Turnierbuch* – BSB Cod.icon. 403 Augsburgum 1540; Dostopna tudi na spletu: http://codicon.digitale-sammlungen.de/Blatt_bsb00015125,00002.html?prozent=1.

343 Npr. list CLVij ali večji zožen prikaz.

344 Npr. str. 10r ali 11r.



Slika 20: Hans Burgkmair(?), Deseti turnir v Zürichu, lesorez
V knjigi: Georg Ruxner, Anfang, Ursprung und Herkommen des Thurniers in Teutscher Nation,
Siemern : Hier. Rodler, 1530 (NUK GS II 2881)



Slika 21: Hans Burgkmair ml., Viteza na konjih, iluminacija
V knjigi: Turnierbuch – BSB Cod.icon. 403 Augsburgum 1540, list 15r

Dalje o Burgkmairjevem vplivu priča tudi italijanska renesančna ornamentika, ki krasi oboke tiskane arhitekture. Vertikalno simetričen vzorček, ki se na prvi pogled zdi rastlinski, je pravzaprav sestavljen iz dveh cvetličnoglavih delfinov s polžasto zavitimi kljuni in spetimi repi. Motiv, ki je bil značilen za italijanske okrasne prvine knjižnih del, se je v tridesetih in štiridesetih letih pojavil tudi pri nekaterih drugih tiskarjih po Evropi (Basel, Ingolstadt, tudi Köln), večinoma pri umetnikih, ki so z italijansko renesanso in humanizmom imeli stik ali pa so delovali v krogu umetnikov, ki so delali za Maksimilijana I. oz. so njihova dela poznali.³⁴⁵ Slednje še dodatno utemeljuje povezavo med Burgkmairjevo delavnico in Ruxnerjevo turnirsko knjigo.

Druga Ruxnerjeva turnirska knjiga iz zbirke NUK je izšla leta 1566. Vsebuje nekaj ilustracij signiranih s HB.³⁴⁶ Zasnova in kompozicije lesorezov se nekoliko razlikujejo od tistih iz izdaje 1530, še posebej, ker je pri veliki večini sodeloval Jost Amman.³⁴⁷ Ker so figure izrazito manjše kot v predhodni izdaji, so tudi zgoraj omenjeni detajli zabrisani oz. manj vidni ali celo izpušчени.

S Hansom Burgkmairjem pa dalje povezujejo tudi signirane ilustracije v nemškem prevodu Cicera, saj vsaj ena ilustracija nosi monogram HB.³⁴⁸ Navedeni monogram se razlikuje od tistega, ki ga je uporabljal npr. Brosamer.³⁴⁹ Dotična upodobitev je ročno kolorirana in predstavlja učitelja z učenci ob knjigi (verjetno rokopisu). Na mizi je tudi pribor za pisanje. Nad upodobitvijo je (nekoliko širša) ilustracija pajkove mreže in spremni tekst, ki primerja močno pajkovo mrežo z močjo (prave) besede in učenosti:

*Wol müg wir gleichen vil gesetz,
Dem spreichwort von der spin[n]en netz.
Das starcker websen keinen noett
Und kleiner mücklein vil ertoedt.
Merckt dieser Doctor zanckt und streit,
Die gloss im rechten ursach geit.
Es wil jr yeder haben war,
Und rauffen sich umb frembdeshar.³⁵⁰*

345 Podobne okrase najdemo npr. pri okrasnih trakovih Hansa Brosamerja.

346 Glej NUK 2880; *Thurnier Buch. Von Anfang, Ursachen, Ursprung und Herkommen der Thurnier im heyligen Römischen Reich Teutscher Nation ...* Getruckt zu Franckfurt am Mayn: bey Georg Raben, in verlegung Sigmund Feyrabends und Simon Hüters, 1566.

347 Opisane so v poglavju v nadaljevanju.

348 Glej NUK 1165.

349 *Monogrammenlexicon für den Handgebrach*, 1830, XXXIII 1111–4 in 1120–2.

350 Glej NUK 1165.

Elaboratum est hoc Germaniæ opus, typis ac formulis
 Thomæ Anshelmi, Hagenoæ, præsentè castigatoreq;
 authore ipso. Sumptibus autem Viri ornatissi-
 mi Ioannis Kobergii Norinbergensium.
 Incolæ. Anno salutis nostræ
 M. D. XVIII.
 Mense Augu-
 sto.



Slika 22: Hans Baldung Grien, Signet tiskarja Thomasa Anshelma Badensisa, lesorez
 V knjigi: Franciscus Irenicus, Germaniæ exegeseos volumina duodecim, Haguenau, Alzacija,
 Ioannis Kobergil Norinbergen[sis], 1518 (NUK GS II 2883)

Hans Baldung Grien (1484 ali 1485–1545)

Hans Baldung Grien je bil nemški tiskar, slikar in risar predlog za grafike in barvano steklo. Iz švabskega Gmünda se je preselil v Strasbourg, kjer je kasneje ustvarjal večino svojega življenja.³⁵¹ Učil se je verjetno v Strasbourg, v času, ko je na Alzacijo še vedno vplivala umetnost Martina Schongauerja. Pri 18 letih je prišel v Dürerjevo delavnico v Nürnberg in že leta 1505 je izdelal prve predloge za lesoreze, leta 1507 pa je prvič delal v tehniki bakroreza.³⁵²

V času Dürerjeve odsotnosti je Baldung skrbel za Dürerjevo delavnico. Kmalu po njegovi vrnitvi je Baldung odšel v Halle, saj je tam dobil dve naročili, nato pa se je ustalil v Strasbourg, kjer je leta 1510 postal meščan. Od takrat naprej je svoja dela signiral s HBG, pred tem pa je za identifikacijo uporabljal grozdni list. Med letoma 1510 in 1544 je nato izdelal veliko število grafičnih del. Od leta 1512 je zaradi naročil vsaj 5 let preživel zunaj mesta Strasbourg, najverjetneje v Freiburgu.³⁵³

Baldungov slog se je po letu 1520 spremenil v tipično zgodnji manierizem. Vseboval je močno stilizacijo ter valovite poteze z naturalističnim detajli. Njegov likovni izraz se je spremenil in se oddaljil od dekorativnosti. Poleg priprav grafičnih predlog je ustvarjal še kot slikar. Slikal je med drugim religiozne motive, ki pa jih je dopolnil z alegoričnimi temami iz klasične literature, antične zgodovine, legend, domišljije ipd. Veliko se je ukvarjal s tematiko čarovnic in na to temo ustvaril številne, večinoma manjše, tiske ali risbe. Njegova navdušenost nad čarovništvom in vraževerjem je v likovno umetnost uvedla nove teme – nadnaravno in erotizem. V grafiki je Baldung uporabljal tudi tehniko *chiaroscuro*.³⁵⁴

V zbirki NUK se je ohranilo delo, ki vsebuje pri poglavju o Dürerju omenjeni signet tiskarja Anshelma Badensisa.³⁵⁵ Pripravil ga je Baldung, in sicer tako,

351 Njegov sorodnik Hyeronimus Baldung je bil osebni fizik Maksimilijana I., Sv. rimskega cesarja, kar je nedvomno vsaj posredno vplivalo na to, da je Baldung izbral poklic tiskarja (Andersson, 1996, 102).

352 Baldung je bakroreze delal le do leta 1512, ker mu bakrorezna tehnika ni bila najbližja (Ibid.).

353 Andersson, 1996, 102.

354 Ibid., 102–104.

355 Glej NUK II 2883. Tisk je iz leta 1518.

da je na ploščo neposredno prenesel dva genija iz Dürerjeve upodobitve *Treh genijev*. Dobil je zrcalno sliko izvirnika. Letečega genija je izpustil ter ga nadomestil z napisnimi trakovi. Baldungova dela naj bi bila po ocenah strokovnjakov le pol koraka za Dürerjem, Holbeinom mlajšim in Matthiasom Grünewaldom, kar je lepo opaziti tudi pri obravnavanem signetu. Baldung je ob Schäufeleinu veljal za enega najbolj talentiranih Dürerjevih učencev.³⁵⁶ In Dürer je Baldungova dela občudoval in jih nosil s sabo na svoja potovanja z namenom prodaje.³⁵⁷

Medtem ko je bil Dürerjev izvirnik *Treh genijev* narejen v bakrorezu (gravura), je Baldung signet pripravil v lesorezni tehniki.³⁵⁸ Signet je izveden v finih, tankih, mehkih linijah, ki spominjajo na drobne poteze Dürerjevega bakroreza, kar je v lesorezni tehniki, ki je že zaradi narave materiala bolj groba, razmeroma težko doseči.³⁵⁹

Žal pa so bile nekatere Baldungove skice precej boljše od končne izvedbe predloge na plošči,³⁶⁰ kar je bilo mogoče opaziti tudi pri lesoreznem okvirju, ki je nastal po predlogi Baldunga in krasi naslovnico ene izmed knjig iz zbirke NUK.³⁶¹ Ob številnih ilustracijah je Baldung namreč naredil tudi nekaj dekorativnih bordur in naslovnih okvirjev. Okvir zapolnjuje lok vinske trte s putti.³⁶² Obdaja naslovnico dela *Iustini nobilissimi historici in trogum Pompeium* iz leta 1517. Knjigo je natisnil tiskar Joann Singerium z Dunaja. Lesorezni okvir z belo podlago je najverjetneje nastal po Baldungovi predlogi, čeprav je dunajske provenience in je sama izvedba lesorezne plošče bolj enostavna, shematska. Listi trte so bili na posameznih delih sicer izpeljani v mehke linije, nasprotno pa so bili obrazi puttov le nakazani in kažejo na okorno roko. Plastičnost figur in zasenčenost sta kar se da primerno izpeljana in v nasprotju s shematičnostjo izdelave, zato bi nemara lahko sklepali, da je lesorez izrezal ne najbolj večš lesorezec, ki je delal po razmeroma dobri predlogi.

356 Cerkovnik, 2011, 80.

357 Andersson, 1996, 102–104.

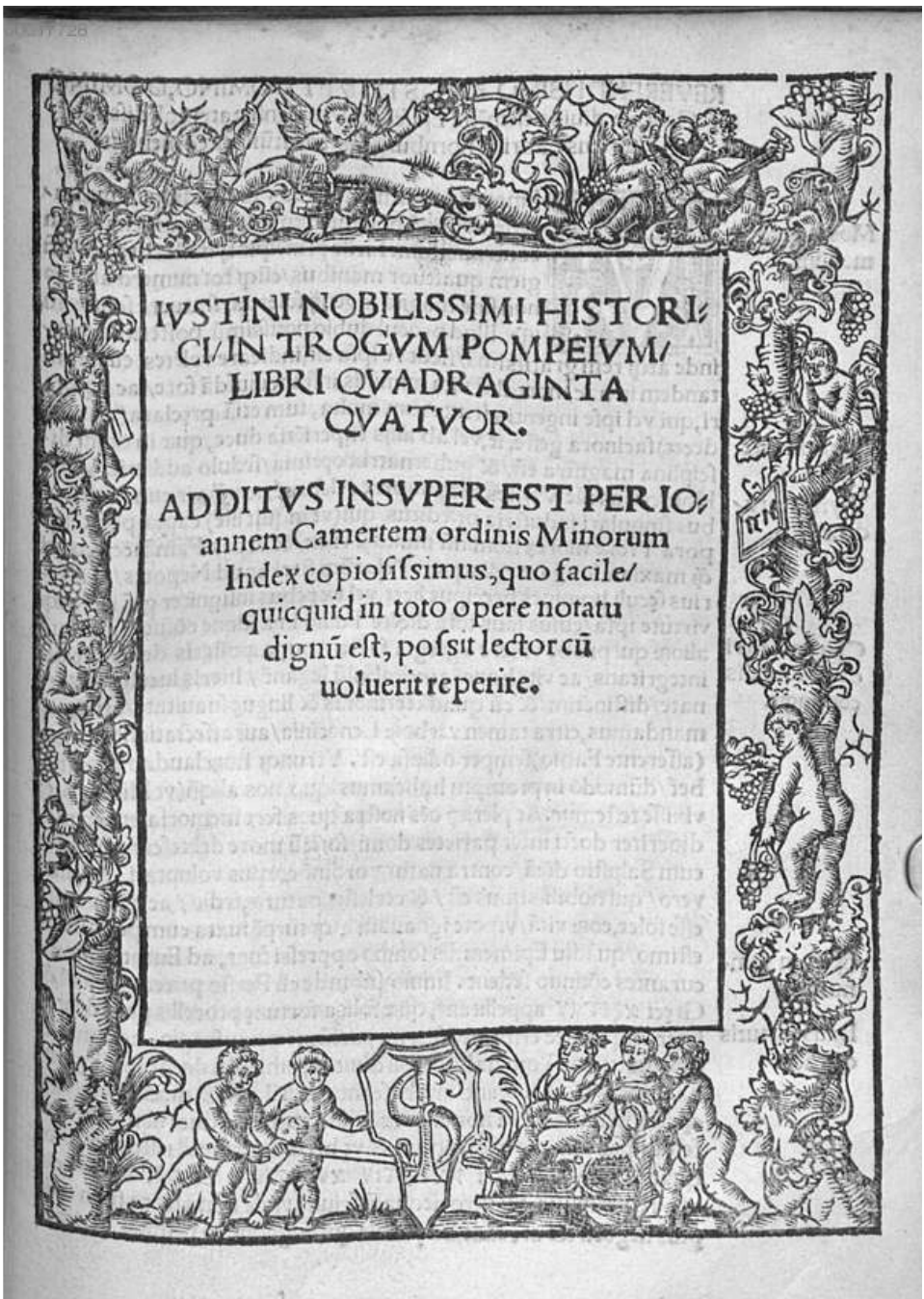
358 *A Catalogue of Works of Art and Books of Prints*, part III, 1896, 13.

359 Enostavno rezanje plošče je veljalo za estetsko-tehnično manj zahtevno. Večjo estetsko vrednost, ko so želeli doseči, več napora so morali vložiti v ploščo. Pri tem je dodaten napor zahtevala izrazita natančnost in previdnost, saj storjenih napak ni bilo mogoče popraviti (Hozo, 1988, 34–37).

360 Andersson, 1996, 102–104.

361 Glej NUK 962.

362 Hollstein (1955, 2, 66–158).



Slika 23: po predlogi Hansa Baldunga Griena(?), okrasni naslovni okvir, lesorez
V knjigi: Pompeius Trogus, Iustini nobilissimi historici, in Trogum Pompeium, libri quadraginta
quatuor, Viennae Austriae : Ioannes Singrenius, 1517 (NUK GS I 962)
Glej tudi VD16 T 2049.

Des Hochberümptesten Geschicht schreybers Justini / war-
 hafftige Hystorien / die er auß Trogo Pompeio gezogen / vñ
 inn Dierzig vier Bücher aufgeteylt / darinn er von vil Kün-
 nigreychen der welt / wie die auff vñnd abgang genossen /
 beschreyben. Die Hieronymus Boner der zeyt Schultheys
 zu Colmar / auß dem Latein inn diß volgend Teütsch vertolmetscht hat /
 welche nit allein zu lesen lustig / sonder einem yeden menschen
 zu wßsen nüzlich vñ not ist.

NINVS.

ALEXANDER.M.



Mit Keyserlicher Mayestat Gnad vnd Privilegio. Gedruckt zu Augspurg durch Heynrich Steyner
 M. D. XXXI.

Slika 24: Jörg Breu st., Ninus in Aleksander M., lesorez
 V knjigi: Marcus Junianus Justinus, Des hochberümptesten Geschicht Schreybers Justini, warhaftige
 Hystorien, ... beschryben, Augsburg, Heynrich Steyner, 1531 (NUK GS II 1166)

Jörg Breu st. (1475 ali 1480–1537)

Jörg Breu starejši je deloval kot slikar in risar predlog za lesoreze in barvana stekla. Po vajeništvu v Augsburgu je za krajši čas odpotoval v Avstrijo in se nato vrnil v Augsburg ter tam kot mojster ustvarjal od leta 1502 dalje.³⁶³ Bil je med vidnejšimi predstavniki donavske šole, v njegovih delih pa so opazni tudi italijanski vplivi. Poleg drugih del je naredil nekaj naslovnih lesoreznih ilustracij za misale, z risbami je okrasil molitvenik Maksimilijana I. iz leta 1513 ter pripravil nekaj lesorezov o življenju Karla V., kot je npr. *Bitka pri Pavii*.³⁶⁴

Za Breujev slog je bilo značilno realistično upodabljanje vsakdanjika. Kljub mnogokrat izrazito slikovitemu podajanju karakternih značilnosti pri posameznih upodobitvah ter pretiranih in v kompozicijo vpetih figur so njegove figure dajale vtis popolne mirnosti,³⁶⁵ kar lahko zasledimo tudi npr. pri upodobitvah *Ninusa* in *Aleksandra* ali *Antoninusa* in *Gordianusa*, ki so se ohranile v zbirki NUK.³⁶⁶

Te upodobitve so odtisnjene na naslovnicaх nemških prevodov Justinijanovih in Herodianovih zgodovinskih spisov. Zaznamujejo jih izrazito plastično in detajlno upodobljene figure v viteških oklepih, ki so postavljene v prazen prostor, brez posebnega ozadja. Nakazana so le tla, na katerih dvojice stojijo. Breu je z vzporednim črtkanjem prikazal plastičnost in senčenje ter odsev na kovinskih delih oklepov. Z drobnimi črticami in strukturiranostjo risbe je lepo prikazal tudi druge materiale, teksture in vzorce ter značilnosti posameznih figur.

363 Wegner, 1955, str. 604–605.

364 Gode, 1996, 758–760. Glej tudi BM 1895,0122.79.

365 Gode, 1996, 759.

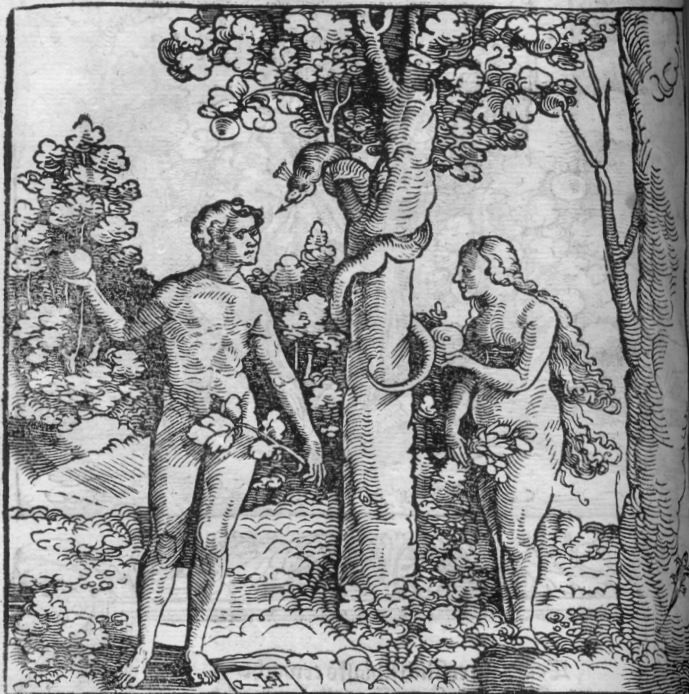
366 Glej NUK 1165 – privezek 1166; glej tudi Hollstein, vol. IV, 157–167.

Memorial der

All frucht zu essen haß gewalt/
Vom holz des wissen dich enthalt.
Ann welchem tag du von im ist/
Dem tod du vnderworfen bist/

Est se von dises holzes krafft/
Als Götter wert se wissent hafft.

Die frucht zu essen Gott vorpot/
Von leicht des vns nit rürt der tod.



An Gott Eua gezweyfelt hat/
Vnd volget nach des Teuffels rath.
Des gleich verführet iren man/
Sünd/angst vnd not/erb wir zulon.
Vnd wer hie sucht böß lust mit gir/

Warlich groß pein erlangt er schin.
Wann nach der sünd ist gots gehaiß/
Das wir in arbeit vnd in schwaif.
Vnser brot hie essen werden/
Bis wir keren in die erden.



Slika 25: Hans Schäufelein st., Izvirni greh, lesorez

V knjigi: Marcus Tullius Cicero; Johann Freiherr von Schwarzenberg, Der Teutsch Cicero, Augsburg, Heinrich Steiner, 1540 (NUK GS 825)

Hans Schäufelein st. (ca. 1482–1539 ali 1540)

Priimek umetnika najdemo zapisan tudi kot Scheuffelin, Schauffelein ali Scheyffelin³⁶⁷ in aludira na majhno lopatko,³⁶⁸ kar je umetnik zaznamoval s simbolom lopatke poleg svojega monograma. Umetnikov kraj rojstva ni natančno znan. V virih je mogoče zaslediti navedbe, da izvira Schäufelein iz Švabske. Slednje menda nakazuje njegov značilen slog, ki ga je mogoče razpoznati po robustnih figurah in krepkih potezah. Schäufelein st. je med letoma 1503 in 1507 delal v Dürerjevi delavnici v Nürnbergu. V letih 1507 in 1508 ga zasledimo v delavnici Hansa Holbeina starejšega v Augsburgu, nakar se je odpravil na potovanje po južni Tirolski. V Augsburg se je vrnil čez dve leti, kjer je ostal vsaj do leta 1514. Od 1515 do svoje smrti je nato ustvarjal v Nördlingenu.³⁶⁹

V Dürerjevi delavnici je sodeloval z Baldungom ter delal predvsem lesorezne ilustracije za *Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi* (1509) in *Der beschlossenen Gart des Rosenkranz Marie* (1519). Za pasijon je Schäufelein ustvaril posebej dobre lesoreze, ki so celo služili kot izhodišče za Dürerjeve kompozicijske zasnove v seriji lesorezov za *Mali pasijon* (1510–1511).³⁷⁰

Schäufeleinov širok opus je obsegal več kot 50 oltarjev in slik, številne risbe in 1214 lesorezov ter več kot 80 risb za poslikana okna.³⁷¹ Do njegovega prihoda v delavnico Holbeina starejšega je imel Schäufelein že prepoznaven osebni slog, pri katerem so bile še najbolj opazne kompozicije v slogu reliefov, zadržana izraznost in mehko, slikovito oblikovanje.³⁷²

367 Williamson, 1912, dostopno tudi na <http://www.newadvent.org/cathen/13523b.htm>.

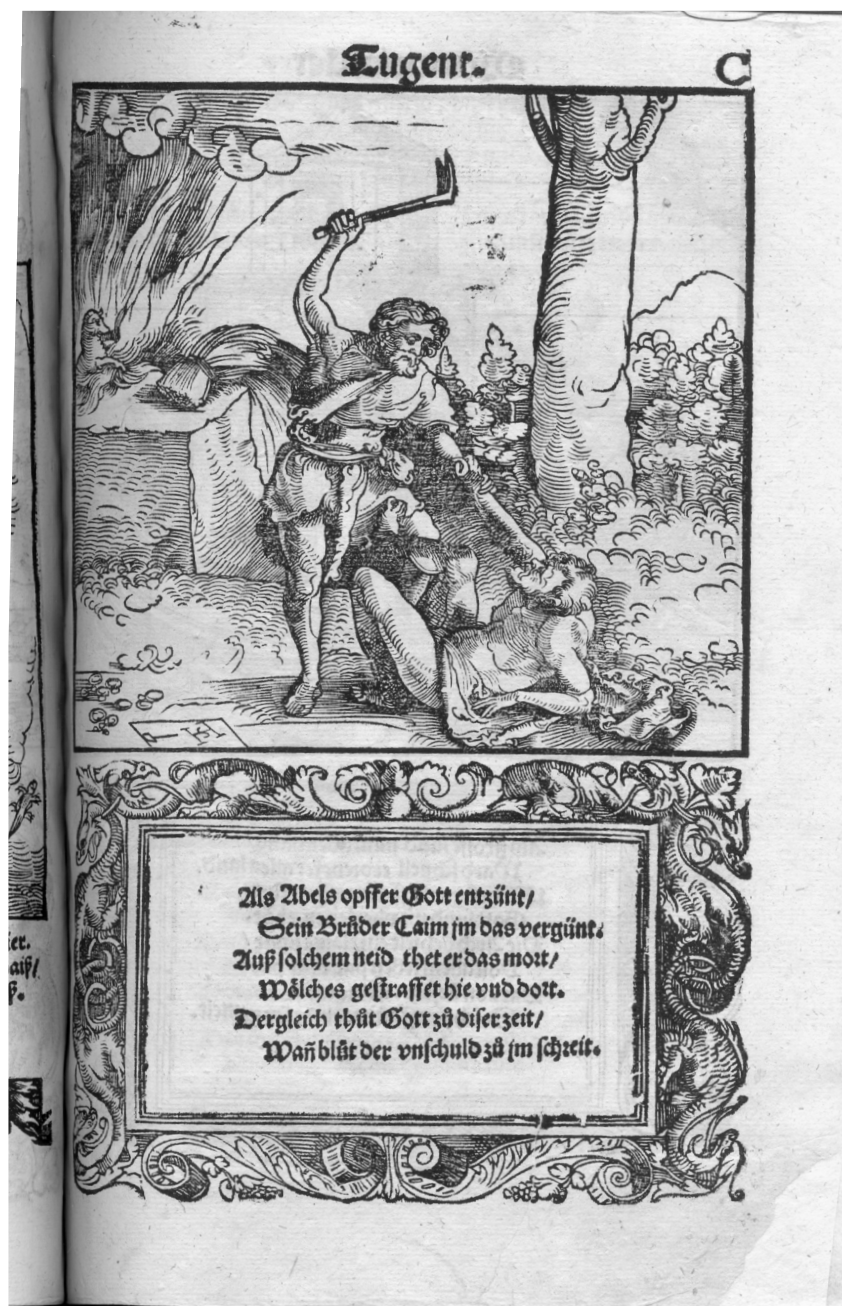
368 Schaufel, die: (zum Aufnehmen von körnig o. ä. beschaffenem Material, besonders von Erde, Sand o. Ä. bestimmtes) Gerät, das aus einem breiten, in der Mitte leicht vertieften Blatt besteht, das in stumpfem Winkel an einem meist langen [Holz]stiel befestigt ist; Schippe. Duden – Die deutsche Rechtschreibung, 2017.

369 O prvih letih njegovega delovanja je bolj malo znanega. Glej Butts, 1996, 57, ali Metzger, 2005, str. 528–530.

370 Butts, 1996, 58.

371 Danes so hranjene v Nürnbergu, Münchnu, Kasslu in Ulmu. Pri njih je še posebej opazen Dürerjev vpliv (Ibid.).

372 Ibid.



Slika 26: Hans Schäufelein st., Kajn ubije Abela, lesorez
 V knjigi: Marcus Tullius Cicero; Johann Freiherr von Schwarzenberg, *Der Teutsch Cicero*, Augsburg,
 Heinrich Steiner, 1540 (NUK GS 825)

Do leta 1510 so bili njegovi likovni motivi večinoma povezani z religiozno tematiko,³⁷³ kasneje pa so prevladovali posvetni motivi.³⁷⁴ Od leta 1511 dalje je npr. pripravil 20 lesorezov za nemški viteški ep z naslovom *Theuerdank* (1517),³⁷⁵ dve upodobitvi je oblikoval za že omenjeno delo *Weisskunig* ter sodeloval z Dürerjem, Burgkmairjem, Beckom, Huberjem, Albrechtom Altdorferjem (in morda tudi s Hansem Springinkleejem) pri naročilih cesarja Maksimilijana I. Med poznejšimi deli so tudi njegove igralne karte, ki veljajo za vrhunec produkcije igralnih kart v 16. stoletju.³⁷⁶

V letih med 1520 do 1530 in nato dalje je bil Schäußelein spet v tesnih stikih z Nürnbergom, kjer je celo začasno bival v povezavi z naročilom za pripravo okrasja notranjosti mestnega magistrata.³⁷⁷ Na njegovo povezanost z Nürnbergom po letu 1530 kaže tudi nekaj njegovih tiskov, ki so bili izdani tam,³⁷⁸ pripravljaj pa je tudi skice za tiske iz drugih mest.

V volumnu iz zbirke NUK, v katerem lahko občudujemo med drugim tudi njegove ilustracije,³⁷⁹ sta skupaj vezani dve deli.³⁸⁰ Drugo delo je logično nadaljevanje prvega.³⁸¹ Ilustrirane so skoraj vse strani v prvi knjigi,³⁸² v katerih je mogoče nedvomno identificirati več Schäußeleinovih polstranskih

373 Naredil je tudi nekaj portretov in sliko turnirja iz gradu na Tirolskem (Ibid.).

374 RE, 122.

375 Skupaj je bilo za knjigo narejenih 118 lesorezov, preostale sta naredila Leonhard Beck in Hans Burgkmair I. (Ibid.).

376 Ibid.

377 V tem času je bil tudi v kontaktu z Dürerjem, ki v svojem dnevniku omenja, da je na svoji poti po Nizozemski prodal celo štiri Schäußeleinove knjige in dve njegovi skici. Z navedbo »štiri Schäußeleinove knjige« je Dürer verjetno mislil štiri knjige, za katere je Schäußelein pripravil ilustracije in okrasje (Butts, 1996, 58.).

378 Ibid.

379 Nekaj ilustracij iz tega dela je pripisanih tudi Mojstru Petrarke ali Hansu Weiditzu in Leonhardu Becku.

380 Skupaj vezani sta naslednji dve deli – 1. delo (brez naslovnice) je *Der Teütsch Cicero*, tiskana v Augsburgu pri Heinrichu Steinerju – glej NUK 825; 2. delo je *Senece des hochberümpfte(n) Philosophi Zuchtbücher*, tiskana v Strassburgu pri Balthasarju Becku – glej NUK 6910. Ref. o tiskarju za 1 in 2 dostopna tudi na spletu: <http://thesaurus.cerl.org/record/cnp01113115Ref>. o tiskarju za 3 dostopna tudi na spletu: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11853467X.html>; glej tudi Stupperich, 1961.

381 Avtorji: Cicero, Marcus Tullius; Schwarzenberg, Johann von; Neuber, Johannes; Bruni, Leonardo. Knjiga ima 160 listov. Izvode, po do sedaj znanih podatkih, hranijo še v Nemčiji v Berlinu (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz), Göttingenu (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek), Münchnu (Bayerische Staatsbibliothek) in v Wolfenbüttelu (Herzog August Bibliothek) ter v Avstriji na Dunaju (Österreichische Nationalbibliothek). Oba dela sta izšla šele v letu 1540. Schäußelein je sam davke v mestu Nördlingen zadnjič plačal leta 1539, naslednjega leta je davke plačala njegova žena (Butts, 1996, 57).

382 Nekatere ilustracije bi lahko morda pripisali Leonhardu Becku, Mojstru Petrarce ali Hansu Weiditzu.

ilustracij.³⁸³ Ilustracije predstavljajo motive iz Biblije in vsakdanjega življenja, ki se vežejo na poglavja in opise v knjigi (npr. človeške kreposti, grehi, smrt, poslednja sodba ipd.).³⁸⁴

Besedilo v verzih, dodano slikam, opisuje, kar ilustracija upodablja. Ilustracije so izvedene v Schäufeleinovem poljudno narativnem slogu, saj je vsebina – upodobljeni dogodek – osnova za kompozicijo, ki jo je Schäufelein znal izvesti z izrednim smislom za detajle. Posebej dobro je izdelal tudi draperije.³⁸⁵ Zanj značilno je še poudarjanje ozadja oz. narave, ki figure obdaja. Ti poudarki (npr. dodajanje velikih dreves) umetnika vežejo na slog donavske šole, posebej pri lesorezu *Izvirnega greha*, kjer se narava prepleta z osrednjim motivom upodobitve v prvem planu in je zato še poudarjen vtis odnosa med naravo in figurami. V okolje dogodka je tako Schäufelein večkrat umestil debela debela dreves, grmičevje pa ponazoril s kodrastimi potezami. Enako mehko in subtilno je dodal drevesne krošnje, ki se kosmičasto razraščajo.

383 Signirane so z značilnim monogramom umetnika.

384 Njegove upodobitve v tej knjigi so npr. serija lesorezov o smrti, ki ponazarjajo izseke iz Mrtvaškega plesa.

385 RE, 122.

Georg Lemberger (1495 do 1500–1540)

Georg Lemberger je bil slikar, snoval pa je tudi predloge za lesoreze ter sam izdeloval plošče za grafike. Najverjetneje je bil sin nürnberškega lesorezca Simona Lainbergerja. Njegov slog je zaznamovala donavska šola, neposredno pa je imel nanj verjetno največji vpliv Albrecht Altdorfer, s katerim je domnevno tudi delal ok. leta 1514. Lembergerjeva zasluga pri razvoju grafike je bila predvsem v prenosu sloga donavske šole v notranjost Nemčije, v Saško, Turingijo in Leipzig, kjer je nekaj časa bival. V virih in literaturi se pojavlja predvidevanje, da je s svojimi kompozicijami in inovativno ikonografijo najverjetneje vplival na številne snovalce knjižnih ilustracij, npr. na Hansa Brosamerja in mojstra AW.³⁸⁶

Lembergerjev opus knjižnih ilustracij je zelo bogat. Njegove ilustracije so dovršene z detajlno izdelanimi pokrajinami. V njih se zrcalijo protestantske vsebine, ki so nastale kot posledica Lutrovega vpliva, še posebej po letu 1520.³⁸⁷ S svojimi deli je namreč ilustriral tudi Lutrovo Biblijo. Prvi del Lutrove Biblije, ki jo hrani zbirka NUK, vsebuje Lembergove polstranske ilustracije.³⁸⁸ Na nekaterih je njegov monogram G. L., tudi z letnico 1532,³⁸⁹ čeprav je bilo delo najverjetneje izdano kasneje, šele leta 1555, kot razkriva letnica tiska v drugem delu knjige *Die Propheten alle Deutsch*.³⁹⁰ Vendar večina ilustracij v Lutrovi Bibliji vsebuje (le) tablico na mestu, kjer bi moral biti monogram umetnika. Slednja je dostikrat ostala prazna. Spet na drugih ilustracijah Lutrove Biblije je njegov monogram nekoliko drugače oblikovan, a dobro viden. Postavljen je recimo na ozadje prizora kot je nebo.

Lembergerjevi prizori iz Biblije, ki krasijo prvi del knjige, so umeščeni v slikovito naravo, ki s svojo mogočnostjo še poudari napetost prizorov. Nekateri upodobitve obdaja renesančna arhitektura, z arkadami. Dramatičnost dogodkov

386 Reindl, 2006. Monogram AW najdemo še v nekaterih tiskih iz zbirke NUK, npr. v *Hortulus animae* iz leta 1548; glej NUK 13829. Monogrammen-lexikon navaja kot morebitnega mojstra AW Antona Woensam von Worms (1831, str. 44).

387 Ibid.

388 Glej NUK 9673.

389 Monogram je podoben monogramu Cranacha st., le da je slednji svoja dela dodatno signiral še s krilato kačo oz. je monogram L. C. dodajal le včasih. Po letu 1537 se je prikaz kače sicer spremenil, vendar še vedno ostal prisoten (Talbot, 1996, 112).

390 Pri naslednikih tiskarja Georga Rhawa v Wittembergu.

Die Propheten

alle Deutsch. Vorlesse.

D. Martin Luther
Wittenberg



Gedruckt durch
Georgen Rhawen Erben:

1555.

1818/18

Slika 27: Georg Lemberger, Naslovna ilustracija, lesorezi

V knjigi: Martin Luther, Die Propheten alle Deutsch, Wittenberg, Georg Rhaw (Erben), 1555 (NUK GS II 9673)

Pharao.
erschuffe.

Das II. Buch



HER mitten ins meer das das was-
ser wider kam / vnd bedecket Wagen
vnd Reuter / vnd alle macht des Pha-
rao / die inen nachgefolget waren ins
Meer das nicht einer aus inen vberbleib.

Wer die kinder Israhel giengen tro-
cken mitten durchs Meer vnd das Wa-
sser war inen fur Mauren zur rechten
vnd zur linkhen. Also half der HER
Israhel an dem tage / von der Egypter
hand. Vnd sie sahen die Egypter tod am
vfer des Meers / vnd die grosse hand /
die der HER an den Egyptern er-
zeigte hatte. Vnd das Volck fürchte den
HER / vnd glaubten in / vnd sei-
nem knecht Mose.

XV.

Mose
tredt.

DA sang Mose vnd die
kinder Israhel dis Lied
dem HER / vnd
sprachen.

Ich wil dem HER
singen / Denn er hat ei-
ne herrliche That gethan / Ross vnd
wagen hat er ins Meer gestürzt.

Der HER ist mein stercke vnd
Lobsang / Vnd ist mein Heil.

Als ist mein Gott / Ich wil in preis

sen / Er ist meines vater Gott / Ich wil
in erheben.

Der HER ist der rechte Kriegs-
man / HER ist sein Namen / Die wa-
gen Pharao vnd seine Macht warff er
ins Meer.

Seine außersweleten Heubtelente ver-
sunck im Schilffmeer / Die tieffe hat sie
bedeckt / sie fielen zugrund wie die steine.

HER deine rechte hand thut
grosse Wunder / HER deine rechte
hand hat die Feinde zuschlagen.

Wo mit deiner grossen Herrlig-
keit hastu deine Widerwertigen gestür-
zet / Denn da du deinen grim anliesest
verzere er sie wie stoppeln.

Durch dein Blasen ebeten sich die
Wasser auff / vnd die Flut stunden auff
hauffen / Die Tieffe waltet von einander
mitten im Meer.

Der Feind gedacht / Ich wil inen
nachiagen vnd erbasschen / Vnd den
Raub antheilen / vnd meinen mut an
inen külen.

Ich wil mein Schwert ausziehen /
Vnd meine hand sol sie verderben.

Da lieffest du deinen Wind blasen /
Vnd das Meer bedeckt sie / vnd suncken
vnter wie bley im mechtigen Wasser.
HER /

Psalm 118.
Versus 12.
Super 13.

Slika 28: Georg Lemberger, Prizori iz Biblije, lesorezi

V knjigi: Martin Luther, Die Propheten alle Detusch, Wittenberg, Georg Rhaw (Erben), 1555
(NUK GS II 9673)

je prikazana in poudarjena s silovitim vetrom, ujetim v krošnje grčavih starih dreves ali s temnim senčenjem in gosto posejanimi črticami, ki dajejo migetajoč učinek ter drugimi gosto izdelanimi vzorčki. Prav tako dramatičnost povečujejo oblakasto razrasle tvorbe, ki ponazarjajo vodo ali ogenj in dim. Posebej značilna so drevesa, katerih veje se z rahlo privihanimi vršički spuščajo iz krošenj kot vejevje vrbe. Spet druga so sestavljena iz kroglastih potez, ki spominjajo na formacije las svetnikov pri Cranachu st., drevesne krošnje pa se gobasto razraščajo v nebo. Podobno so ponekod ponazorjeni tudi trava, grmičevje in valovi.

Figure so nekoliko bolj okorne, toge, vendar v okolje postavljene povsem naravno. Zdi se celo, da je želel umetnik naravo pripeljati v prvi plan. Videti je, da so plošče za navedene odtise izdelale večje roke, saj so poteze čvrste in gotove, čeprav polne mehkode. Za prikaz globine in plastičnosti pa je izrezovalec plošč celo uporabil različne metode rastriranja – od močnejših gostih potez v ospredju do vzorčka z drobnimi pikami, ki ponazarja npr. gorovje v ozadju. Izpopolnjeno je tudi prikazovanje svetlobe in sence, z močno zasenčenimi detajli in belimi površinami, ki na posameznih delih tvorijo izjemno plastičnost.

Hans Brosamer (pred 1500–po 1554)

Hans Brosamer je deloval kot slikar, graver in oblikovalec predlog za lesoreze. Med letoma 1520 in vsaj 1540, ali še nekoliko dlje, je živel in deloval v Fuldi v Hessnu. Kasneje, ok. leta 1546, se je preselil v Erfurt.³⁹¹ Le redka njegova dela so signirana. Pri identifikaciji njegovih slikarskih del ga lahko od soimenjakov ločimo predvsem po značilnih oglatih obrazih in razmeroma visoko mero togosti figur s posebnim poudarkom na finih materialih.³⁹² Monogram HB najdemo na več ilustracijah v različnih knjigah iz zbirke NUK. Ker je po navedbah virov sočasno verjetno delovalo več različnih umetnikov, ki so uporabljali monogram HB, je pripisovanje tega monograma Hansu Brosamerju zelo vprašljivo. Poleg podobnosti v monogramih je v krogu, ki je deloval okrog Lucasa Cranacha, po nekaterih virih menda deloval tudi Brosamerjev soimenjak.³⁹³ Slednjega je mogoče identificirati na podlagi vidnega Cranachovega vpliva, npr. pri seriji portretov s podpisom HB, ki verjetno predstavljajo vodilne meščane Nürnberga.³⁹⁴

V zadnjem desetletju življenja se je Brosamer posvečal predvsem grafiki. Tako je za njim ostal izjemen opus bakrorezov in lesorezov, odtisnjenih kot samostojni grafični listi ali kot knjižne ilustracije. Posebej dobri so bili Brosamerjevi bakrorezi. Tehnike se je naučil s proučevanjem sočasnih mojstrov severne Nemčije (kot sta Heinrich Aldegrever in Jakob Binck). Nanj so vplivali tudi nizozemski manieristični grafiki.

Razvil je značilne intenzivne strukture, ki jih je dosegel z drobnim poševnim črtkanjem. Njegovi bakrorezi vsebujejo krščanske, mitološke in klasične motive ter tu pa tam tudi žanrske prizore.³⁹⁵

Brosamerjevi lesorezi ne kažejo enotnega sloga. Večina jih je nastala za različne knjižne ilustracije.³⁹⁶ Eden lepših in pomembnejših njegovih lesorezov je *Stvarjenje Eve*. Nastal je v štirih različicah. Dve različici sta celostranski

391 Bautz, 1990, bd. I, 756–757.

392 Höfler, 1996, 863–864.

393 Kühnel-Kunze, 1955.

394 Höfler, 1996, 863–864.

395 Höfler, 1996, 864. Prizori iz vsakdanjega življenja (Menaše, 1971). Glej tudi Košak (2007, 36–37).

396 Höfler, 1996, 864.



Slika 29: Hans Brosamer, Stvarjenje Eve, lesorez
V knjigi: Biblia, Wittenberg, Georg Rhau (Erben), 1555 (NUK GS II 9673)

upodobitvi, sestavljeni iz motivov stvarjenja, izvirnega greha in izгона iz raja. Drugi dve sta manjši ilustraciji, ki nosita ena le motiv stvarjenja, druga pa dva motiva – *Izvirni greh* in *Srečanje z Bogom*.³⁹⁷ *Stvarjenje Eve* najdemo v Lutrovi Bibliji iz leta 1555 in Dalmatinovi Bibliji iz leta 1584.³⁹⁸ Na celostranski ilustraciji je v prvem planu stvarjenje iz Adamovega rebra, prizor obkrožajo najrazličnejše živali (jelen, zajec, jagnje, lev, konj, bik itd.).³⁹⁹ V ozadju prizora se zgodba nadaljuje z motivoma *Izvirnega greha* na levi in *Izgonom iz raja* na desni strani.⁴⁰⁰ Brosamer je vse tri svetopisemske motive lahko združil na skupni plošči v objemu raja.

Motivi so razporejeni po velikosti glede na kronološko zaporedje iz Geneze, v prvem planu je *Stvarjenje Eve*. Druga motiva sta izpeljana sukcesivno v perspektivo ozadja. V spodnjem desnem kotu lesoreza je monogram HB z letnico 1550. Odtis *Stvarjenje Eve* je uvezan pred fol. 1 verso, za predgovorom. Odtisnjen je na samostojnem listu, kar pomeni, da se je lahko prodajal tudi posamično kot samostojen grafični list. Dalmatinova Biblija je sicer bogato ilustrirana, večinoma s polstranskimi in tretjinskimi ilustracijami, med katerimi so nekatere prav tako delo Brosamerja.⁴⁰¹

V Lutrovi Bibliji so nekatere manjše signirane Brosamerjeve ilustracije predvsem pri drugem delu *Die Propheten alle Deutsch*. Večina teh ilustracij vsebuje sveto podobo (podobno kot pri ilustracijah iz Dalmatinove Biblije), ki ima tipično postavitev telesa s hrbtom proti gledalcu. Prav tako imajo večinoma podobno držo in obleko, prevezano v pasu. Od Lembergerja Brosamerjeve ilustracije loči predvsem večja urejenost črt, ki daje občutek mirnosti. Drevesa so manjša in umaknjena v ozadje. Na nekaterih ilustracijah, kjer je Brosamer želel poudariti dogajanje, je geste dopolnil z vihranjem draperije.

Poleg ilustracij je mogoče z Brosamerjem povezati tudi nekatere okrasne prvine v Dalmatinovi Bibliji. Ilustrativni naslovni okvir velja za delo neznanega mojstra. Zasnovan je kot arhitekturni okvir iz več renesančnih kartuš, v katerih so prizori iz Geneze in drugih Mojzesovih knjig.⁴⁰² Na vrhu okvirja je upodobitev

397 BM, št. 1848,0304.1; 1848,0304.2; E,9.141; 1848,0304.3.

398 Glej npr. NUK II 9673 in NUK R10051.

399 Npr. jelen je povezan z motivom drevesa življenja; zajec simbolizira vstajenje in prav tako večno življenje; jagnje odvzema grehe sveta; lev lahko simbolizira Kristusa; beli konj je kot Božja beseda; osel se lahko pojavlja kot simbol ponižnosti in poslušnosti, prav tako bik ali vol. Lesorez vsebuje še številne druge živali. Za pomen ikonografije dalje glej Germ (2006).

400 *Izvirni greh* je nastal tudi kot samostojna ilustracija in je signiran dodan v omenjeno Lutrovo Biblijo. Glej tudi Hollstein (IV., 230).

401 Glej Gostiša, 1970 (seznam ilustracij). Njegov monogram je ponavlja na spodnjem robu ilustracij; glej npr. NUK DS 83113.

402 Sveto pismo, Začetki sveta in človeštva, 1,1–11.32.

*R. Dominus Joannes Martina Possessor huius
Libri. Anno 1642*

INSCRIPTIONES SACROSANCTAE VETUSTATIS



NON ILLAE QUIDEM ROMANAE, SED
TOTIVS FERÈ ORBIS SVMMO STVDIO AC MAXI-
mis impensis Terra Marique conquilita feliciter incipiunt.

MAGNIFICO VIRO DOMINO
RAYMVNDO FVGGERO INVICTIS

SIMORVM CAESARIS CAROLI QVINII AC FER-
dinandi Romanorū Regis a Consiliis, bonarum literarū Mes-
senari in comparabili Petrus Aplanus Mathematicus Ingo-
ladien & Bartholomeus Amantius Poeta D&D.

IOANES

AVLVS



INGOLSTADII IN AEDIBVS P. APIANI. ANNO M. D. XXXIII.

Slika 30: Hans Brosamer, Merkur – glasnik, lesorez
V knjigi: Peter Apian, Bartholomäus Amantius, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis ...*, Ingolstadt,
Peter Apian, 1534 (NUK GS III 193)

sestavljena iz osrednje teme *Boga Stvarnika vesolja in človeštva* ter manjših prizorov *Zgodbe človeka v raju* in *Izgona iz raja*, ki kompozicijsko in slogovno spominjajo na Brosamerjeve zasnove. Levo in desno od naslova so štirje prizori iz Geneze (npr. *Potop* in *Babilonski stolp*) ter Mojzesovih knjig (npr. *Mojzesovo srečanje z Bogom na Sinajski gori*). Na dnu okvirja je puščen prazen prostor, po navadi namenjen impresumu, vendar je v primeru Dalmatinove Biblije zapolnjen z verzom:

*Proti postavi in pričevanju bodo govorili, kakor je ta beseda, ki ne
oznanja jutranje zarje.*⁴⁰³

Dalje je Brosamer najverjetneje pripravil tudi naslovno ilustracijo za tisk iz Ingolstadta,⁴⁰⁴ danes hranjen v NUK-u. Delo je prva izdaja Apianove *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illae quidem Romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis terrae mariq[ue] conquistae feliciter incipiunt* in je izšlo leta 1534.⁴⁰⁵ Naslovna ilustracija je natisnjena v črni barvi z izmenjaje črno-rdečim tekstom. Zavzema pol strani in prikazuje Merkurja, božjega glasnika in vodnika duš v onostranstvo. Simboličnost je v podobi prikazana precej neposredno, saj so tri izgubljene duše (vitez, astronom in trgovec) dobesedno priklenjene na usta Merkurja, z verigami njegovega glasu in zgovornosti. Pred Merkurjem hodi Iris, personifikacija mavrice in povezovalka sveta živih s svetom bogov, tudi božji glasnik. Podobno kot izgubljene duše je tudi sama priklenjena na Merkurjeve vajeti, a njen korak je jasen in njena drža telesa kaže na zastavljeno pot. Naslovno ilustracijo naj bi Brosamer naredil po Dürerjevi predlogi z Dunaja.⁴⁰⁶

Knjiga je bogato ilustrirana in nekatere ilustracije so signirane z monogramom HB, zato tudi te pripisujejo Brosamerju.⁴⁰⁷ Vsebuje okoli 180 celostranskih ali polstranskih lesoreznih ilustracij. Ilustracije v tekstu prikazujejo klasične kipe, vaze, nagrobnike, stebre, obeliske, stele in podobno. Večina je obdana z dekorativnimi lesoreznimi in bakroreznimi bordurami, ki so pri nekaterih sestavljene v dekorativni okvir. Bordure so zelo različno oblikovane, večinoma pa vsebujejo renesančni tip prepletov na črni ali beli podlagi v preprosto očrtanem okvirju.

403 »Ad legem magis et ad testimonium. Quod si non dixerint juxta verbum hoc, non erit eis matutina lux.« (Iz 8,16– 22).

404 Hollstein, vol. IV, 237.

405 Glej NUK 193; knjigi na koncu manjka več leg.

406 Hollstein, vol. IV, 237.

407 Ibid.

V tekstu so različni tipi in velikosti lesoreznih inicial. Nekaj večjih vsebuje astronomske in matematične (geometrijske) motive kar simbolno spominja na avtorjevo izobrazbo. Delo vsebuje tudi velik izbor rimskih in grških napisov iz vse Evrope, večina jih je verjetno iz zasebne zbirke družine Fugger.⁴⁰⁸

Avtorja obravnavane knjige sta bila Bartholomäus Amantius in Peter Apian (1495–1552), ki je sam naveden tudi kot založnik knjige. Apian je bil v prvi vrsti matematik, astronom in astrolog ter geograf in kartograf. V Leipzigu je študiral astronomijo in matematiko, kasneje pa je zabeležen tudi kot študent na Dunaju. Leta 1523 ga zasledimo v Ingolstadt, kjer je zaprosil za posojilo, s katerim bi lahko ustanovil tiskarno. Namen je imel izdajati različna literarna dela, pa tudi svoje knjige. Naslednjega leta je pridobil podporo pri rektorju univerze Leonhardu von Ecku in leta 1525 dobil tudi posojilo. Zaradi velikih založniških projektov je imel velike dolgove, ki pa jih je vedno znova reševal ob podpori bogatih in vplivnih mož.⁴⁰⁹ V zahvalo za pomoč je svoja izdana dela posvečal različnim finančnim podpornikom oz. naročnikom publikacij. Obravnavana knjiga iz zbirke NUK ima na fol. Aa ii grb grofa Raymunda Fuggerja,⁴¹⁰ nemškega bankirja, ki je delo naročil in (verjetno) finančno podprl. Grb grofa Fuggerja je prav tako pripravil Brosamer.⁴¹¹

Poleg že omenjenih ilustracij je tako Brosamer pripravil tudi vrsto grbov in nekaj portretov pomembnih osebnosti tistega časa, med drugim doprsni portret Lutra. Ob tem lahko njegov slog zasledimo še v dekorativnih vzorcih za bordure in iniciale ter v vrsti predlog za dekorativne in ilustrativne naslovne okvirje.

408 Ibid., 256.

409 Hartner, 1953, 325–326.

410 *Fugger, Raymund Graf*. V: DNB katalog, dostopno na: <http://d-nb.info/gnd/130588423> in DB <http://www.deutsche-biographie.de/sfz35668.html>.

411 Hollstein, IV., 256.

Hans Weiditz ml. (ca. 1490–1536)**in Petrarkov mojster (prva polovica 16. stol.)**

Hans Weiditz mlajši⁴¹² je bil verjetno sin kiparja z istim imenom, ki je med letoma 1497–1510 deloval v Freiburgu im Breisgau. Weiditz se je najprej učil v Strasbourgu, nato pa leta 1518 spremljal Hansa Burgkmairja v Augsburg, kjer je med letoma 1518 in 1522 najverjetneje oblikoval lesoreze za založnika Sigismunda Grimma in Marxa Wirsunga. V letih 1522 in 1523 je spet deloval v Strasbourgu za Johanna Schotta in druge založnike. Pri Johannu Schottu je med letoma 1530 in 1536 izšel tudi tiskani herbarij znanega nemškega teologa in botanika Otta Brunfelsa z naslovom *Herbarum vivae eicones*, ki ga je Weiditz ilustriral z akvareli.⁴¹³ Danes velja Weiditz za enega najproduktivnejših knjižnih ilustratorjev svojega časa, njegove upodobitve pa so izšle v izdajah iz Augsburga, Strasbourga, Nürnberga, Mainza, Frankfurta, Landshuta, Benetk in ne nazadnje tudi Pariza. Ob tem so njegove prve lesorezne plošče nastale v letu 1518, evidence pa kažejo njihovo konstantno uporabo vse do najmanj leta 1620.⁴¹⁴

O tem, ali sta Hans Weiditz in Petrarkov mojster ena in ista oseba, obstajajo nekatera nesoglasja in dvomi.⁴¹⁵ Petrarkovega mojstra so kot Weiditza identificirali na začetku 20. stoletja, novejša raziskave pa teze niso ne potrdile ne zavrgle.⁴¹⁶ Nemški prevod dela Francesca Petrarke *Das Glückbüch* z izvirnim naslovom *De remediis utriusque fortunae* hrani zbirka NUK. Vsebuje ikonografsko nadvse zanimivo naslovnico in druge ilustracije⁴¹⁷ s poučnimi zgodbami v obliki serije dialogov, ki so bili zelo priljubljeno »branje«⁴¹⁸ v nemško govorečih deželah 16. stoletja. Takoimenovani Petrarkov mojster, ki naj bi delo ilustriral, je domnevno deloval na začetku 16. stoletja predvsem kot lesorezec, znanih pa je

412 Njegovo latinsko ime se pojavlja tudi kot Joannes Guidictius (Ivins, 1922, str. 156–161).

413 Landau, Parshall, 1994, 247.

414 Ivins, 1922, str. 156–161.

415 Navedbe v virih so nesoglasne; nekateri Mojstra Petrarke enačijo s Hansom Weiditzom, drugi trditev zavračajo (glej npr. Dodgson, Campbell, 1903; Raupp, 1984).

416 Muther, 1922, 140.

417 Glej NUK R4396; NUK 4407 in NUK 5165.

418 Večji del knjige predstavljajo ilustracije.



Slika 31: Hans Weiditz ml.(?), Bestiarij, lesorez

V knjigi: Francesco Petrarca, Das Glückbuch, Augsburg, Heinrich Steiner, 1539 (NUK R II 4396)

tudi nekaj njegovih slik.⁴¹⁹ Njegova dela sodijo med pomembnejša grafična dela nemške renesančne umetnosti.

Petrarkov *De remediis* je bil sicer pred prvim izidom v tiskani obliki v nemščino preveden le fragmentarno: dva delna prevoda sta naredila Nikolaus von Wyle leta 1478 in Wernher Themar leta 1516. Hitro po ustanovitvi augsburške tiskarske delavnice Gimm-Wirsung leta 1517 so sklenili celotno delo izdati v nemškem prevodu. Prevod so zaupali Nürnberžanu Petru Stahelu, ki je naredil prevod prve knjige in začel drugo, a je med tem umrl. Naslednik prevajalca je postal dvorni kaplan Friderika III. Georg Spalatin, ki je delo končal do 1521 v Augsburgu. Risar predlog za lesoreze vsaj za drugo knjigo torej še ni imel nemškega prevoda, zato se predvideva, da je ilustrator najverjetneje dobil napotke od nekoga, ki je znal latinsko. In po nekaterih predvidevanjih naj bi to bil prav Sebastian Brant. Podal naj bi vsebinske motive za ilustracije ter nedvomno nadzoroval izdelavo lesorezov.⁴²⁰

Brant je bil za redaktorja upodobitev v tem delu nadvse kompetenten, saj so po njegovih navodilih nastale tudi upodobitve za baselsko izdajo Aesopa in delo *Narrenschiff*, ki je izšlo in bilo iz nemščine v latinščino prevedeno še v času inkunabul.⁴²¹ Brant naj bi vsebino latinske verzije Petrarke dobro poznal, saj so se vsebine iz te knjige zrcalile v njegovem pisanju.⁴²²

Skice za lesoreze za nemški prevod in prvo izdajo Petrarkove *Das Glückbüch* naj bi po navedbah datiranih lesorezov nastale med letoma 1519 in 1520, morda tudi kasneje. Torej v času, ko je Weiditz delal v Augsburgu, kjer je nastajal tudi nemški prevod Petrarkovega izvirnega dela. Domnevno naj bi ilustracije za Petrarko naročila založnika Grimm in Wirsung pri Weiditzu skupaj s serijo plošč za načrtovano nemško izdajo Cicera. Objavo so nato večkrat preložili. Po smrti založnika Grimma in zaprtju založbe Grimm-Wirsung je prevod v rokopisu in lesorezne plošče odkupil Heinrich Steiner ter Cicera nato leta 1531 izdal. Naslednje leto, torej v 1532, je sledil še tekst Petrarke.⁴²³

Weiditz je bil kot umetnik ob svoji vrnitvi v Strasbourg že razmeroma priznan. Z mojstrom Petrarke ga povezujejo navedbe iz 70. in 80. let 16. stoletja v inventarjih baselskega zbiratelja in grafičnega poznavalca Basiliusa Amerbacha, ki je nekatera dela iz lastne zbirke, danes pripisana Petrarkovemu mojstru, uvrstil med dela H. Widitza oz. H. Widitzerja.⁴²⁴ Monogram HW je

419 Dodgson, Campbell, 1903.

420 Muther, 1922, 140.

421 Tiskana leta 1494, lat. prevod leta 1497.

422 Raupp, 1984, 62–64.

423 Muther, 1922, 140.

424 Raupp, 1984, 62.

Sum ex libris Bibliolis Lucantischia 7. V. 2.

Das Glückbuch/ Beydes des Güt-
ten vñ Bösen/ darin leere vnd trost/ weß sich menigklich
hierin halten soll/ Durch Franciscum Petrarcham ver im latein beschriben/
Kund yez grüenlich verreisiche/ mit schönen Figuren/ Concordanzen/
Register/ durchaus gezieret/ der gestalt vor nie gesehen.
GLORIOR ELATVS.

LYCEAL
BIBLIOTHEK
JAN 1630

AD ALTA VEHOR.



DESCENDO MORTIFICATVS.

AXI ROTOR.

Getruckt zu Augspurg durch Heynrich Steyner/ Jm Jar.
M. J. XXXIX.

Slika 32: Hans Weiditz ml.(?), Kolo sreče, lesorez

V knjigi: Francesco Petrarca, Das Glückbuch, Augsburg, Heinrich Steiner, 1539 (NUK R II 4396)

mogoče najti tudi na nekaterih ilustracijah v omenjenem nemškem prevodu Cicera iz leta 1531.⁴²⁵ Te naj bi, kot že omenjeno, nastale nekje v istem času kot ilustracije za Petrarko. Na drugi strani pa se je kasneje pojavilo mnenje, da je 733 ilustracij težko pripravil samo sam Weiditz oz. Petrarkov mojster. Naredilo naj bi jih namreč več mojstrov oz. celo ilustratorska delavnica, ki je delovala za založbo Grimm-Wirsung.⁴²⁶

Če naj bi bilo znano, da je Hans Burgkmair za časa svojega ustvarjanja pripravil ok. 800 predlog za lesoreze in Hans Sebalh Beham kar 1500 lesorezov,⁴²⁷ potem se ne zdi več niti tako nemogoče, da jih je Weiditz pripravil skupaj 733 za eno delo, od tega dobro tretjino v Augsburgu. Prav tako je bilo za tisti čas razmeroma pogosto, da so različni umetniki sodelovali pri pripravi ilustracij za eno knjižno izdajo.⁴²⁸ Spomnimo samo na primera dveh znanih del, kot sta *Cosmographia Universalis* Sebastiana Münsterja, ki je vsebovala ilustracije izpod rok več kot desetih umetnikov, ali »grafični projekt« Maksimilijana I., kjer so prav tako sodelovali številni priznani umetniki tedanje Evrope.

Še več. Lesoreze iz Petrarkovega dela so sprva pripisovali celo Hansu Burgkmairju.⁴²⁹ Saj so ilustracije namreč izvedene v njemu podobnem slogu, ter poleg tega kažejo nekatere podobnosti z ilustracijami v delih *Weisskunig* in *Theuerdank*, za katera je likovne predloge pripravil prav Burgkmair.

V zbirki NUK so med drugim ohranjene ilustrirane izdaje Petrarke iz let 1539, 1559 in 1572. Druga nemška izdaja, ki jo hrani NUK, je izšla leta 1539 v Augsburgu.⁴³⁰ Tekst je v gotici z večjimi lesoreznimi inicialami. Vsebuje 261 polstranskih in celostranskih lesoreznih ilustracij. Naslovnico tega knjižnega dela z naslovom *Das Glückbüch* iz let 1539 in 1559 zavzemata skoraj celostranski ilustraciji *Kolesa sreče*. Kompozicijo obvladujejo štirje vetrovi, ki kolo poganjajo. Na vrhu kolesa sedi cesar Sv. rimskega cesarstva, takrat Karel V., kolo sreče pa se vrti v smeri urinega kazalca. Leve strani se trdno oklepa Turek, verjetno Sulejman I. Veličastni (1520–1566), in že grozi cesarju na vrhu kolesa. Sulejman je v času nastanka starejše ilustracije predstavljal grožnjo Sv. rimskemu cesarstvu. Na tleh je upodobljen Ludvik II. Jagelo, Ogrsko-Češki kralj, ki je padel

425 Glej NUK 7181.

426 Raupp, 1984, 62.

427 Falk, 1996, 198; Stewart, 1996, 506.

428 Germ, 2002, 108.

429 Ker je Weiditz sodeloval z Burgkmairjem, bi bilo mogoče, da bi slednji nanj vplival.

430 Petrarca, F. *Das Glückbuch, beydes dess gutten vñ bösen, dariñ lerre vnd trost, wess sich menigklich hieriñ halten soll.* Getruckt zu Augspurg: durch Heynrich Steyner, 1539.

Gepürlicher werck.

III

zwey aussen gelassen. Dann nit allain ist zü betrachten / ob etwas erbar odder vn-
erbar sey / Sonder so vns zway erbare ding fürgehalten werden / sollenn
wir bedencken / wöllichs das erbarst / vnd gleicherweys inn fürhaltung zwai-
er nuzer ding bewegen / was das nuzest sey. Was nun Panmerius inn drey
thail getailt hat / wirt erfunden das solchs in fünff thail solt getailt sein. [Alls
dann Cicero solche fünff tail hernach setzt] Das erst ist vonn der Erbarkeit.
Vnd das ander von dem nuz / der yedes zway tail hat / darnach (verstehe in
dem fünfften tail) wollen wir von iren vergleychungen sagen.
Merck vnser aller höchst zier / Vnd schaidt allain die mensch vō thier /
Ist das vñennunst zwing böß begyr.

Was pan-
na-
tus inn sey-
ner verhai-
ten beschei-
dung vñder-
lassen hat.
So zway er-
bare odder
nuzer ding
fürgehalten
werden.
Vñ saylung
der mact.



Slika 33: Hans Weiditz ml.(?), Seialec modrosti, lesorez
V knjigi: Marcus Tullius Cicero, Der Teutsch Cicero, Augsburg, Heinrich Stainer, 1540 (NUK GS 6909).

leta 1526 v bitki pri Mohaču (madž. Mohács).⁴³¹ Turki so del Madžarske nato priključili Osmanskemu cesarstvu. Na desni strani pada s kolesa oseba, mogoče Ferdinand I., takrat nadvojvoda Avstrijski, ki je po bitki pri Mohaču namesto padlega Ludvika II. prevzel oblast v preostalem delu Madžarske in Češke. Sreča Ferdinanda I., ki je na tej upodobitvi še »obrnjena na glavo«, se kasneje obrne v njegov prid, vendar ne brez zapletov. Leta 1529 so Turki prvič napadli Dunaj in po neuspelem poskusu nato še enkrat leta 1533. Ferdinand I., ki je imel svojo rezidenco na Dunaju, je slednjič podpisal mirovni sporazum s Turki, v katerem je razdelil madžarsko na habsburški in osmanski del. Dvom v možnost rešitve nastale situacije v prid Ferdinandu I., ki precej očitno veje iz celotne kompozicije, je torej v času nastanka tega dela bil še upravičen. Hkrati ilustracija izraža tudi strah do Turkov, ki so ga čutili Evropejci 16. stoletja, saj so »se bali njihove moči, dometa in učinkovitosti«.⁴³²

Motivika upodobitve razkriva, da je naslovna ilustracija *Kolesa sreče* nastala nekoliko kasneje kot lesorezi v tekstu, najverjetneje pa po bitki pri Mohaču 29. avgusta leta 1526. Domnevno naj bi Hans Weiditz oz. Mojster Petrarke pripravil lesorez za naslovno ilustracijo *Das Glückbüch* po predlogi Albrechta Dürerja.⁴³³ Lesorezne ilustracije ne navajajo dosegljivi znanstveni viri oz. pregledni katalogi grafičnih del,⁴³⁴ ki bi domnevo lahko potrdili oz. zavrgli, zato ostaja vprašanje nastanka te ilustracije odprto. Vendar Britanski muzej hrani akvarelno risbo, ki naj bi jo pripravil Hans Weiditz, na kateri je upodobljeno *Kolo sreče*.⁴³⁵ Na risbi je monogram AD spodaj levo, ki naj bi ga pripisala kasnejša roka.

Simbolika kolesa sreče (lat. *Rota Fortunae*) je bila sicer precej pogosta od 12. do 16. stoletja, zato domnevno Weiditzova risba ne predstavlja posebnosti v izboru motiva v prostoru in času.⁴³⁶ Motiv kolesa sreče so upodabljali v

431 Leta 1526 Osmani porazijo Madžare in zavzamejo Budo, del mesta, ki danes skupaj s Pešto tvori Budimpešto. Prek Madžarske nadaljujejo v nemško osrčje srednje Evrope. Osmanski zaton v Evropi se zgodi šele po drugem obleganju Dunaja leta 1683, ko »habsburška vojska zavzame Madžarsko, Hrvaško in sosednja območja« (Mazower, 2008, 9).

432 Mazower, 2008, 7–8.

433 Navedbo je mogoče zaslediti v različnih katalogih avkcijskih hiš, ki se ukvarjajo s prodajo antikvarnega gradiva, natančnih navedb v znanstveni literaturi ni bilo mogoče zaslediti.

434 Npr. zbirki Hollstein in Bartsch.

435 lej BM 1997, 0712.22.

436 Kolo, ki se vrti, je simbol božanske moči (Grgić, 2006, 362). Kolo sreče je bilo že v antiki literarni in ikonografski simbol za nestalnost in spremenljivost človeške sreče. Srednjeveška interpretacija je zajemala tudi moralni nauk o minljivosti oblasti, bogastva, slave, mladosti in zdravja. Edina stalnica je ostal Bog. Ponavadi so bile na kolesu figure vladarja, ki želi zavladati, ki že vlada ter tistih, ki oblast izgubljajo oz. so jo izgubili (Fučić, 2006, 362–363). S kolesom sreče je bila povezana tudi ikonografija Fortune, ki je bila pogosta v tiskarskih in založniških signetih (Jerele, 2004).

Das Erst Theyl

^{Beßluß}
^{dies Capitel}
^{tels} Auß dem allem volgt / das obgemelter auflegunge nach / rechte ermessunge nichts anders dann ein erkantnus schycklicher bequemlicher zeýt zů vnnsere wirkung ist. Vnd wiewol obgemelter eygenschafft / die fürsichtigkeiteyt von der wir anfangs gesagt / auch zůgelegt werden mag / so reden wir doch an dyssem ort von der maß der zucht / vnd andern solchen tugenden / Wan was der fürsichtigkeiteyt zůgehört / ist an irem ort aufgericht.

Den falsch 8 saytē bald vernimpt / Solch gleichnis manchē mensche schent / Ein Harpffenschlaher / dē dzimpt. Der seyn gebrechen nit erkennt.



Exempel

Nach dem im nechsten vorgehenden Capitel / von maß der zucht gesagt ist / so wollen wir yetzo reden / was der schamhaftigkeit / von der lang gesagt / auch zů bewerung der / bey den wir leben / zůgehört / vnnnd dem selben / ist eyn solche ordnung zů geben / Gleycherweys als inn eyner künstlichen bestendigen oration oder rede / alle wort geschickt vnd bequem seind / also sollen auch in allem vnserm leben / vnserere wirkung schickerlich erfunden werde / Dañ es ist schñöde vnd lesterlich in ernstlichen sachen / leychtfertige rede (wie mā in wirtschafften pflegt) zů gebrauchen. Darumb als Pericles vnnnd der Poet Sophocles (die gesellen im Ampt der Pretur waren) von gemayner statt wegen handelten / vñ eyn hüpscher knab fürgieng / dauon Sophocles zů sprechen bewegt wurde / Ach wol ein schöner knab / Antwort im Pericles Es zympt sich einem Pretor / das er nit allein seine hend ^e [von dem genyß des gelts] sonder auch seine augen ^e [von leichtfertigem ansehen] enthalte. Vnd het Sophocles solches außserhalb ernstlicher handlung geredt / so were er gemelter straff frey gewest.

Dann

Slika 34: Hans Weiditz ml.(?), Glasbeni par, lesorez

V knjigi: Marcus Tullius Cicero; Johann Freiherr von Schwarzenberg, Der Teutsch Cicero, Augsburg, Heinrich Steiner, 1531 (NUK GS II 1165)

miniaturah, grafikah, v monumentalnem slikarstvu, kiparstvu in literarnih delih.⁴³⁷ Tudi na začetku 17. stoletja je bil motiv še vedno pogost. Kasneje je motiviko uporabljal tudi Shakespeare, ko je v svoja dela večkrat vpletel motiv kolesa sreče. V *Hamletu* je npr. zapisal:

Fortuna, proč,
vlačuga, proč
– bogovi na občnem zboru
naj vzemo ji moč,
polomijo napere in platišča,
kolesa pesto pa zakotalijo
po nebnem klancu
do pekla globin.⁴³⁸

Risba ima kljub številnim podobnostim z grafikom v detajlih – npr. naborki rokavov spodnje figure in oblika lesenega kolesa – tudi več razlik v sami kompoziciji in simboliki. Manjka motiv štirih vetrov. Narisano kolo stoji na debelem podstavku, ki ga na grafiki ni. Vse štiri figure se še vedno oklepajo kolesa, figura na vrhu pa je obrnjena v nasprotno smer. Kolo na uzdi drži božja roka. Poleg tega domnevno Weiditzova risba ne vsebuje metafore o problematiki turške nevarnosti. Se pa risba med vsemi znanimi ohranjenimi viri z upodobitvami kolesa sreče še najbolj povezuje s tiskano naslovno ilustracijo v Petrarki.

Na sledi za kasnejšimi izdajami Petrarkovega dela je mogoče opaziti, da so za tisk naslovne ilustracije *Kolesa sreče* za izdajo iz leta 1559 najverjetneje obnovili grafično ploščo, ki je bila do takrat verjetno že precej izrabljena.⁴³⁹ Za izdajo iz leta 1572 pa so pripravili povsem novo podobo istega motiva. Ilustracija iz zadnje izdaje je precej manjša in spominja na tiskarske in založniške znake 16. stoletja. V njej je umetnik ohranil osnovni simbolni pomen *Kolesa sreče*, čeprav je zaradi preprostejšie izvedbe poudarek na turški nevarnosti umaknjen v ozadje. Kompozicijo je povzel po zrcalni podobi. Posameznim motivom – npr. oblikovanost kolesa, roka padlega kralja se še vedno oprijema kolesa, turka zaznamuje značilna zašiljena bradica ipd. –, je sicer sledil, a dodal lastno interpretacijo. Večina drugih ilustracij v delu je bila ponovno uporabljena iz prejšnjih izdaj.

437 Za nekatere novejšie slovenske opredelitve glej še Vignjevič, 2017, str. 147–156.

438 Shakespeare, *Hamlet*, prev. M. Jesih, 1996, 2. dejanje, 2. prizor, 96.

439 Izrabljenost grafičnih plošč je mogoče opaziti tudi pri ilustracijah med tekstem. Številni odtisi so slabše kakovosti, pri nekaterih pa je (enako kot pri naslovnici) mogoče opaziti odstranjena ozadja, s čimer so lahko poudarili osrednje linije upodobitve, ki so s tem postale bolj vidne.

Das Erst Theyl

Hat rath der Maler vnd Poet/
Vnd wendt was sein werck mißfiet. Zu euch hab ich die zäuerlicht/
Vil mer der mensch soll nemen ler/ Ir sagt was meinem werck gebicht
Von den die halten zucht vnd eer. So thuld ich solchen mangel nicht.



Damit wir aber recht vnd ordenlich leben mügen/sollen wir vns vnder
weyßer erwölen/die durch gütte vbung vnd gewonheit/wol erfahren seynd
von den wir in zweiffenlichen sachen/ aller eigenschaft der gepürlichen wer-
cke/ bescheiden werden künden/dann das größt theil der menschen/wirt ge-
wonlich/nach anleyttung der natur geführt/Vnnd damit wir nit zu zeytten
durch die selben neigung yrr gehen/sollen wir in vnsern würckungen/geler-
ter vnd erfarnier männer rath gebrauchen/vnd soll in solcher rathschlagung
nit allein/wie ein yeder redet/sonder auch was er verstee/ermessen werden

Vnnd gleicherweyß/ als Maler/Bildschnyzer vnnnd die geleerten Poeten
Geygen/ das ire werck von dem volck beschawet/damit ob etwas von vil
gefrast/von ine gebessert werde/auch die yetzgenanten Maler/vnd Poe-
ten/von andern mer/weder auß in selbft/die gebrechen irer werck erfahren
Mit weniger mügen wir in vil sachen/von anderer erkantnus vñ vnderwei-
sung/was in vnserm leben zu thun vnnnd nit zuthun/nach zuuolgen oder zu
bessern ist/Bericht empfangen. Aber von dingen/die nach herkommener ge-
wonheit/vnnnd Burgerlicher sätzung gewürckt werden sollen/ist [an dy-
sem ort/durch vnns] nichts zu gebieten/dann sie sein gebotten [verstehe
durch alte erbare gepreuch vnd ordnung]

Von löblich
en gewon-
heiten.

Es sol niemant mit solcher yrrung zu achtē verfürdt werde/ob Socrates os
Aristippus

Slika 35: Hans Weiditz ml.(?), Ateljé, lesorez

V knjigi: Marcus Tullius Cicero; Johann Freiherr von Schwarzenberg, Der Teutsch Cicero, Augsburg,
Heinrich Steiner, 1531 (NUK GS II 1165)

Nekateri lesorezi Weiditza oz. Mojstra Petrarke vključno z ilustracijami za zbirko Petrarkovih poučnih zgodb so bili v augsburških tiskih v uporabi tudi kasneje.⁴⁴⁰ Po Steynerjevi smrti je lesoreze kupil tiskar Christian Egenolff (1502–1555) iz Frankfurta na Majni. Za tem so lesorezi prehajali iz rok v roke frankfurtskih tiskarjev in so se pojavljali v številnih kasnejših knjižnih izdajah.⁴⁴¹

Zbirka NUK hrani vsaj tri prevode Cicera v nemščino, izdaji iz let 1531 in 1540 pa sta nedvomno povezani z Weiditzem.⁴⁴² Zgoraj omenjeni prevod Cicera vsebuje poleg signiranih Schäufeleinovih polstranskih ilustracij nekatere nesignirane ilustracije, ki jih pripisujejo Hansu Weiditzu (oz. Mojstru Petrarke), ter nekatere z monogramom H. W. signirane ilustracije. Nekaj lesorezov iz Petrarke je bilo pred prvim izidom dela objavljenih že v Schwarzenbergerjevi *Officini* oz. nemškem Ciceru iz leta 1531.⁴⁴³ Nekateri signirani motivi iz Cicera se ponovijo ob nekaterih nesigniranih upodobitvah iz Cicera in Petrarce, npr. motiv trebušaste ladje v razburkanih valovih.

Večinoma upodobitve predstavljajo motive iz vsakdanjega življenja, ki se vežejo na poglavja in opise v knjigi. Ob že omenjenih naj bi Weiditz pripravil še predlogo za upodobitev *Glasbenega para v vrtu*.⁴⁴⁴ Dekle z lutnjo in harfist sta oblečena v oblačila tistega časa in postavljena v prvi plan. V ozadju vrta je zid z lesenimi vrati. Posebno pozornost je umetnik namenil draperijam in senčenju. Pri tem je na nekaterih mestih poudaril igro svetlobe in sence tudi s prečnim črtkanjem.

Ikonografsko zanimiva je npr. tudi upodobitev *Sejalca modrosti* na začetnih listih tega dela, ki prav tako ni signirana. Podobno kot pri *Glasbenemu paru* je tudi pri *Sejalcu* narava v ozadju kompozicijsko nekoliko ločena od upodobitve v prvem planu, kar poudari občutek perspektive. Podobno so prikazana drevesna debla, krošnje in grmičevje. Belina tal ima tu in tam dodano črtkanje, kar govori o tem, da je obe ilustraciji verjetno pripravila ista roka.

Sejalec modrosti seje in s tem razločuje živalske in človeške glave. Saj pamet loči človeka od živali, zato človeške glave ostanejo na situ, medtem ko živalske padejo skozi. Človek ima namreč razum, živali pa imajo le slo, nagon. Po tej razdelitvi se dalje delijo tudi tematike in tekst v obravnavani knjigi.

440 Landau, Parshall, 1994, 247.

441 Muther, 1922, 140.

442 Glej NUK 7181; *Officia M.T.C.*, tiskana v Augsburgu pri Heinrichu Steinerju leta 1531, in NUK 825 ter privezek 6909; *Der Teütsch Cicero*, tiskana v Augsburgu pri Heinrichu Steinerju (2. del).

443 Raupp, 1984, 64.

444 Glej BM E,7.222, (Cicero, *Officia*, Augsburg: Steiner, 1531).

Na naslovni lesorezni ilustraciji drugega dela knjige (privezka) sta stari in mladi Cicero pri pogovoru (stari Cicero svetuje mlademu). Obdana z girlando sedita ob oknu, skozi katerega seže pogled do bližnje utrdbe, do katere se vije pot. Na drugih ilustracijah v obeh delih so mdr. upodobljeni še pisarska delavnica, Cicero, slikar v ateljeju, pivska družba, umor in krivda itd. Pohlepu je namenjenih več različnih upodobitev. Pri večini so v prvem planu izredno življenjsko upodobljene osebe. Pripovedni slog, značilen tudi za Schäufeleina, tukaj prav tako prevladuje. Ozadja v ilustracijah so dopolnjena s pokrajino v perspektivi ali arhitekturo s fragmentarno nakazanimi detajli, ki pa deluje neizmerno naravno in sproščeno. Nekatero kompozicijo, v katerih so upodobljene pesnitve oz. humorni teksti v verzih, dopolnjujejo raznovrstni okrasni trakovi z renesančnimi vzorci (rastlinski, cvetlični, s putti in živalmi, grotesknimi podobami ali drugo renesančno motiviko).

Na zadnji strani nemškega prevoda Cicera iz leta 1540 je upodobitev avtorja besedil in prevajalca Johanna Schwarzenberga.⁴⁴⁵ Nad upodobitvijo je navedeno:

»Herrn Johansen Freiherrn zu Schwartz-/ berg ... Erstlich durch
Al/brechte[n] Dürer, abconterfect, un[d] zu disem nachtruck, zu
wegen bracht worde[n].«

Lesorezna doprsna ilustracija je torej nastala po Dürerjevem portretu Schwarzenberga v tričetrtinskem profilu, ko je bil ta star 50 let.⁴⁴⁶ Upodobitev obdaja okvir z okroglo odprtino in šestnajstimi grbi. Na vrhu okvirja je bil dodan emblem s prikazom rokovanja. V spodnjem desnem kotu je monogram B. I., najverjetneje umetnika ali lesorezca, ki je upodobitev pripravil. Britanski muzej pripisuje upodobitev Hansu Weiditzu – njegovo ime naj bi se pojavljalo tudi kot Johannes Beiditz.⁴⁴⁷ Omenjena upodobitev Johanna Schwarzenberga, ki je nastala po Dürerjevem portretu, je bila dodana v več izdaj nemškega Cicera.⁴⁴⁸

Ob omenjenih delih lahko Weiditzove upodobitve zasledimo še v drugih delih iz zbirke NUK. Podobno pripovedni slog, kot ga je mogoče opaziti v ilustracijah Cicera, zaznamuje naslovni okvir z mitološko vsebino – tremi satiri in dvema groteskno-mitološkima bitjema.⁴⁴⁹ Dodan je bil naslovnici dela *In Ecclesiastem Solomonis metaphrasis divi Gregorii Neocaesariensis episcopi* iz leta 1520, ki

445 Glej NUK 6909.

446 Dürerjeva upodobitev je nastala leta 1513.

447 Glej BM E,2.384.

448 Glej npr. NUK 6909.

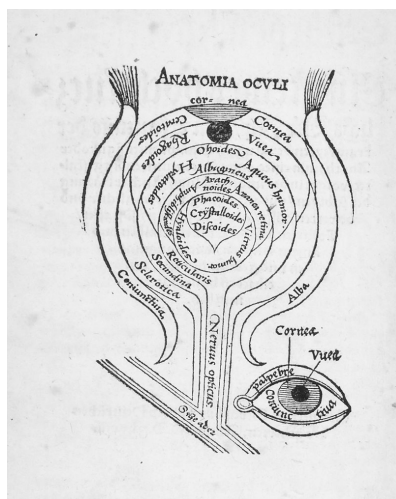
449 Glej NUK 10443.

je izšlo pri Sigismundu Grimmu v Strasbourgu. Upodobitvi dveh priklenjenih satirov na spodnjem robu okvirja spominjajo na upodobitve hudičev v nemškem Ciceru, čeprav je bila plošča za odtis izvedena v mehkejših potezah, sama upodobitev pa izraža nekoliko več svobode pri uporabi črt. V primerjavi s prej omenjenimi deli, za katera velja, da jih je morda ilustriral Weiditz, še najbolj spominja na iniciale iz Petrarke ter okrasne letve in detajle pri portretu Schwarzenberga iz Cicera.

V kasnejših letih svojega ustvarjanja je Weiditz kot omenjeno sodeloval z Johannom Schottom in zanj najverjetneje oblikoval tudi naslovne okvirje. V zbirki NUK ima delo *De Ratione decimarum Othonis Brunnfelsii propositiones* naslovnico, ki je oblikovana v slogu Hansa Weiditza oz. Mojstra Petrarke.⁴⁵⁰ Motivi in slog upodobitve se ponovijo, prav tako se ponovijo okrasni detajli – cvetno-listni motivi in girlande, ki obdajajo notranji rob okvirja. Ti spominjajo na motive okrasnih letvic in posameznih ilustracij v nemškem Ciceru. In ker ob tem vemo, da je Weiditz pripravil tudi akvarelne upodobitve za Brunfelsov herbarij, ki je izšel pri istem tiskarju in založniku, bi morda lahko sklepali, da je avtor okvirja in ilustracij v prej omenjenih delih resnično Hans Weiditz.

Poleg drugih lesorezov je Weiditz leta 1521 izdelal tudi serijo inicial s putti pri igri za tiskarja Josta de Negkerja. Posamezne iniciale iz omenjene serije lahko zasledimo v najmanj treh tiskanih knjižnih delih iz zbirke NUK, ki so različnih provenienc. Prvo delo je *Omnia opera* svetega Janeza Zlatoustega, ki je leta 1525 izšla v Baslu pri Andreasu Cratandru. Vsebuje inicialo L s putti v sprevodu. Drugo delo, ki vsebuje iniciale A, H, I, P in V iz iste serije, je posebna izdaja Gaja Svetonija Trankvilija, ki jo je pripravil Erazem Rotterdamski, izšla pa je v Kölnu pri Euchariusu Cervicornusu leta 1527. Tretje delo je prav tako kölnske provenience, vendar je izšlo šele leta 1551 v nekdanji tiskarni Melchiorisa Novesianija pri Marcusu Starku. Vsebuje zbrano delo – *Opera* – svetega Gregorja iz Nise in iniciale G, L, N in S iz iste serije inicial s putti pri igri.

450 Glej NUK 10444 – privezek 10445; izdana v Strasbourgu leta 1524.



Sliki 36-37: Heinrich Vogtherr (grb ilustratorja nalepljen na spojnem listu spredaj, ilustracije ročno signirane), pojasnjevalne ilustracije, lesorezi

V knjigi: Gualtherus Ryff, *Nutzlich und wolgegründ handtbuechlin von allen innerlichen Kranckheiten, felen, mangelen und gebresten menschlichs leibs*, Strassburg, M. Gualtherum H. Ryffen; bey Balthassar Beck, 1541 (FSNM 2219, K-j-4)

Heinrich Vogtherr st. (1490–1556) in**Heinrich Vogtherr ml. (1513–1568)**

Vogtherr st. je bil lesorezec, risar, jedkar, slikar, pisec, celo zdravnik – oftalmolog in založnik obenem. Največ je delal ilustracije in naslovne strani. Čeprav je svojo pot začel v medicini, je bilo kasneje pomembnejše njegovo umetniško ustvarjanje. Ni znano, kje je pridobival svoje likovno znanje, morda se je učil pri Burgkmairju v Ausburgu ter nekaj časa potoval s Schäufeleinom. Od leta 1513 ga lahko zasledimo v Dillingenu, od leta 1522 pa je živel v Wimpfen na Neckarju. Takrat je uporabljal monogram HSD – Henricus Satrapitanus Dilinganus.⁴⁵¹

Leta 1525 se je preselil v Strasbourg, kjer je dobil meščanske pravice ter se vpisal v ceh. Šele od leta 1536 je začel tudi s tiskom v sodelovanju z založnikom Christopherjem Froschauerjem. Največ je tiskal medicinska dela, od katerih je kakšno napisal tudi sam.⁴⁵² Pred letom 1541, ko je bil poklican na Dunaj kot slikar in očesni specialist na dvor bodočega cesarja Ferdinanda I., je nekaj časa prebil v Augsburgu, kjer je živel in ustvarjal tudi njegov sin.⁴⁵³

Vogtherrjevo najbolj znano delo je bilo *Kunstbüchlein* iz leta 1537 – njegov tiskan »učbenik« za umetnike. V uvodu v *Kunstbüchlein* je Vogtherr obsodil Lutrovo proti podobam naperjeno ideologijo ter opozoril na nepravo pot nemške umetnosti in umetnikov od začetka reformacije dalje. Ker je sam simpatiziral z umetniki vseh vrst, je za vse tiste, ki ne morejo potovati tako kot on, naredil priročnik za risanje. V priročniku je podal nasvete po pozno srednjeveških praksah.⁴⁵⁴

451 Belkin, 1996. 680–681.

452 Z monogrami so ročno signirane ilustracije v knjigi *Nutzlich und wolgegründ handtbuechlin von allen innerlichen Kranckheyten* iz leta 1541. Avtor teksta naj bi bil Ryff Gualtherus, prispevek o očesni zgradbi pa bi morda lahko prispeval Vogtherr st. (?); glej FSNM 2219, K-j-4.

453 Belkin, 1996. 680–681.

454 Ibid.

Vogtherrjev slog je bolj kot umetniška originalnost zaznamovalo čisto tehnično znanje upodabljanja in zgradbe človeškega telesa. Ob tem se v njegovih delih prepletajo najrazličnejše tematike in priljubljene motivike 16. stoletja. Ilustriral je biblične, pobožne, žanrske, satirične tekste, upodabljal alegorije, vojaške boje, festivale, torture, smrti, portrete, ornamente, pripravljaj grbe, zemljevide in signete. Vpletal je groteskne podobe, spake ter motive iz astrologije. Njegovo mešanje alegorij z žanrskimi prizori naj bi vplivalo tudi na Pietra Bruegla st. in njegove bakroreze *Sedmih kreposti*.⁴⁵⁵



Slika 38: slog Heinricha Vogtherra(?), Upodobitve rimskih cesarjev, lesorezi
V knjigi: Johannes Zschorn, *Chronica oder Keyser Buechlin*, Strassburg, Messerschmidt, 1559
(FSNM 7996, M-a-9 – privezek)

V slovenskih zbirkah lahko najdemo vsaj dve njegovi deli. Medicinska k njiga *Nutzlich und wolgegrund handtbuechlin von allen innerlichen Kranckheyten, felen, mangelen und gebresten menschlichs leibs* je izšla v Strasbourgu leta 1541, ko se je Vogtherr odpravil na Dunaj. Njen avtor naj bi bil Ryff Gualtherus. V knjigi je tudi prispevek o zgradbi očesa, ki je nazorno ilustriran, tako kot še nekaj drugih

⁴⁵⁵ Ibid.

poglavij.⁴⁵⁶ Ilustracije so opisne, »učbeniške« narave in na splošno je izvedba ilustracij nekoliko okorna, z močnejšim lesoreznimi linijami. Vogtherrjevo mojstrstvo in individualen pristop se kažeta v nekaterih detajlih, ki so posebej dobro izvedeni, npr. stopala človeške figure ali travnata tla. Ilustracije je Vogtherr le rahlo senčil, dodajal pa ni ne ozadja ne okrasnih okvirjev ali letvic.

Pri ilustracijah je mogoče zaslediti ročno pripisane monograme H. V. F. ali (prav tako ročno) izpisano ime *Heinrich Vogther fecit*, Vogtherrjev grb pa je prilepljen na spojni list spredaj. Ker prve in zadnje strani v knjigi manjkajo, bi morda lahko predvidevali, da je bil grb odtisnjen na eni od manjkajočih strani, kot je bilo v 16. stoletju pogosto, kasneje pa so ga iz poškodovanih, ali iz drugega razloga zamenjanih listov, izrezali in prilepili spredaj.⁴⁵⁷

Popolnoma drugačno tematiko je Vogtherr obravnaval, ko je pripravljajl upodobitve za knjižico *Chronica oder Keyser Buechlin*, ki je izšla leta 1559, prav tako v Strasbourgu.⁴⁵⁸ V njej je zbranih in s kratkimi teksti v verzih opremljenih več kot 40 Vogtherrjevih upodobitev cesarjev od rimskega imperija do Svetega rimskega cesarstva. Na margino so dodali še okvirno leto njihovih začetkov vladanja(?), šteto najprej po bibličnem stvarjenju sveta (ali *Anno mundi*), nato pa po Gregorijanskem koledarju.

»Popis se začne z Julijem Cezarjem in konča s Karlom IV. Luksemburškim, ki je vladal v drugi polovici 14. stoletja. Knjigi manjkajo končne strani.« V glavi na zgornjem robu knjige je navedeno, da je knjiga vsebovala opise do Ferdinanda I., »ki je vladal v času izida knjige«.⁴⁵⁹ Upodobitve je Vogtherr st. zasnoval podobno, kot sta zasnovana njegov in sinov portret na naslovni strani dela *Ein Frembdes und wunderbarliches Kunstbüchlein, allen Malern ... hochnützlich zu gebrauchen*, ki je izšla v Strasbourgu šele leta 1572 in je bila pred tem morda v redakciji Vogtherrja ml Cesarje je upodobil večinoma »v profilu, na črni medaljonski podlagi«, ki jo oklepa venec iz lovorovih ali drugih vejic. Oblikovna zasnova teh Vogtherrjevih lesoreznih upodobitev je torej slonela na klasičnih vzorih, kot so bili kovanci in medalje.⁴⁶⁰ Upodobitve je obdal z napisi – imeni in nazivi cesarjev – ali belim krožnim pasom.

456 Glej FSNM 2219, K-j-4.

457 Jerele, 2010, 28–29.

458 Glej FSNM 7996, M-a-9 – privezek.

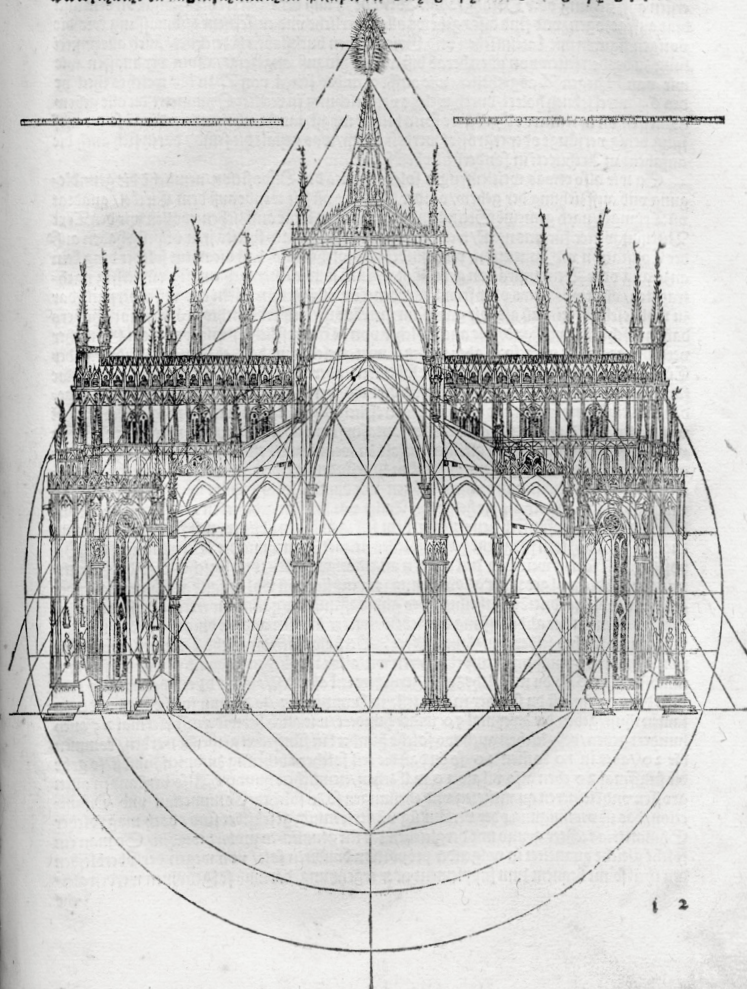
459 Jerele, 2010, 24.

460 Jerele, 2010, 24.

Von der Architectur / das .2. Cap.

XXX

Eigentliche auffreiffung Geometrischer Architectonischer weis eines gebets auß dem grund auffzuzeihen/aus dem Circel/Quadrat vñ Triangel/nach gewontlicher Symmetria des versünigten werckschuchs zu augenscheinlichem exempel der Orthographi vnd scenographi gesetzt.



Slika 39: Peter Flötner(?), *Cerkvena arhitekturna simetrija*, lesorez(?)

V knjigi: Vitruvius Pollio, *Vitruuius Teutsch*, Nürnberg, Johannes Petreius, 1548 (NUK GS II 1391)

Peter Flötner (1485 do 1496–1546)

Peter Flötner je bil kipar, medaljer, mizar, pa tudi izdelovalec predlog za lesoreze in lesorezec. Med letoma 1515 in 1518 je deloval v Augsburgu, kjer se je prvič seznanil z italijanskim renesančnim slogom. Med letoma 1520 in 1521 je podobno kot Dürer in mnogi drugi odpotoval v Italijo, nato pa leta 1522 nazaj v Nürnberg. Italijanski vplivi so pri njem prišli do izraza predvsem prek upodabljanja renesančne arhitekture in ornamentov iz akantovih listov ter stebričasto dvigajočih se okrasnih ornamentih z vazami, arabeskami in vinskimi listi, ki se prelivajo v groteskne glave ali delfine v lombardskem slogu. Veliko navdiha je Flötner iskal v knjižnem okrasju italijanskih izdaj, do katerih je lahko prišel. Motive iz tiskanih podob je prenašal tudi v svoja kiparska dela, kot je bila npr. upodobitev Apolona na fontani vrta gradu Herrenschlosshaus v Nürnbergu narejena po bakrorezni upodobitvi Jacopa de' Barbari *Apolona in Diane*.⁴⁶¹

V nemškem prostoru je Flötner vplival na razširjanje likovnih interpretacij klasičnih arhitekturnih motivov. V lesorezih je pokazal pravo arhitekturno znanje in poznavanje dekorativnih izrazov italijanske renesanse. Bil je tudi eden prvih, ki je uporabljal groteskne motive v nemški renesančni ornamentiki.⁴⁶² Poleg okrasnih knjižnih prvih je izdelal tudi nekaj lesorezov s proti-katoliško vsebino ter serijo 48 igralnih kart. Njegov slog so zaznamovali razumevanje prostora, naturalistični detajli v kombinaciji z italijanskim konceptom človeške figure in odlično upodabljanje pokrajine.⁴⁶³

Flötner je dolgo časa veljal za umetnika, ki je pripravil večino ilustracij za izjemno bogato ilustrirano delo *Vitruvius Teutsch* – prvi nemški prevod dela *De architectura* rimskega arhitekta Vitruvija (1. stol. pr. n. št.),⁴⁶⁴ vendar se danes z njim povezuje le še nekatere ilustracije.⁴⁶⁵ Nemško besedilo je nastalo na podlagi

⁴⁶¹ Flötner [Flettner], Peter, 1996, 223.

⁴⁶² Flötner [Flettner], Peter, 1996, 224.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Glej NUK 1391.

⁴⁶⁵ Večino ilustracij naj bi pripravil Virgil Solis, Monogram Flötnerja je le na eni ilustraciji. Med ostalimi imeni se omenja Röttinger Jörg Pencz, Hans Brosamer in Hans Springinklee. Glej Heinrich Röttinger, *Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch d. Walther Rivius*. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 167. Strassburg, J.H.E. Heitz, 1914.

Künſliche verzeichnung wie man ſich verhält/die aller erſten Menſche ge- Lxi
 lebt/ vnd durch erfindung des feuers in gemeinſchafft vnd freundliche beywo-
 nung komen/ vnd die ſprach der redt ſich vnter jnen erhaben hat.



Slika 40: Peter Flötner(?), Spoznavanje ognja, lesorez(?)
 V knjigi: Vitruvius Pollio, Vitruuius Teutsch, Nürnberg, Johannes Petreius, 1548 (NUK GS II 1391)

prevoda izvirnega teksta z vnosi in komentarji o novih, sočasnih italijanskih arhitekturnih spoznanjih Andrea Palladia⁴⁶⁶ iz njegovih štirih knjig o arhitekturi *Quattro Libri dell'Architettura* ter študijami Waltherja Ryffa.⁴⁶⁷ Delo iz zbirke NUK je prva izdaja iz Nürnberga iz leta 1548. Posebej priljubljena je bila prav zaradi dobrih ilustracij, v katerih je upoštevana moderna renesančna teorija o perspektivi in proporcih. Žanrski prizori za to izdajo so pripisani Georgu Penczu, čeprav jih ta za omenjeno delo najverjetneje ni pripravil.⁴⁶⁸

466 Glej VD16 V 1765.

467 Keil, 2005, str. 310–311.

468 Glej Hollstein, vol. XXXI, 250.

ABORIGINUM FORMA ET HABITUS: Libri primi figura.



Slika 41: Po upodobitvi Niklasa Störa, Domorodec, lesorez

V knjigi: Wolfgang Lazius, *De gentium aliquot migrationibus, sedibus fixis, reliquiis, linguarumque initiis & immutationibus ac dialectis*, libri XII, Frankfurt, Andreas Wechelus heredes, Claudium Marnium, & Ioannem Aubrium, 1600 (NUK GS III 2983).

Niklas Stör (1503–1562/1563)

Ime umetnika je bilo lahko zapisano tudi kot Niclaus Stor. Bil je slikar, delal pa je tudi ilustracije in samostojne grafične odtise za pobožna dela ter knjige z vojaško, orientalsko in zgodovinsko vsebino, večinoma v lesorezu.⁴⁶⁹ Delal je mdr. skupaj s Hansom Springinklejem, Schönom Erhardom in Hansom Sebaldom Behamom.⁴⁷⁰

Po Stoerjevem lesorezu nemškega kralja Euserwona iz leta 1543⁴⁷¹ je nastala anonimna celostranska upodobitev *kralja Galatov* iz leta 1600.⁴⁷² Stoerjeva ilustracija je prvič izšla v knjigi z naslovom *Ursprung und Herkommen der Zwölf ersten alten Könige ...* leta 1543 v nürnberški izdaji.⁴⁷³ Knjiga vsebuje večje število upodobitev, vse figure so postavljene na belo (prazno) ozadje. Posebej izstopata celostranski upodobitvi *kralja Galatov* in *podoba domorodca* (z lat. pripisom *aboriginum forma et habitus*). Kralj je upodobljen oblečen v oklep in čelado s perjanico na glavi ter mečem v roki, tako kot je na Stoerjevi grafiki. Obdaja ga debel črn okvir, ki podobo še poudari. Upodobitev je bila narejena natanko po starejši tiskani Stoerjevi upodobitvi, z upoštevanjem vseh detajlov.

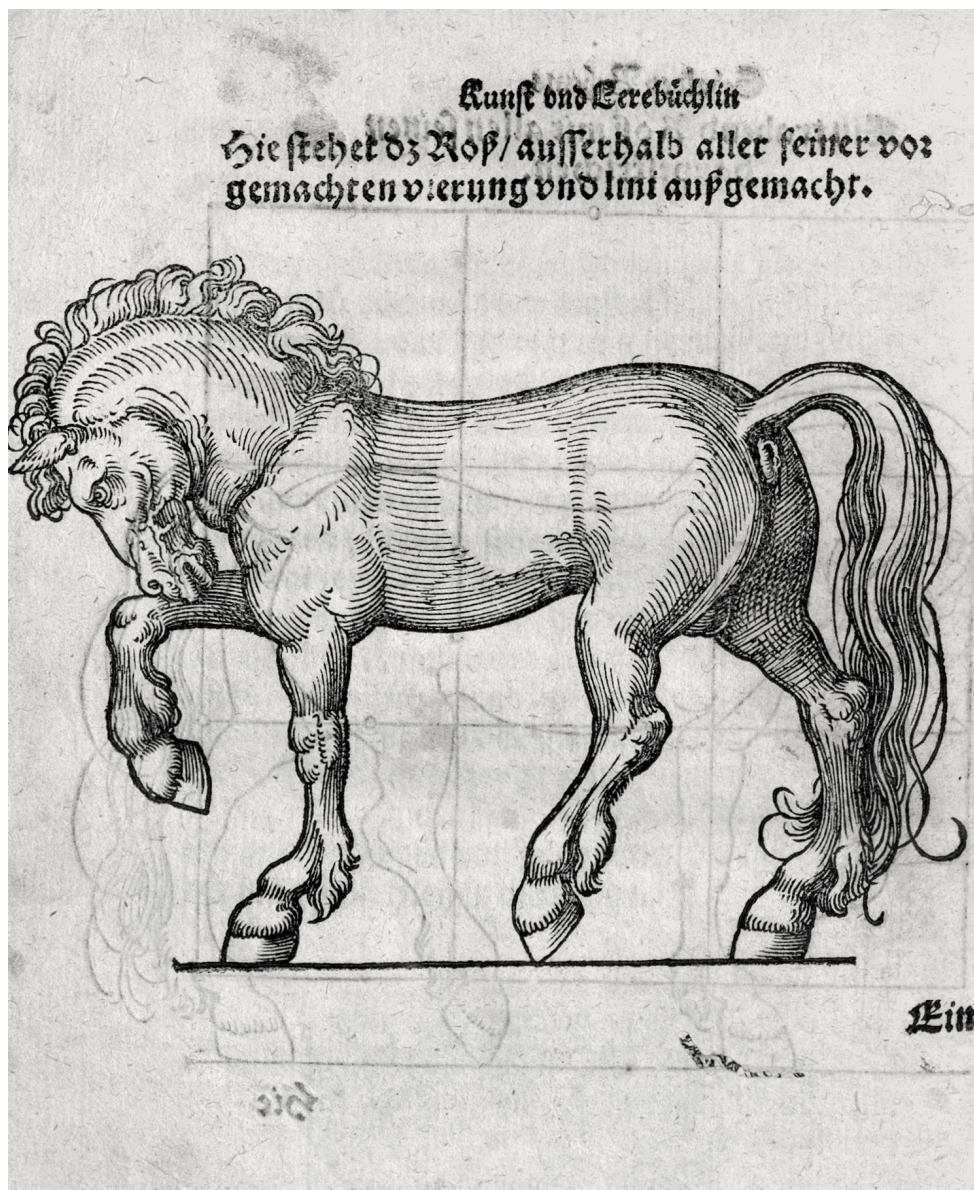
469 Glej <http://www.deutsche-biographie.de/sfzS20461.html>.

470 Th.-B. 32. Bavarikon.

471 Bart., vol. 13, Comm., 574–575.

472 Glej NUK 2983.

473 Pri Hansu Guldenmundu st.; glej BSB VD16 W 841.



Slika 42: Hans Sebald Beham, Študija konja, lesorez
V knjigi: Hans Sebald Beham, Kunst und Ler. Büchlin, Malen und Reissen zulernen, Frankfurt,
Christian Egenolffs (Erben), 1565 (NUK GS I21304)

Hans Sebald Beham (1500–1550)

Hans Sebald Beham je bil bakrorezec, jedkar, oblikovalec predlog za lesoreze in ilustrator. Deloval je tudi kot slikar, čeprav se je ohranila le ena njegova slika. Učil se je najverjetneje skupaj z bratom Barthelom pri Dürerju,⁴⁷⁴ kamor je prišel kot potujoči slikar okoli leta 1521. Kasneje, leta 1525, naj bi imel celo lastno delavnico z gostujočimi potujočimi slikarji.⁴⁷⁵ Naredil je številna grafična dela: okoli 252 bakrorezov, 18 jedkanic in celo 1500 lesorezov, večino od leta 1519 dalje. Njegova številna grafična dela pa so največkrat postala ilustracije v knjižnih izdajah.⁴⁷⁶

Dela iz njegovega zgodnjega obdobja v Nürnbergu kažejo na vpliv Albrehta Altdorferja in Albrehta Dürerja. V tem obdobju je Beham naredil nekaj pokrajin, religioznih tem in grbov. Zanimale so ga tudi žanrske teme, predvsem prizori iz kmečkega življenja. V tem času je bil njegov slog še svoboden in bujen z močnimi grobimi potezami. Okoli leta 1530 je deloval v Münchnu, kjer je naredil ilustracije za molitvenik kardinala ter škofa v Mainzu Albrehta von Brandenburga in spominski lesorez *Prihod cesarja Karla V. v München*.⁴⁷⁷

Njegovi lesorezi so bili zelo različni, od manjših preprostih lesoreznih ilustracij bibličnih prizorov do spretno izvedenih bakrorezov z antično vsebino, v katerih je pogosto opaziti eroticizem. Delal je tudi zelo velike komercialne formate tiskov z dekorativnimi ornamentami. Njegove predloge za okrasne prvine so porabili v najrazličnejše namene: za okrasje igralnih kart, naslovnih strani, vzorce tapet, grbe, ter kot osnovo za krašenje arhitekture in obrtnih izdelkov. Poleg ilustracij so v številnih knjigah Behamove okrasne zasnove, predvsem različni grbi, okrasni trakovi in naslovni okvirji.⁴⁷⁸

Posebej veliko je sodeloval s Christianom von Egenolff iz Frankfurta,⁴⁷⁹ kjer je nastal njegov likovni priročnik. Zbirka NUK hrani priročnik z naslovom *Sebalden Behems Kunst und Ler Büchlin, Malen und Reissen zulernen, Nach rechter*

474 Stewart, 1996, 506.

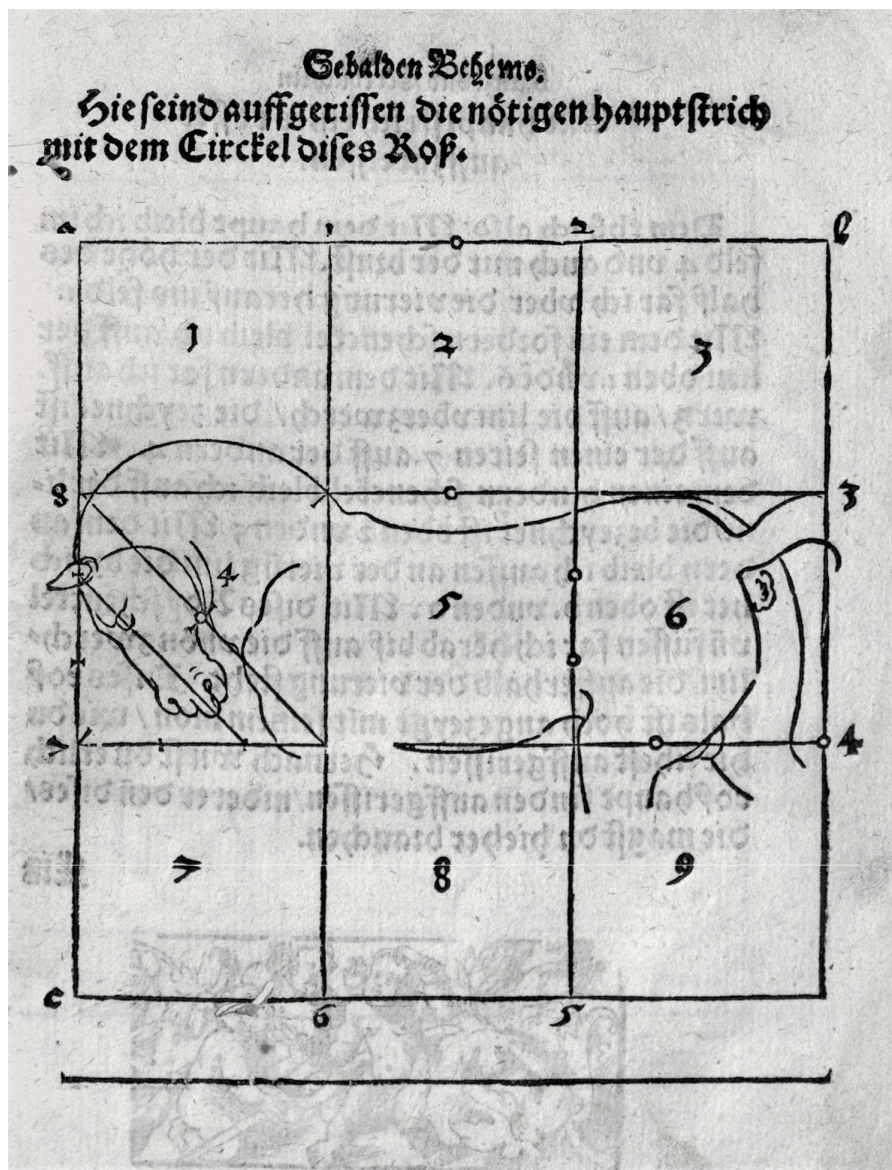
475 O njegovem življenju ne vemo veliko, razen tega, da je živel precej razuzdano (Stewart, 1996, 505).

476 Znana sta primera lesoreza in bakroreza izpred tega datuma (Ibid., 506).

477 Ibid.

478 Hollstein, III., 1–301.

479 Stewart, 1996, 505.



Slika 43: Hans Sebald Beham, Študija konja, lesorez
 V knjigi: Hans Sebald Beham, Kunst und Ler. Büchlin, Malen und Reissen zulernen, Frankfurt,
 Christian Egenolffs (Erben), 1565 (NUK GS I21304)

Proportion, Maß und außteylung des Circkels. Angehanden Malern und Kunstbarn Werkleuten dienlich,⁴⁸⁰ v katerem so zbrani Behamovi napotki za slikarje in druge umetnike. Razloženi so proporci in študije človeške glave za posamezna življenjska obdobja in karakterne obrazne značilnosti. Na začetku so dodani dve na posameznih ploščah narejeni, a skupaj odtisnjeni figuri podeželanov – ženske in moškega – ter geometrijske študije. Na koncu so dodane študije in proporci konj, ki slonijo na simetrično in enakomerno razčlenjenem kvadratu na manjša kvadratna polja. Delo je bilo izdano v Frankfurtu posthumno, leta 1565.⁴⁸¹ Podobne vsebine je imela nato še izdaja iz leta 1582.⁴⁸²

Njegove dvojice figur preprostega ljudstva iz priročnika spominjajo na upodobitvi dveh judov v knjigi *Der Gantz Judisch Glaub* iz zbirke FSNM, čeprav sta slednji nekoliko manjši.⁴⁸³ Obakrat so bile dvojice narejene na ločenih lesorezih in odtisnjene skupaj (najverjetneje hkrati). Zasnovane so praktično in uporabno, tako, da se lahko uporabijo za ilustriranje različnih vsebin. Posebnega ozadja mojster ni dodajal, nakazal je le tla, na katerih posamezne figure stojijo. Figure so kratke in čokate, gibanje nakazujejo predvsem postavitev rok in obrazna mimika. Obrazi so pri vseh obrnjeni nekoliko vstran, s pogledom gor ali v tla. Tudi senčenje je pri ilustracijah iz priročnika enako kot pri obeh judih, z vzporednim enakomernim črtkanjem. Figure so se verjetno lahko prodajale ločeno (posamično). Upodobitvi, ki predstavljata juda bi lahko uporabili tudi npr. za misleca ali meščana, obrtnika ali trgovca. Na ločeno prodajo in odtiskovanje posameznih upodobitev kaže tudi uporaba istega lesoreza v novi kompoziciji, v paru z drugo figuro (par ženske in moškega) v njegovem priročniku, ki je bil v naslednji izdaji dopolnjen z novo postavitvijo.⁴⁸⁴

480 Glej NUK 21304.

481 Izdali so ga Egenolffovi nasledniki.

482 Glej BSB VD16 B 1480; dostopno tudi na spletu: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025719-3](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025719-3).

483 Glej FSNM 7969, M-b-39.

484 Glej BSB VD16 B 1480.

Statt Jerusalem.

XLIX

מוריה

Αἶψα & ἡσυχία.

Moria Mons.

Der dritt Berg Moriah.



Moriah der dritte Berg in der Statt Jerusalem / war anfenglich ein harter hoher Fels / der zu oberst einen ebenen plan hett / gegen Aufgang hett er eine Mawden / sonst an allen dreien orten wie ein steine Wandt. Diser Berg lag neben dem Berg Sion / durch das Thal Tiropoon darvon gescheiden / vnd erstlich war Moriah nit so hoch als Aera / mit einem tieffen finstern Thal enkwischet: aber Simo Maccabeus hat den Berg Aera abtragen vnd ernidert / vnd das thal mit den stücken eyngefüllt / vnd etwas erhöhet.

Antiq.lib.15.
cap.14.
De Bello lib.
6.cap.6.
Die Hebreer
halten das Ca-
in vnd Habel/
auch Noah auff
diesem Berg ge-
opffert haben.

Gott hat dem Abraham befolhen / er sol seinen Son / den eyngelbornen / den Isaac / dem HERRN zum Brandtopffer auffopffern auff diesem Berg Moriah / vñ da er auff den Berg

Genes.22.
2.Paral.2.

3

Virgil Solis (1514–1562)

Virgil Solis je deloval predvsem kot grafik. Izdeloval je lesoreze in bakroreze, pa tudi jedkanice. Njegova dela so bila povečini manjšega formata, zato ga uvrščamo v skupino *manjših mojstrov*. Solis je imel v Nürnbergu večjo tiskarsko delavnico in vrsto pomočnikov. Med drugim je pri njemu začel tudi Jost Amman, preden je ustanovil lastno delavnico.

V zbirki NUK najdemo njegov monogram na številnih knjižnih ilustracijah, izdeloval pa je tudi posamične grafične liste, ki so se prodajali ločeno. V knjigo, ki je bila sicer natisnjena v Benetkah leta 1554, je bila na zadnji spojni list vlepljena podoba personifikacije *Poezije*.⁴⁸⁵ Solisov monogram je desno spodaj ob napisu *Cognitione sui quo me deus instructoro*. Natančna datacija upodobitve ni znana, zaznamuje pa jo mehko izvedba in dekorativni Solisov slog.

Solisove ilustracije npr. krasijo tudi v 16. stoletju priljubljeno knjigo o Jeruzalemu iz leta 1563.⁴⁸⁶ Monograma V. S. sicer ni na vseh lesorezih, a ker so bile vse ilustracije izvedene v istem slogu in v isti dekorativno-ilustrativni maniri, lahko predvidevamo, da so vse manjše ilustracije delo Solisa in njegove delavnice. Nastati so morale nekoliko pred Solisovo smrtjo leta 1562. Vsako poglavje odpre nova ilustracija, včasih pa so dodane tudi med tekstom. Štiri so dvostranske z večjimi shematskimi kartami mesta in zemljepisnega področja ter rodovniškim drevesom Abrahamovih potomcev, ki bi jih, zaradi nekoliko okornejše izvedbe – trših in debelejših linij – ter drugačnega sloga morda lahko pripisali drugi roki.

V knjigi je tudi Kristusov pasijon, ki je s Solisovim monogramom signiran na posamezni upodobitvi v spodnjem levem ali desnem kotu. Solis ga je večinoma pripravil na osnovi Dürerjevega *Malega pasijona*.

Uporabil je Dürerjeve motive, kompozicije in detajle. Nekatere prizore, figure in ozadja je prerisal skoraj v celoti, pri drugih je dodal svoje zamisli ali popolnoma

485 Glej NUK 581; Montanus, J. B. *Jo. Baptista Montani in artem parvam Galeni explanationes*. Venetiis: Ap. Balth. Constantinum, 1554. Knjiga je bila kupljena najkasneje deset let za tem, leta 1564, sodeč po lastniškem vpisu na spojnem listu spredaj.

486 Glej npr. NUK 2499; FSNM 7219, Č1-a-23. Glej tudi Jerele, 2010, 21–22 in 80.

nova ozadja, ki pa so od prvotnih Dürerjevih skic precej preprostejša.⁴⁸⁷ Njegove kompozicijske zasnove se zrcalijo tudi v delu *Von Ankunft und Ursprung des Römischen Reichs* ali Titove zgodovine Rima, čeprav je figuralika teh upodobitev dosti bolj razgibana in spominja na dela Tobiasa Stimmerja. Nemški prevod Titove zgodovine Rima ima na naslovnici bogato okrašen naseljen arhitekturni okvir z osebami iz zgodovinske vsebine dela.⁴⁸⁸

Delo je prvič izšlo že leta 1574,⁴⁸⁹ nato pa je bilo večkrat ponatisnjeno.⁴⁹⁰ Ilustracije v izvodu iz zbirke NUK iz leta 1590 še vedno vsebujejo Solisove monograme, čeprav je delo izšlo skoraj 30 let po njegovi smrti. Poleg Solisovega je pri ilustracijah mogoče opaziti tudi monograme T. S., kar kaže na sodelovanje Virgila Solisa in Tobiasa Stimmerja.

Ilustracije so obdane z bogatimi mitološko-fantazijskimi okvirji, ki dajejo kompozicijam nasičen videz. Zgornje in spodnje robove okvirjev večinoma zapolnjujejo arhitekturni elementi z ušesastimi motivi, rogovi izobilja in maskaroni. Ob straneh so dodane figure ali žanrski predmeti.

Kompozicije upodobitev so večinoma zasnovane v perspektivi, z renesančno arhitekturo ali pokrajino v ozadju. Prizori so dinamično zasnovani, kar kaže tudi na morebitno sodelovanje Josta Ammana. Dinamičnost in ekspresivnost uprizoritev odmikata slog uprizoritev od dekorativno-ilustrativne manire, ki je značilna za Solisa. Ilustracije še najbolj spominjajo na Stimmerjeva dela – npr. ilustracije v *Bibliji sacri* izdani istega leta⁴⁹¹ – ali Ammanova dela iz zgodnjih 70. let 16. stoletja – kot so npr. ilustracije v Lutrovem *Novem testamentu* iz leta 1573 –,⁴⁹² zato bi upodobitve morda lahko prej pripisali Solisovi delavnici kot neposredno umetniku.

487 Npr. dodan portal na desni strani upodobitve *Jezusovega rojstva*.

488 Glej NUK 1219.

489 Prevod v nemščino je prvič izšel v Mainzu leta 1523 (Worstbrock, 2008, 1263).

490 Glej VD16 F 1718, F 1719, F 1720, F 1722, F 1723.

491 Dalje glej opis pri umetniku Stimmerju.

492 Dalje glej opis pri umetniku Ammanu.



Slika 45: Virgil Solis, Poezija, bakrorez(?)
V knjigi: Galenus; Jo. Baptista Montanus, *In artem parvam Galeni explanationes*, Benetke, Balth. Constantinum, 1554 (GS NUK 581)



Slika 46: David Kandel, Nosorog, lesorez

V knjigi: Sebastian Münster, Cosmographie, Basel, [Heinrich Petri, 1544] (NUK GS II 2367)

David Kandel (1524–1596)

David Kandel je bil rojen v Strasbourgu, kjer je najverjetneje preživel tudi velik del svojega življenja. Deloval je kot slikar in grafik.⁴⁹³ Najbolj znan je bil po svojih lesoreznih ilustracijah botaničnih del in drugih tematik iz narave, kot so bile posamezne študije živali. Poleg tega je naredil tudi nekaj portretov, prizorov iz Biblije ter vedut in kartografskih prikazov. Sodeloval je mdr. pri izdaji slavne *Cosmographie* Sebastiana Münstra, za katero je naredil večji prikaz sveta⁴⁹⁴ ter mnogo manjših ilustracij.⁴⁹⁵ Med drugim je v tej knjigi tudi njegov *Nosorog*, narejen po Dürerjevi grafiki nosoroga iz leta 1515.⁴⁹⁶ Sledil je celotni zasnovi in vsem detajlom predloge.

Kandlov *Nosorog* je bil prvič objavljen leta 1544, v prvi izdaji Münsterjeve *Cosmographie*, dodan pa je bil tudi v njene kasnejše ponatise.⁴⁹⁷ V zbirki NUK sta najmanj dve Münsterjevi kozmografiji, iz leta 1548 in 1578, ki *Nosoroga* vsebujeta.⁴⁹⁸ Monogram DK je Kandel dodal pod trebuh živali.⁴⁹⁹

Razlike med obema upodobitvama so majhne, če zanemarimo, da je Dürer nosoroga postavil na tla, medtem ko Kandlov nosorog lebdi v zraku. Največ razlik na sami živali je mogoče opaziti pri glavi, ki je pri Kandlovi upodobitvi nekoliko širša in v risbi malce bolj strukturirana. Poleg tega so Dürerjeve linije bolj čiste, jasno definirane, medtem ko so pri Kandlu slabše definirane, kar bi lahko bila tudi posledica slabše pripravljenega lesoreza. Odtis je namreč na nekaterih mestih »požrt«, npr. pri repu živali se nekatere linije niso dobro odtisnile. Na posameznih drugih predelih je Kandel dodal več črtkanja, npr. pri dlakah na glavi živali. Prav tako je bolj razpršil senčenje, ki zato manj izpostavlja kontrast med izbočenimi in vdrtimi površinami.

493 Glej DNB *Deutsche Nationalbibliographie*, dostopno na spletu: <http://d-nb.info/gnd/124173276>.

494 Hollstein, vol. XV b, 232.

495 Priesner, 1997, 539–541.

496 Hollstein, vol. XV b, 243.

497 Glej dalje npr. VD 16 M 6692; M 6695; M 6694; M 6697; M 6693; M 6696.

498 Glej NUK G 2505: *Cosmographia. Beschreibung aller Lender durch Sebastianum Munsterum ...* Basel: Gedr. D. H. Petri (Zu Ende), 1548; ali NUK 2367: *Cosmographie. Oder beschreibung Aller L[ae]nder herrschafftenn vnd fürnembsten Stetten des gantzen Erdbodens ...* Basel: Petri, Heinrich aus Basel, 1578.

499 Hollstein, 15, 243.

Njegova upodobitev nosoroga je bila dodana tudi v knjigo *Heyden Welddt und irer Götter* iz leta 1554.⁵⁰⁰ To bogato ilustrirano delo govori o bogovih in božanstvih, naravi in živalih ter zgodovini in navadah ljudi iz nekrščanskih dežel, vključno z grško mitologijo. Po kvaliteti in izvedbi so ilustracije v tem delu zelo raznovrstne – celostranske, polstranske, manjše miniaturne, shematske, pojasnjevalne itd. Ob njih so uvezani tudi večji ilustrativni zloženi listi. Ilustracije so poleg Kandla pripravili Hans Rudolph Manuel Deutsch, Mojster HF, Holbein in verjetno še nekateri. Najverjetneje so bile ilustracije, kot pri Münsterjevi kozmografiji, zbrane skupaj in so delo različnih umetnikov ter niso bile načrtno naročene, da bi ustrezale zrcalu strani, saj niso prilagojene prostoru odmerjenemu za knjižno grafiko v tekstu, temveč so neenakomerno razporejene po straneh. Besedilo posledično deluje neurejeno in zelo razgibano. Nekatere izmed podob so ožje, kot je zrcalo strani, druge so širše in silijo v margino tudi za več kot 2 cm. Tudi robovi med slikami in tekstom niso enakomerni.

Poleg že omenjenega je Kandel naredil tudi več kot 500 lesoreznih ilustracij rastlin za knjigo zelišč Hieronymusa Bocka,⁵⁰¹ ki je doživela več ponatisov, knjiga iz zbirke FSNM pa je najverjetneje nastala leta 1572(?).⁵⁰² Ilustracije je Kandel »zasnoval na podlagi originalnih primerkov zeli, rož dreves in plodov«.⁵⁰³ Kasneje so bile v slovenskem izvodu upodobitve rastlin tudi ročno kolorirane. Upodobitve je umetnik prilagodil pravokotni lesorezni plošči in odmerjenemu prostoru, ki ga je imel na voljo, zato je rastlinje mnogokrat razvejal prav v pravokotno obliko, kar je še posebej opazno pri grmičastih vrstah ali vzpenjavkah. Za vse upodobitve je bilo v tekstu odmerjenega enako prostora (ca. 15 cm v višino), zato so skoraj vse upodobitve enako visoke, ne glede na to, ali je rastlina večje ali manjše rasti. V širino se upodobitve nekoliko razlikujejo.⁵⁰⁴

Večino rastlin je upodobil ozelenelih v polnem razcvetu oz. v vegetacijski dobi, ko rastlina raste, cveti in ima plodove. Upodobitev semen in sadik večinoma ni dodajal, pri vsaki pa je upošteval tudi koreninice. Pri nekaterih kulturnih rastlinah je upodobil tudi plodove, npr. pri *Granatnem jabolku* in *Bučah*. Navadno rastlinam ni dodajal ozadja oz. značilnega okolja, kjer rastline

500 Glej NUK 613.

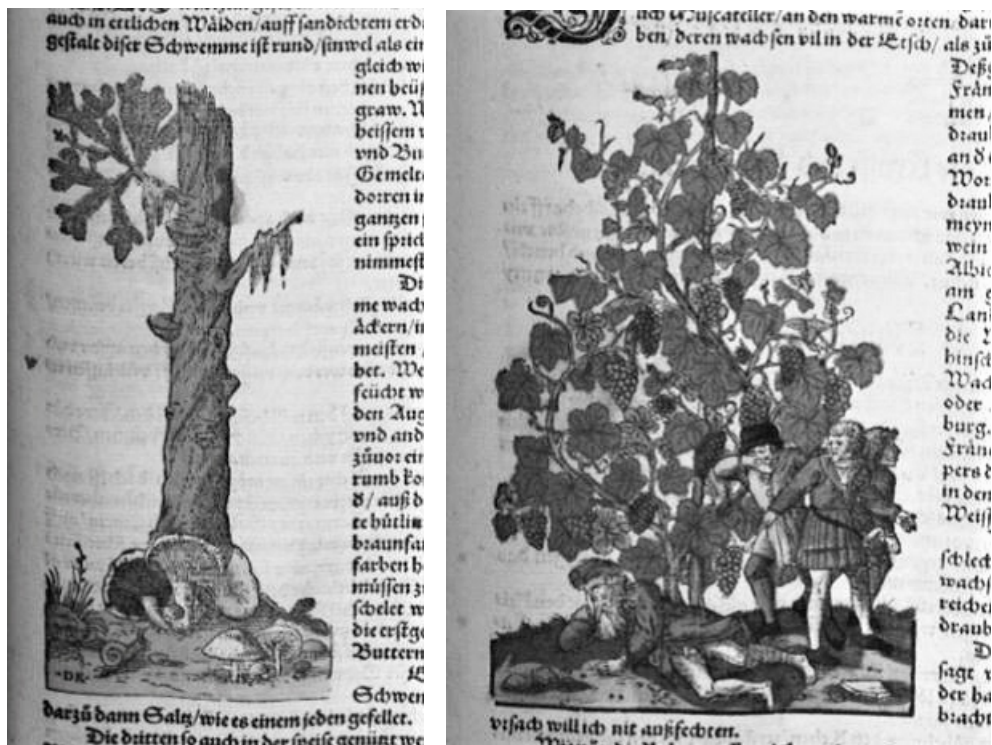
501 Arber, Stearn, 1986, 52–64; 151–153.

502 Glej FSNM 7223, J-a-23.

503 Jerele, 2010, 34.

504 Razen za nekatere izjeme, npr. *Jelenov jezik*, ki imajo v tekstu še vedno enako prostora, a so v višino precej manjše.

rastejo,⁵⁰⁵ razen pri npr. vodnih rastlinah, kjer je z preprostim rahlo valovitim črtkanjem ponazoril njihovo okolje ter tu pa tam dodal kakšno žival. Nekoliko posebni so nemara prikazi dreves – starega debla, pri katerem je dodal polža in svoj monogram –, ter še nekaterih drugih, kot so Češnja in *Nešplje*, ki jim je dodal človeške figure; ali neko drugo simboliko. V primeru *Jabolka* je drevesu dodal zvito kačo in smrtno glavo. Velikost slednjih prikazov prav tako ni preseгла odmerjenega prostora.⁵⁰⁶



Slika 47: David Kandel, Ročno kolorirane upodobitve rastlin, lesorezi
V knjigi: Hieronymus Bock, *Kreutterbuch*, Strassburg, Josiam Rihel, 1572(FSNM 7)

505 Tudi v drugih botaničnih delih iz tega časa so bile rastline upodobljene na prazni podlagi (brez ozadja), glej npr. FSNM 3642, A1-j-45; NUK 9395.

506 Knjiga je v digitalni obliki dosegljiva tudi na spletu: URN:NBN:SI:DOC-MC14NSIB.

**MOJSTRI Z DANAŠNJEGA
OZEMLJA ŠVICE**

Kratek uvod v švicarske ilustrirane tiske

Švicarske, predvsem baselske tiske, večina strokovne literature umešča med nemške tiske in značilnosti nemške grafike 16. stoletja. Uvrstitev verjetno temelji na dejstvu, da Basel še danes leži na tromeji med Švico, Francijo in Nemčijo ter ima večinoma nemško govorečo populacijo. V zgodovini pa je Basel pripadal Svetemu rimskemu cesarstvu, v okviru katerega je v 16. stoletju (1501) nastala osnova za kasnejšo neodvisno državo Švico.⁵⁰⁷

V Baselskih tiskih se je z neverjetno lahkotnostjo prepletal severnoevropski, francoski in italijanski slog v svojevrsten izraz. V 15. stoletju so v Baslu večinoma nastajali tiski z religiozno in pobožno vsebino, pa tudi že literatura za študijske namene. Prvi baselski tiski so bili brez ilustracij,⁵⁰⁸ šele leta 1476 izdana *Spiegel menschlicher Behaltnis* je bila bogato ilustrirana, in to s kar 278 lesorezi.⁵⁰⁹ Podobno kot zgodnji nemški in italijanski tiski so imele te prve baselske ilustracije obrobo iz debelejšje črne črte, lesorezi pa so bili le shematsko oblikovani. Morebiten vpliv na prve baselske ilustracije bi lahko iskali v Zainerjevih tiskih, saj so podobno kot njegovi tudi baselski uvajali akcente črnih površin, nekatere podobnosti pa so ostale še v obraznem izrazju in načinu izvedbe drugih detajlov, npr. las.⁵¹⁰

Nekaj več razlik je bilo v kompozicijah in figuraliki. Drugače kot pri italijanskih in nemških ilustracijah je bila figuralika baselskih tiskov precej razgibana. Figure so bile za dani prostor nekoliko večje, včasih tudi neskladno prevelike v primerjavi z ozadjem in okolico. Kompozicije so bile vertikalno postavljene, upodobitve na teh lesorezih pa večinoma izvedene z dolgimi čistimi in bolj ravnimi, trdimi linijami, ki jih je dopolnjevalo senčenje s črtnanjem iz krajših vzporednih črtic. Lesorezi so zbujali vtis risbe, še posebej če so bili kolorirani. Izdatno dodelane so bile teksture in vzorci, s katerimi je bila podana okolica prizorov. Tla in travo so ponazorili s

507 Levarie, 1995, 182.

508 Prvi tisk v Baslu nastane leta 1468, prva ilustracija v baselski knjigi pa se pojavi leta 1475 (Laube, 2004, 61).

509 Nekateri so odtisnjeni večkrat, različnih je 255 (Ibid.).

510 Ibid.

črtkanjem, tlake s črno-belimi kvadratki, opeko z mrežo diagonalnih črt ter zemljo s pikčastim rastrom.⁵¹¹

Te prve baselske ilustracije so bile večinoma ornamentalne narave, s časom pa so postale ikonografsko tehtnejše. Konec 15. stoletja izdana *De Insulis in mari Indico nuper inventis* (1493) je že vsebovala ilustracije, izvedene z mehкими prosto tekočimi linijami. Napredek v upodabljanju v lesorezni tehniki so izboljšali tudi z dodelavo kompozicij, perspektive in izpovednosti.

Baselsko produkcijo v prvih desetletjih 16. stoletja je zaznamovalo delovanje humanista Erazma Rotterdamskega in tiskarja Johanna Frobenija. V tem času Basel namreč postane evropski tiskarski center za tisk znanstvene in študijske literature.⁵¹² Tematike tiskov iz Frobenijeve delavnice se predvsem vežejo na prevode klasičnih grških tekstov, študije in dela cerkvenih očetov, teološke traktate, tudi kritične izdaje teoloških spisov, nove latinske revidirane izdaje in podobno. Froben se je zgledoval po italijanskih vzorih in uporabljal italijanske tipografije, tudi novo kurzivo Alda Manutija, opuščal pa je splošno uveljavljene gotske tipografije, takrat značilne za baselske tiske.⁵¹³ V tem času so bile med baselskimi tiski mnoge izdaje oblikovane po asketskih pravilih, ki so predvsem značilni za italijanske teoretske in teološke tiske iz Benetk in Rima in jih skoraj da ni mogoče najti med tiski germanskega ali francoskega izvora.

Ob Frobenijevih študijskih izdajah so v Baslu na začetku 16. stoletja vzporedno nastajali tudi bogato okrašeni in ilustrirani tiski. Najlepše okrasje za baselske tiske z začetka 16. stoletja je nastajalo izpod rok Hansa Holbeina ml., ki je v svojih mladostnih letih ustvarjal v Baslu. Njegova stilistična zasnova okrasja se je največ naslanjala na dela Ursa Grafa, ki je v baselske tiske vpeljal bogato okrašene okvirje, naslovne ilustracije in raznovrstne bordure.

Značilni za Baselsko okrasje v prvih dvajsetih letih 16. stoletja so bili klasični antični motivi vpeti v arhitekturne okvirje ter prepleteni s putti in ornamentalnim rastlinjem. Zaradi močne povezanosti Basla s Parizom in Lyonom je bil v njih viden tudi francoski vpliv.⁵¹⁴ Med Lyonom in Baslom (ter Parizom) je potekala medsebojna izmenjava tipografij, dekorativnih elementov in inicial. Znano je, da naj bi lyonski tiskarji celo tiskali za velikega baselskega založnika Antona Kobergerja.⁵¹⁵

⁵¹¹ Ibid.

⁵¹² Glej Levarie (1995, 182). Pred Frobenijem je bil pomembni baselski založnik za znanstvene tiske Amerbach (Laube, 2004, 62).

⁵¹³ Levarie, 1995, 182. Tudi npr. omenjena *Der Ritter vom Turn* je bila tiskana v gotici.

⁵¹⁴ Prvi italijanski vplivi na francosko knjižno oblikovanje so prišli ravno prek baselskih tiskov (Grimm, 1965, 22).

⁵¹⁵ Levarie, 1995, 184.

Medtem ko sta na celostno oblikovanje baselske knjige v začetku 16. stoletja močno vplivala Frobenius in Erazem Rotterdamski, in so baselske zasnove za okrasne prvine slonele na predlogah Grafa in Holbeina, je na baselske ilustracije v 16. stoletju največ vplival Albrecht Dürer. Ko je prispel v Basel, so baselske izdaje že vsebovale ilustracije v baselsko značilnem slogu, a Dürerjev svojstven pristop jih je močno zaznamoval. Primarno s svojimi zgoraj omenjenimi ilustracijami za delo *Der Ritter vom Turn*, izdano v Baslu leta 1493. Njegov drugi baselski cikel ilustracij za delo *Das Narrenschiff* (1494) pa je še posebej zaznamovala njegova samozavestna obravnava prostora in odlično razumevanje povezave slednjega s figurami. Dürerjevo oblikovanje za omenjeno delo je kasneje služilo za zgled pri oblikovanju podobnih poljudnih del, ki so imela značilen format srednje velikosti, obrobe strani z dekorativnimi bordurami in ilustracijo pred vsakim novim poglavjem.⁵¹⁶ Vplivi Holbeina in Dürerja so se v baselskih ilustracijah ohranili skozi celotno 16. stoletje.

516 Laube, 2004, 62.



Slika 48: Urs Graf, Eva s kačo, sestavljen okvir, lesorez

V knjigi: Lodovici Caelii Rhodigini Lectionum antiquarum libri XVI, Basel, Johann Froben, 1517 (NUK GS 195)

Urs Graf (1485–po 1529)

Urs Graf je bil švicarski renesančni slikar in grafik. Delal je kot ilustrator za Frobenija ter občasno tudi za nekatere druge založnike iz Strasbourga, Antwerpna, Haguenaua in Pariza.⁵¹⁷ Najprej se je učil za zlatarja ter kasneje postal meščan in član ceha zlatarjev v Baslu.⁵¹⁸ Največ je delal lesoreze, ustvarjal pa tudi v jedkanici⁵¹⁹ in bakrorezu.

Graf je večinoma pripravljala ilustracije in okrasje – dekorativne bordure in naslovne okvirje. Zanj značilna so bila bela ozadja, ki so včasih ostala drobno črtkana in dajejo občutek, kot bi bili poglobljeni deli lesorezne plošče slabo odstranjeni. Njegovo rastlinsko okrasje je bilo večinoma sestavljeno iz listov in cvetov, iz katerih so se dvigali zavito-kljuni delfini in rogovi izobilja. Liste je oblikoval »s koničastimi, scefranimi ali zaobljenimi robovi«, ki so bili pred tem značilni za rokopisne iluminacije 15. stoletja.⁵²⁰ Ponavadi je v preplete dodal glave puttov ter tipično nacefrane in zavite šilaste liste, ki se razraščajo iz skupne vitice s popki.⁵²¹ Iz popkov so se dostikrat dvigovale podobe svetnikov. V njegovem naboru motivike je mogoče zaslediti tudi obrobo naslovne strani z motivom Jesejeve korenike:

Mladika požene iz Jesejeve korenike,
poganjek obrodi iz njegove korenine.⁵²²

Stilistično je njegovo okrasje spominjalo na francoske, predvsem lyonske tiske. Upodobitve je podajal orisno in dodajal le delno senčenje. Kadar je prizore zasnoval na črni podlagi, je le-to izpolnil z rastrom slabo definiranih pik, pri katerih so včasih ostali jasno vidne sledi dleta.⁵²³

517 Delal je za Matthiasa Schürerja in Hupfuffa iz Strasburga, za Henrica Peteri iz Antwerpna, za Anshelma iz Haguenaua ter za Pierra Vidouea in Conrada Rescha iz Pariza (Febvre, Martin, 2000, 93).
518 Hind, 1963.

519 Znani sta samo dve ohranjeni jedkanici (Ibid.).

520 Golob, 2010, 126.

521 Glej npr. FSNM 51, A-f-12.

522 *Mesija bo Davidov sin*, Iz 11,1-4. Fučić, 2006, 330.

523 Glej npr. Hollstein, vol. X in XI.

Graf je naredil ilustracijo, ki je bila odtisnjena v rdeče-črni barvi (podoba v črni, napisi v rdeči) kot naslovna ilustracija in samo v črni kot ilustracija pred začetkom drugega dela knjige za delo *Postilla Guillermi* iz leta 1513, ki je danes hranjena v FSNM.⁵²⁴ V vsebini ilustracije je Graf združil simbole, ki opisujejo evangelije v knjigi. Na njej je upodobljen Kristus, ki blagoslavlja ljudstvo in dvanajst apostolov. Središčni prizor je docela preprost in naraven. Kristus kot učitelj stopa k materi z otrokom in k čakajočim množicam. Prikazan je kot preprost in asketski, podobno, kot je to bilo kasneje značilno za upodobitve Kristusa v reformacijski umetnosti.⁵²⁵ Prizor obdaja rastlinski ornament s cvetličnimi čašicami in popki, iz katerih se dvigajo apostoli. Graf je podpisan z monogramom V. G. na spodnjem delu ilustracije.

Tudi sicer je bilo za Grafove ilustracije in knjižno okrasje značilno, da so se v knjigi ponovili v dveh različicah, po navadi najprej v rdeče-črnem odtisu (podoba v črni, napisi v rdeči) in nato ponovno samo črni barvi. Ilustracije iz *Postille Guillermi* imajo za Grafa prav tako značilna čokata ter nekoliko bolj toga telesa, kar lahko zasledimo še pri nekaterih drugih njegovih delih. Obraze je nakazal le z nekaj potezami, ki pa jasno določajo starost in karakterne poteze posameznih podob.

Druga ikonografsko zanimiva ilustracija, ki jo lahko najdemo v knjigi iz zbirke FSNM in je prišla izpod rok Ursa Grafa,⁵²⁶ je *Homo signorum* ali upodobitev človeka kot mikrokozmosa.⁵²⁷ Graf je upodobil človeško telo in znamenja zodiaka v krogih, povezana s človeškimi deli telesa, pri tem pa ni povsem sledil uveljavljeni ikonografski tradiciji, saj je celotno kompozicijo očrtal s pravokotnikom in ne s krogom ali kvadratom, ki sta se pojavljala v klasičnih srednjeveških upodobitvah »predstav razmerja med človekom kot mikrokozmosom in vesoljem kot makrokozmosom«. »Srednjeveška tradicija kozmografskih upodobitev« se je namreč po velikem razcvetu v 15. stoletju »naravnost razbohotila v 16. stoletju«. ⁵²⁸ Njen vpliv je bil prisoten tako v filozofiji kot tudi v umetnosti.⁵²⁹ Zanimivo pa je, da je Grafova upodobitev pravzaprav del *Novega testamenta*, ki poleg teoloških vsebuje tudi astrološke tematike.

524 Glej FSNM 51, A-f-12; glej tudi Hollstein, vol. XI, 107.

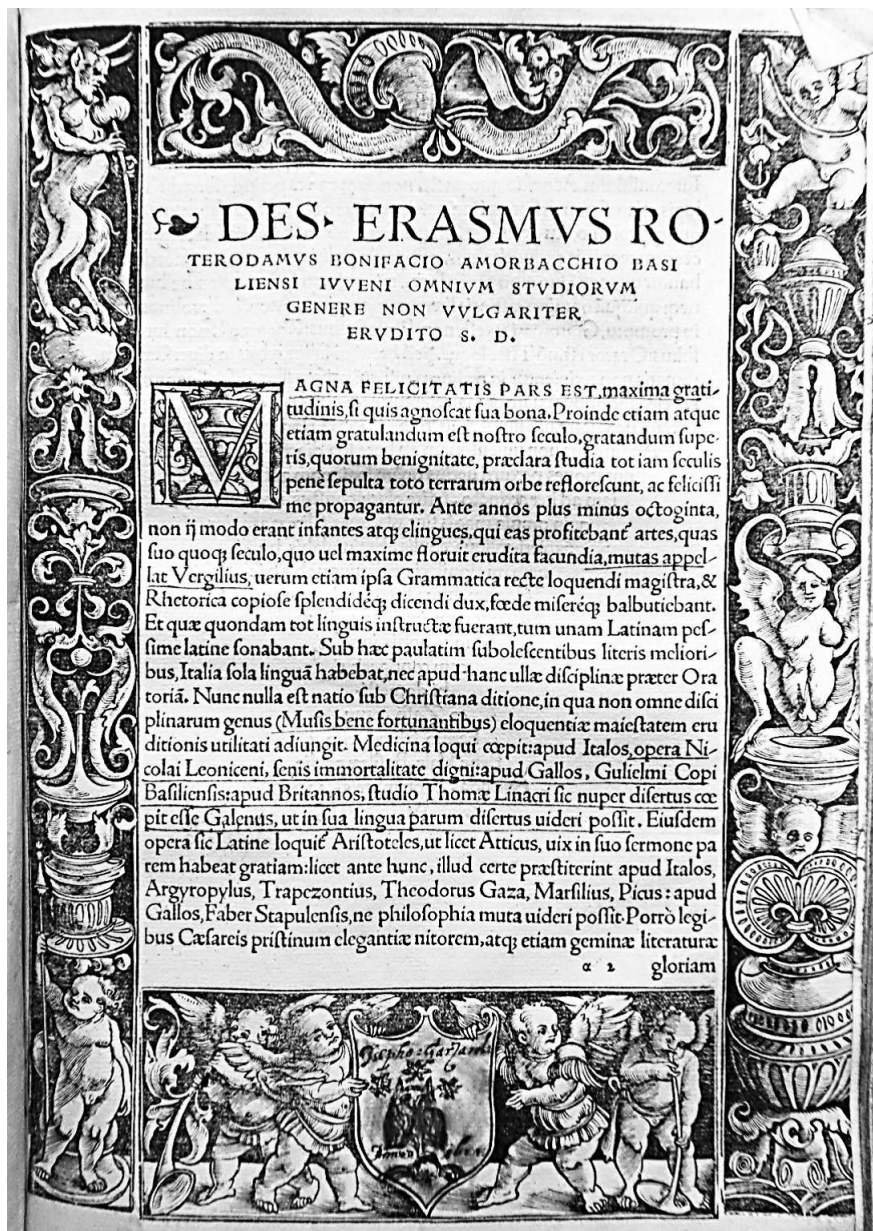
525 Germ, 2001, 148.

526 Glej Hollstein, (vol. XI, 147) in Jerele (2010, 38–39).

527 Glej FSNM 7530, L-f-22.

528 Germ, 2002.

529 Germ, 2002, 18.



Slika 49: Urs Graf, Sestavljen okvir s putti in satirom, lesorez
 V knjigi: Curtius Rufus, *De rebus gestis Alexandri M. Regis Macedonum. Cum annotationibus Des. Erasmi Roterodami*, Argentorati, Ex Aedibus Schuerii, 1518 (NUK GS 1149)

Poleg *Homo signoruma* sta v tem omenjenem nizozemskem *Novem testamentu*,⁵³⁰ ki je bil najverjetneje izdan šele po umetnikovi smrti, še podobi *Sonca* in *Lune*, ki se prav tako vežeta na koledar in izračune gibanja obeh teles, tudi glede na dneve svetnikov. Medtem ko je sonce manjše in upodobljeno frontalno, z enakomerno razporejenimi sončnimi žarki, je luna upodobljena v tričetrtinskem profilu in obdana z oblaki. Sončevo polje je dopolnjeno z motivom štirih vetrov, medtem ko so vogali luninega kvadrata zapolnjeni z rastlinjem in okrasnimi delfini, značilnimi za Grafove dekoracije.

V slovenskih zbirkah najdemo njegovo knjižno okrasje v številnih knjigah,⁵³¹ saj je Graf pripravil številne naslovne okvirje ter samostojne okrasne trakove, ki so bili v knjigah lahko odtisnjeni posebej ali so skupaj z drugimi tvorili okrasne okvirje in druge zasnove. Njegovi okrasni okvirji in trakovi so pogosto vsebovali arhitekturne prvine in rastlinsko motiviko.⁵³² V upodobitve je vpletel pilastre, večje in manjše stebre, obokane niše, oltarje in podobno. Obdal jih je z vzpenjajočimi se renesančnimi vzorčki, girlandami z zavihanimi listi, fantazijskimi in mitološkimi bitji ter dodal svetopisemske podobe, kot je *Eva s kačo*.⁵³³

Za Grafovo dekoracijo in tudi ilustracije so značilni še napisi na trakovih ali samo prepleti praznih trakov in rastlinja. Čeprav je pogosto uporabljal nekatera okrasna polnila, pa je posamezne okvirje zasnoval individualno, dodajal je razne vsebine in jih kot zgodbe vpletel na spodnji ali zgornji rob. Uporabljal je npr. motiv rajskega vrta,⁵³⁴ personifikacijo znanosti,⁵³⁵ heraldične vsebine⁵³⁶ itd. Francoski vpliv na njegovo oblikovanje okrasnih prvin pa je prišel do izraza v kartušah, sestavljenih iz polžasto zavitih okrasnih delfinov z rastlinjem, ki dajejo občutek nedokončanih ozadij. Ornamenti se na podobnih francoskih okvirjih končajo brez okvirja, medtem ko jih je Graf še obdajal z okvirjem.⁵³⁷

Graf je pripravil tudi eno od različic Frobenijevega signeta. V knjigi iz zbirke NUK je na prvi strani različica, ki jo je kasneje naredil Hans Holbein ml., zadaj pa je dodana tudi Grafova različica, s poslikano, obokano renesančno arhitekturo z značilnimi stebri, okrašenimi s polovicami nacefranih listov.⁵³⁸ Frobenijev kaducej je upodobljen na (prav tako za Grafa značilno oblikovanem) ščitu, ki

530 Dat nieuwe testament ons heren Iesu christi; glej tudi Jerele (2010).

531 Glej npr. NUK 195; NUK 1378; NUK 735; FSNM 51, A-f-12; FSNM 7530, L-f-22.

532 Glej npr. NUK 1149; NUK 735.

533 Glej npr. NUK 195.

534 Glej NUK 195; glej tudi Hollstein, vol. XI, 168–169.

535 Glej NUK 1149.

536 Glej NUK 1141.

537 Glej FSNM 51, A-f-12.

538 Glej NUK 10546.

spominja na obliko kartuše.⁵³⁹ Črne površine na signetu so izpolnjene z belimi pikami.⁵⁴⁰

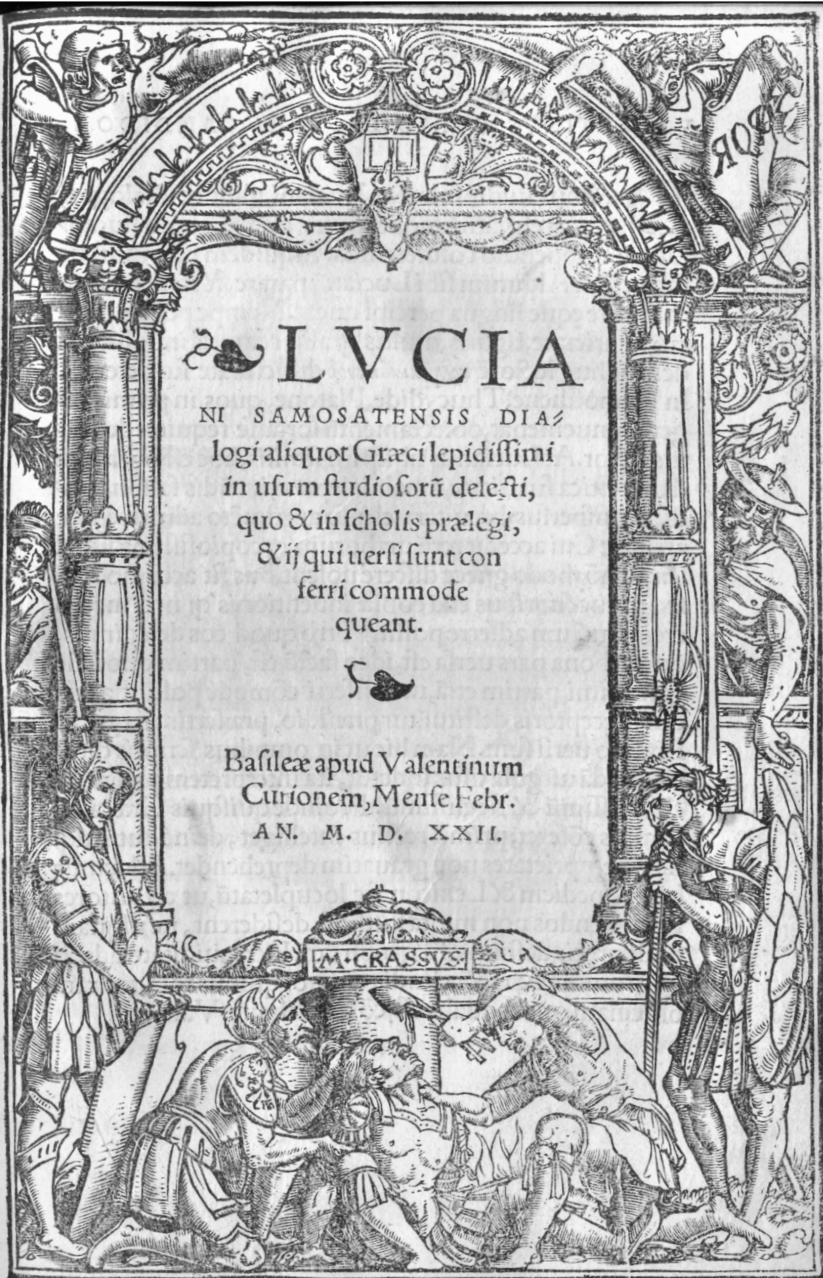


Slika 50: Urs graf, Frobenijev signet, lesorez(?)

V knjigi: *Lucianus iz Samosate, Dialogi aliquot Graeci lepidissimi in usum studiosoru[m] delecti*, Basel, Valentino Curiono, 1522 (NUK GS 736).

⁵³⁹ Graf ga je večkrat uporabil na svojih delih, podobno tudi napisne tablice z po dvema ušesoma za pričvrščevanje (na vsaki strani).

⁵⁴⁰ Glej tudi Hollstein, vol. XI, 171.



Slika 51: Hans Holbein ml., Naslovni okvir z upodobitvijo smrti Marcusa Liciniusa Crassusa, lesorez
V knjigi: Lucianus iz Samosate, Dialogi aliquot Graeci lepidissimi in usum studiosoru[m] delecti,
Basel, Valentino Curiono, 1522 (NUK GS 736).

Hans Holbein ml. (c. 1497/1498–1543)

Hans Holbein ml. je bil nemški likovni umetnik in grafik. Že v času življenja je bil znan kot eden največjih portretistov 16. stoletja. Rodil se je v Augsburgu, svojo umetniško pot pa je začel v Baslu v letih 1516 do 1526, kjer je že takrat oblikoval predloge za lesoreze. Že v njegovih zgodnejših delih se kaže njegovo poznavanje renesančnih tematik in motivike. V svoja likovna dela je vključeval renesančno arhitekturo in perspektivo. V njegovih lesorezih se je še posebej zrcalil občutek za razumevanje vzorov italijanske renesanse. Holbein ml. je v stik z italijansko renesanso najverjetneje prišel posredno prek humanistov, kot je bil njegov prijatelj Erazem Rotterdamski. Nanj so, podobno kot na Dürerja, najverjetneje vplivali tudi odtisi/ilustracije, ki jih je delal npr. Mantegna in drugi italijanski umetniki, ki jih je Holbein spoznal prek knjig uvoženih v Basel.⁵⁴¹

Sčasoma so Holbeinove dekorativne bordure postale tudi bolj kompleksne, detajlirane in plastične. V bordure in naslovne okvirje je Holbein dodajal še prizore iz bibličnih in klasičnih tekstov, včasih pa lahko zasledimo celo žanrske prizore. Ena njegovih najbolj znanih žanrskih motivov sta *Lov na lisico* in *Ples svatov*, borduri, ki sestavljata gornji in spodnji rob dekorativnega okvirja enega izmed začetnih listov knjige iz leta 1546.⁵⁴²

Do leta 1519 je Holbein ml. že postal slikarski mojster v Baslu, posebej znan po portretnih upodobitvah. Zanj značilni so bili doprsni portreti s posvetilom v latinščini. V zbirki NUK je ohranjen tekst pesnika Nicolasa Bourbona iz leta 1536,⁵⁴³ ki je bil natisnjen v Lyonu.⁵⁴⁴ Na zadnji strani dela je doprsni portret avtorja pesmi, ki je nastal po predlogi Hansa Holbeina ml., pod lesorezom je posvetilo v latinščini in grščini. V naslednjih letih je Holbein naredil še vrsto portretov, med drugim nekaj tudi po naročilu Erazma Rotterdamskega. Poleg portretov je delal tudi slike z religiozno vsebino in seveda skice za lesoreze. Njegov opus obsega tako zasnove za bordure, kot tudi risbe za ilustracije in

⁵⁴¹ Njegov oče je ustvarjal še po načelih pozne gotike (Foister, 1996, 666).

⁵⁴² Glej NUK 10725; tudi Vodopivec, 2017.

⁵⁴³ Glej NUK 903, privezek NUK 6912.

⁵⁴⁴ Baselski tiskarji so od konca 15. stoletja dalje tesno sodelovali s francoskimi tiskarji, zato ni nič nenavadnega, da je portret umetnika iz Basla natisnjen v knjigi, ki je izšla v Lyonu. Glej tudi Grimm, 1965, 22.

okrasje naslovnih strani.⁵⁴⁵ Nemalokrat je ilustracijo in naslovno okrasje združil v skupno naslovno ilustracijo, kot v primeru upodobitve *Emblemov štirih evangelistov* za knjigo *Noui testamenti omnia* iz leta 1524.⁵⁴⁶

V knjigi iz leta 1521 iz zbirke NUK sta dva sestavljena okrasna okvirja delo Holbeina ml. Prvega zaznamujejo upodobitve antičnih bogov, drugega upodobitve mitoloških oseb in personifikacij.⁵⁴⁷ Prvo obrobo je Holbein ml. zasnoval kot arhitekturni okvir z motivom oboka na zgornjem traku. Levo in desno je bogove razporedil ob dveh stebrih, ki dajeta vtis, kot da je tekst dodan v obokano nišo. Na spodnjem delu (traku) je Holbein ml. upodobil Tantala z njegovo kaznijo v Tartaru. Lesorezne predloge je Holbein ml. izvedel v čistih linijah, z občutkom za ravnotežje in urejenost prostora, ki jo je dosegel tudi z racionalnostjo uporabe linij. Njegov slog so odražale spretno zasnovane kompozicije, tudi pri figurah v gibanju. Podobno lahko zasledimo pri okrasni obrobi z upodobitvijo *smrti Marcusa Licinijusa Crassusa*, ki je odtisnena v knjigi iz leta 1522.⁵⁴⁸

Lesoreznih plošč ni pripravljala sam. Npr. njegov *Ples smrti* je z občutkom za perspektivo in dramatičnost obraznih izrazov na les odlično prenesel lesorezec Hans Lützelburger.⁵⁴⁹ Poleg Lützelburgerja je veliko kasnejših Holbeinovih lesorezov izrezal Jakob Faber.⁵⁵⁰ Faberjev monogram IF lahko najdemo na številnih (predvsem Baselskih) tiskih. Največ je delal lesorezne bordure in naslovne okvirje po Holbeinovih predlogah za založnika Frobenija in Andreasa Cratandra. Ena od ikonografsko zanimivejših bordur, za katero je predlogo pripravil Holbein ml., izrezal pa jo je Faber, najdemo na naslovni strani knjige *Hippocratis coi medicorum omnium longe principis, opera* iz leta 1526.⁵⁵¹

Dekorativen okvir je sestavljen iz štirih okrasno-ilustrativnih trakov. Zgornji rob z renesančnimi arkadami ustvarja občutek arhitekturnega okvirja, ki je še okrepljen s po dvema navpično zasnovanima trakovima, ki delujeta kot stebra. Trakove je Holbein ml. razdelil na nišna polja, v katerih so upodobljeni antični učenjaki in filozofi. V osrednji obokani niši s školjčnim motivom je kralj Salomon. Na njegovi levi sta Aristotel in Platon, na desni Sokrat in Pitagora. Upodobitve so precej splošne, zato bi jih bilo težko identificirati brez spremljajočih napisov.⁵⁵²

545 Foister, 1996, 666–667.

546 Glej NUK 10460.

547 Glej NUK 10823.

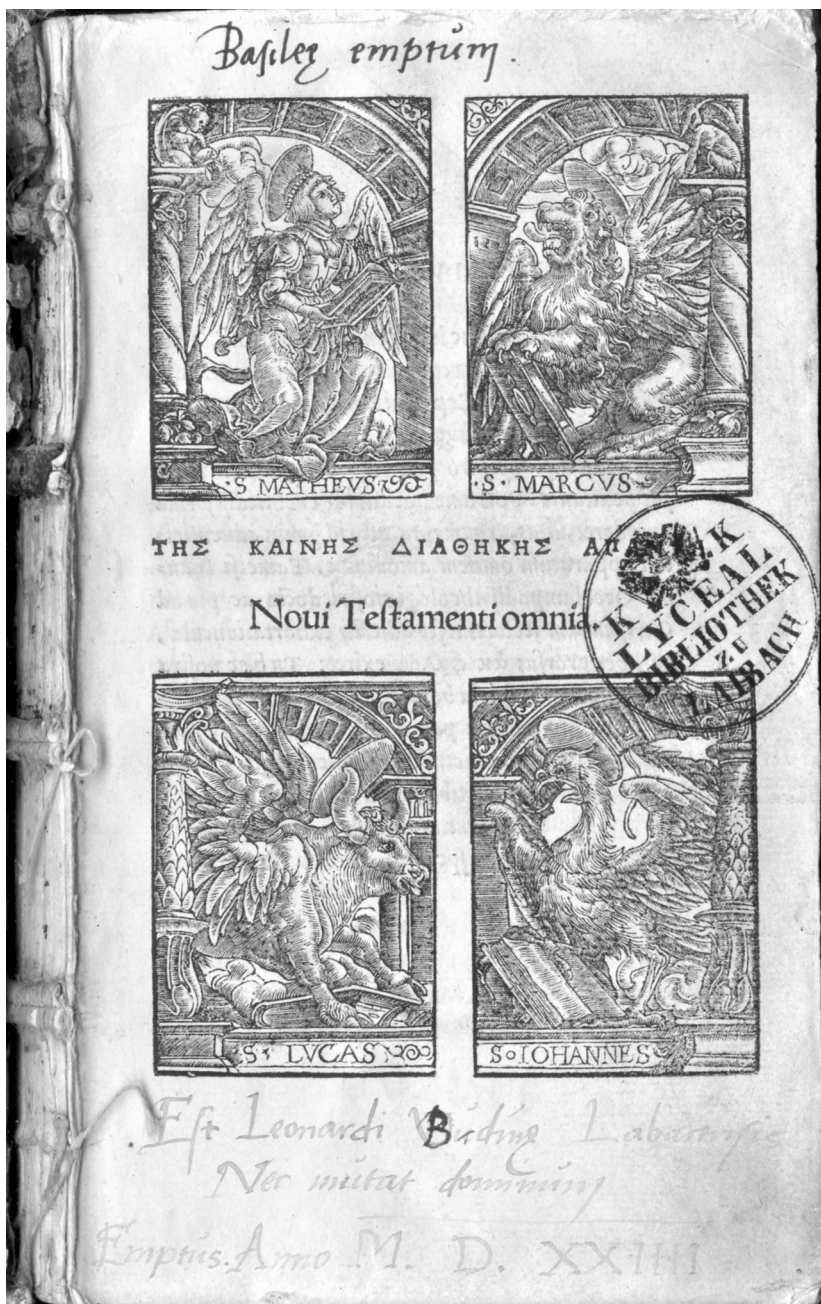
548 Glej NUK 736.

549 Foister, 1996, 666–667.

550 Faber, 1996, 720.

551 Glej NUK 10481; FSNM 2410, K-b-9; glej tudi Jerele, 2010, 31; Dodgson, 1943.

552 Napisu so značilni za nemške in tudi baselske tiske, posebej pogosto pa jih je uporabljal Holbein ml.



Slika 52: Hans Holbein ml., Emblemi štirih evangelistov, lesorezi
V knjigi: *Tes kaines diathekes `apanta* = *Noui testamenti omnia*, Basel, Ioannem Bebelium, 1524
(NUK GS 10460)

Desni stolpec učenjakov nosi antična oblačila in na glavah lovorjeve vence. Na levi strani so protagonisti oblečeni v sočasna oblačila. Na spodnjem robu je upodobljeno *Navdihnjenje Homerja*.⁵⁵³ Podolgovata upodobitev antičnega motiva služi kot zaključek okvirja, najverjetneje pa so jo lahko uporabljali tudi kot samostojno ilustracijo, saj je grafična plošča samostojna in nepovezana s stranicami okvirja. Upodobitev je bila izvedena s prefinjenimi drobnimi in mehкими linijami, z različnimi stopnjami senčenja. Holbein ml. je upodobil dogodek pri izviru Kastalie pri Delfih.

Homerja spremljajo Kaliopa in njenih osem sestra – muz. Upodobitve izdajajo imena na napisnih trakovih,⁵⁵⁴ spoznali pa bi jih prav tako lahko tudi po atributih, čeprav je nekaj neskladnosti med napisi in atributi. Nekatera imena so namreč pripisana napačnim muzam, kar je priča o tem, da so imena dodajali pozneje in da sta bila snovalec predloge, torej umetnik, in izrezovalec plošče, torej lesorezec, dve različni osebi.

S podobnimi drobnimi linijami in mehkim, prelivajočim se senčenjem je izvedena tudi Holbeinova druga sestavljena okrasna obroba iz leta 1526, na kateri je na spodnjem robu upodobljen *Bakanal*.⁵⁵⁵ Obroba krasi začetno stran predgovora. Levo in desno stran zapolnjujejo vzpenjajoči se motivi vaz in rastlinja, ki se zaključujejo z antičnimi profili v medaljah. Na zgornjem robu se okvir zaključi z listno vitičnim prepletom na črni podlagi.

Med letoma 1526 in 1528 se je Holbein ml. (s posredovanjem Erazma Rotterdamskega) odpravil v Anglijo, z vmesnim postankom v Antwerpnu. Njegova naročila v Angliji so bila večinoma vezana na portrete Erazmovih prijateljev in drugih. O njegovih morebitnih grafičnih delih v času prvega bivanja v Angliji v literaturi ni podatkov. Leta 1528 se je vrnil v Basel, a tam ostal le kratek čas, verjetno, da je dokončal pred leti začeta dela. Zaradi upada naročil se je z letom 1532 odpravil nazaj v Anglijo, kjer se nato posvetil večinoma portretom.⁵⁵⁶

Po letu 1528 sta v zbirki NUK dva tiska, ki nosita naslovne okvirje po predlogah Holbeina ml. Okrasna okvirja se po slogu razlikujeta od njegovih predhodnih lesorezov. Največ v zasnovi, ki sedaj vsebuje manjše število večjih figur. Oba okvirja sta nastala na temo *Kleopatrine smrti*. Prvega, ki je bil natisnjen leta 1530, zaznamujejo neproporcionalno raztegnjene podobe ob levi in desni

553 Dolenc, 2005.

554 Höfler, 1998, 25.

555 Glej NUK 10481.

556 Njegovo ime je zabeleženo med drugimi imeni kongregacije, čeprav protestantizma sam ni odobral (Foister, 1996, 666).

strani.⁵⁵⁷ Izvedba je precej bolj okorna od Faberjeve izvedbe, zato gre sklepati, da lesorezec ni bil Faber.

Dekorativna obroba s *Kleopatrino smrtjo* iz leta 1539 je prav tako nastala po predlogi ali zgledu starejših del Holbeina ml.⁵⁵⁸ Zasnova okvirja iz leta 1539 s putti in rastlinjem na vrhu še vedno nekoliko spominja na dela Holbeina ml. pred prvim potovanjem v Anglijo, čeprav so dodani nekateri novi dekorativni motivi, kot so profili listnih maskaronov. Prav tako je osrednja tema predstavljena z eno samo večjo figuro, kar je v nasprotju s starejšimi deli.

Poleg okrasnih trakov in okvirjev je Holbein ml. naredil tudi več serij inicial. Podobno kot pri okvirjih je tudi za iniciale večinoma izbiral tematike iz antične mitologije. Upodabljal je božanstva, personifikacije, prizore, mitološka bitja in putte.⁵⁵⁹ Poleg tega je pripravil tudi nekaj serij žanrskih inicial ter večje in manjše (tudi pečatne) iniciale z živalmi in rastlinjem.⁵⁶⁰ Njegove serije ene abecede velikokrat niso bile enotne, nekatere črke so krasili npr. motivi živali, druge cvetje ali drugo rastlinje, tretje putti.⁵⁶¹ Večina inicial iz njegovega zgodnjega obdobja je bila izvedena z mehkobo in prelivajočim se senčenjem, značilnim za Faberja.

Po letu 1532 je bival v Angliji. Še dalje je delal lesoreze, kot je *Alegorija Starega in Novega testamenta*, ter naredil ilustracije in okrasje za prvi celoten prevod Biblije v angleščino, ki je izšel leta 1535.⁵⁶² Poleg portretiranja je bil v Angliji znan tudi po svojih miniaturah, iluminatorskem delu in tiskanih okrasih, kot so iniciale za *Canones Horoptri*.⁵⁶³

⁵⁵⁷ Glej NUK 719.

⁵⁵⁸ Glej NUK 1619.

⁵⁵⁹ Glej NUK NUK 10823; NUK 454; NUK 671; NUK 10546; NUK 10876; NUK 10864; FSNM 2410, K-b-9 in mnoge druge.

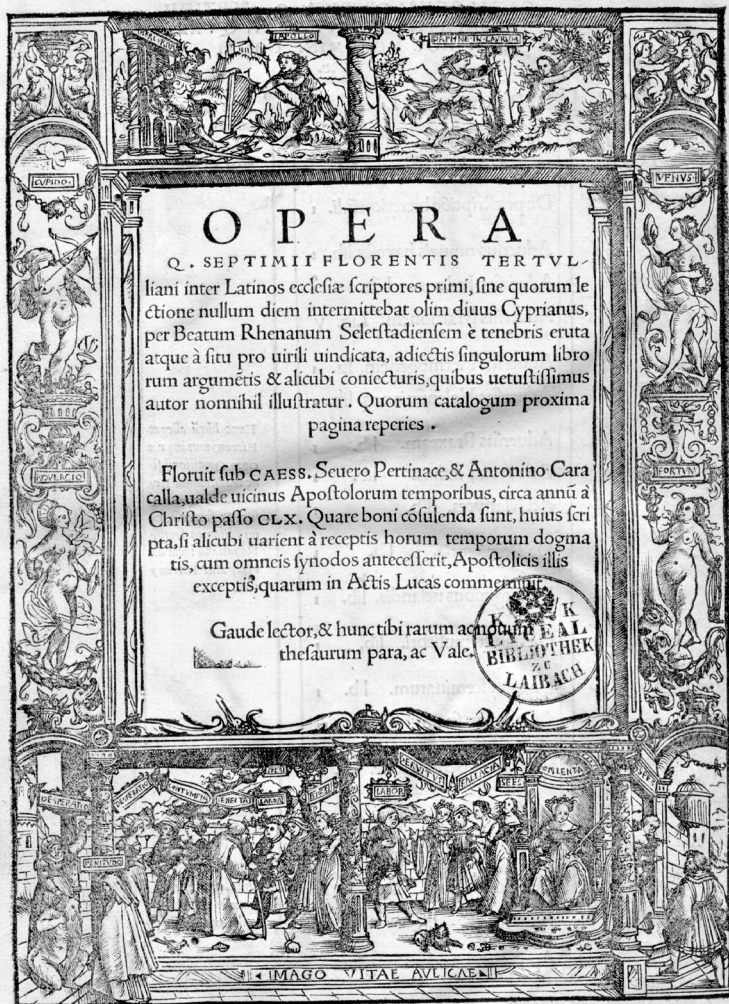
⁵⁶⁰ Glej npr. NUK 446; NUK 10487; dodatno tudi Hollstein, vol. XIV B, 47.

⁵⁶¹ Glej npr. NUK 10823; tudi Hollstein, vol. XIV B, 88.

⁵⁶² Foister, 1996, 670.

⁵⁶³ Knjigo naj bi že leta 1529 podarili Henriku VIII za novoletno darilo, torej je moral na njej delati ob svojem prvem obisku v Angliji (Foister, 1996, 673).

*Brenthredini Lincolij Ahus Hönkgeb
fms fm delecta fupella*



Slika 53: Ambrosius Holbein, Vita aulica, lesorez

V knjigi: Quintus Septimius Florens Tertullianus, Opera, Johann Froben, 1521 (NUK GS 10823).

Ambrosius Holbein (1494–po 1519)

Ambrosius Holbein je bil sin Holbeina st. in brat Holbeina ml. Deloval je kot popotni slikar, risar predlog in oblikovalec lesorezov v južni Nemčiji in Švici, vsaj do leta 1517,⁵⁶⁴ in med drugim sodeloval tudi s svojim bratom pri pripravi okrasnih okvirjev za *Hvalnico norosti* Erazma Rotterdamskega, ki je izšla v Baslu. Leta 1517 je bil sprejet v Baselski ceh slikarjev, zlatarjev in kiparjev ter je pridobil meščanske pravice v naslednjem letu. V baselskih tiskih iz naslednjih let lahko zasledimo njegove številne okrasne okvirje in trakove. Nekateri izmed njih so signirani z monogramom A. H.⁵⁶⁵

Za Ambrozijev slog so podobno kot za slog njegovega brata značilni arhitekturni okvirji s pridihom italijanske renesanse. V obrobe je, podobno kot brat, vpletal antično motiviko, prizore razvil v zgodbo na spodnjem ali zgornjem robu, ob straneh pa dodajal upodobitve v nišah. Njun slog razlikujejo edino manjše stilistične značilnosti, kot morda večje število nekoliko manjših figur, večja slikovitost in manjši poudarek na dekorativnosti na splošno. Ambrozijeva figuralika je nekoliko bolj živahna,⁵⁶⁶ obrazi pa morda nekoliko manj izdelani. Pozornost je posvetil majhnim detajlom, s katerimi je razgibal kompozicije.

Obroba iz knjige sv. Ciprijana,⁵⁶⁷ za katero je tekst uredil Erazem Rotterdamski, vsebuje personifikacije v sodobnih oblačilih, ki so nanizane ob levem in desnem robu ter spodaj. Kompoziciji personifikacij *Vzdržnosti* in *Usmiljenja* dopolnjujejo nakodrani, kot od vetra razmršeni lasje, ki nadomeščajo drug okras z npr. delfini ali rastlinjem. Na spodnjem delu je upodobitev *Maščevanja*, personifikacije so podobno kot muze v obrobi njegovega brata (*Navdihnjenje Homerja*) nanizane v horizontalni kompoziciji ena za drugo. Njihovo vlogo v zgodbi razkrivajo napisne tablice z imeni, podobno, kot so poimenovanja dodana na napisne trakove njegovega brata. Ozadje je enostavno, zaključeno z opečnatim zidom. Na zgornjem robu je uprizorjena bitka med Rimljani in Germani.

⁵⁶⁴ Hollstein, vol. XIV, 11.

⁵⁶⁵ Foister, 1996, 665–666.

⁵⁶⁶ Ibid.

⁵⁶⁷ Glej NUK 10487; tudi FSNM K-d-8, privezek 1.

Podobno zasnovano ima tudi obroba za delo Tertulijana, ki na spodnjem robu prikazuje življenje na dvoru ali *Vito aulico*.⁵⁶⁸ Figure personifikacij v sočasnih oblačilih so razporejene v horizontalni kompoziciji z zidom iz opeke v ozadju. Njihovo vlogo razkrivajo napisne tablice z imeni. V prvem planu, na spodnjem robu okvirja je Ambrosius pustil nekoliko prostora, kar je nakazal s tlakovanimi tli, zato se zdi zasnova celotnega okvirja nekoliko drugačna. Dogodek je umaknil v nišo s stebri. Levo in desno stran okvirja je zasnoval podobno kot drugje – z nizom personifikacij in kupidom, obdanimi z renesančnim okrasjem. Na zgornjem robu je dodal dva prizora iz antične motivike in ju ločil s stebri, s čimer je odslikal kompozicijo iz spodnjega roba.

⁵⁶⁸ Glej NUK 10823.

Hans Rudolph Manuel Deutsch (1525–1571)

Hans Rudolph Manuel Deutsch je bil slikar, risar predlog in pesnik. Svoje likovno znanje je najprej verjetno izpopolnjeval v očetovi delavnici, pri svojih dvajsetih letih pa se je najverjetneje učil pri Maximilianu Wischacku v Baslu, saj je kasneje pogosto delal za baselske založnike ter se v svojih delih naslanjal na dela baselskih umetnikov. Po vajeništvu pri baselskem mojstru Wischacku je deloval v Baslu in Bernu. Kasneje je nastopil upravne funkcije v Bernu ter bil leta 1560 izvoljen v bernski Veliki Svet, po katerem je bil nato leta 1562 bernski guverner v Morgesu. Grafike je Manuel Deutsch signiral z »HMRD«, »RMD« ali »MRD« in pogosto dodajal tudi podobo kratkega bodala.⁵⁶⁹ Poleg grafik je pripravljajl še predloge za barvana stekla.⁵⁷⁰

Slogovno in vsebinsko se je Manuel Deutsch veliko vezal na motive očeta, Hansa Holbeina ml., Hansa Sebaldja Behama in Ursa Grafa. Večji del njegovega ustvarjanja je bilo namenjenega risbam za lesoreze, ki so jih na plošče prenesli različni lesorezci. Predvsem je pripravljajl številne ilustracije za že omenjeno kozmografijo Sebastiana Münstera,⁵⁷¹ ki je izšla v mnogih izdajah različnih provenienc. Zbirka NUK med drugim hrani dva izvoda baselske provenience iz leta 1578 z naslovom *Cosmographie[y] oder beschreibu[ng] aller Länder Herschafft[en] vnd fürnembsten Stetten des gantzen Erdbodens, sampt jhren Gelegenheiten, Eygenschafften, Religion, Gebreuchen, Geschichten u. Handthierungen*, ki je izšla pri Heinrichu Petri.⁵⁷²

Za kozmografijo Heinricha Petri je pripravil med drugim večje prikaze mest, kot je na primer *Veduta Dunaja*, ter arhitekturnih objektov, kot je na primer *Amfiteater v Veroni*. Večji prikazi so tiskani na samostojnih listih folio formata ter zloženi in vlepljeni ali uvezani v končno knjigo.

Med Manuelovimi bolj znanimi deli so ilustracije za *Kozmografijo* Sebastiana Münstera, ki jih je pripravljajl v letih 1548 in 1549. Delo sicer vsebuje ilustracije, ki so nastale pri različnih umetnikih, a tiste, ki so nastale izpod Manuelove

⁵⁶⁹ Rösner, 1990, f. 97.

⁵⁷⁰ Rösner, 1990, 97; dostopno tudi na spletu: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd104242337.html>.

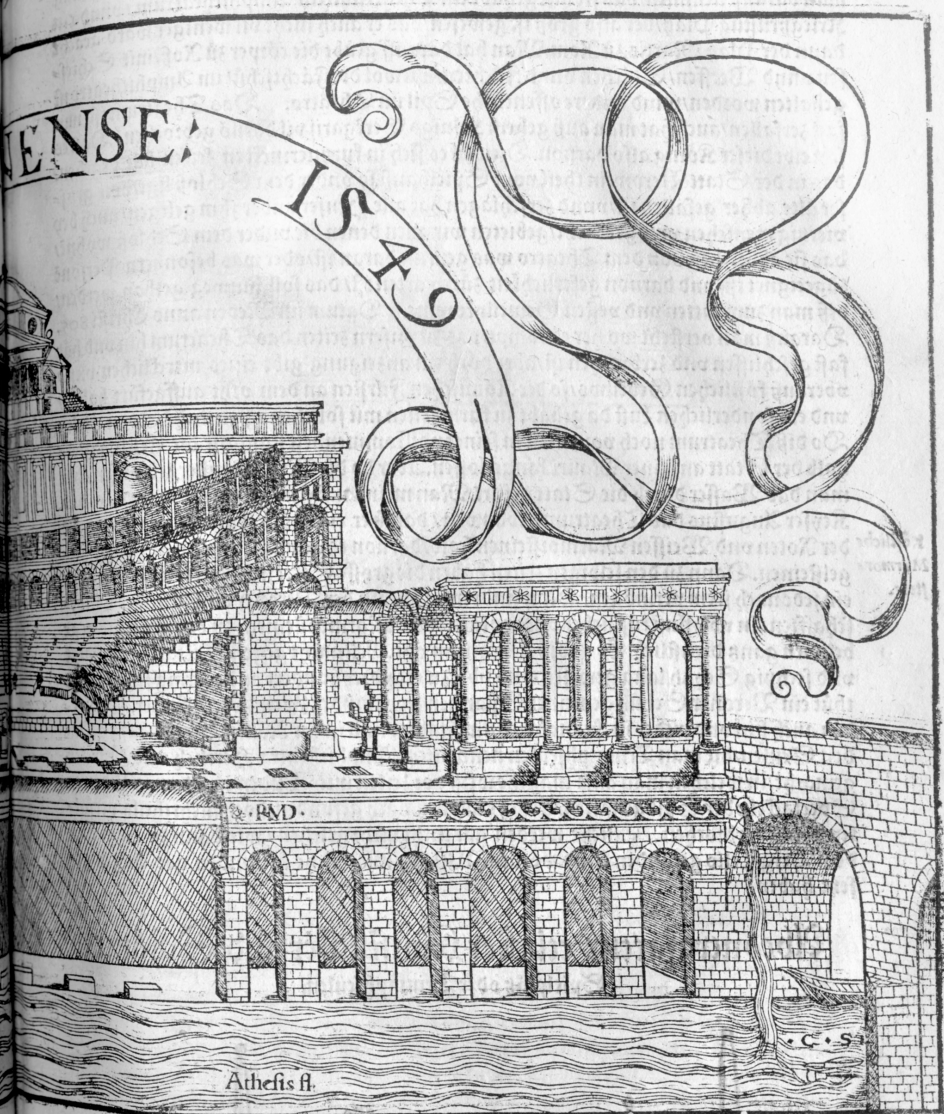
⁵⁷¹ Ibid.

⁵⁷² Glej NUK 2367 in NUK 2497.



so vor Zeiten zu Veron ist gewesen.

ccxcv



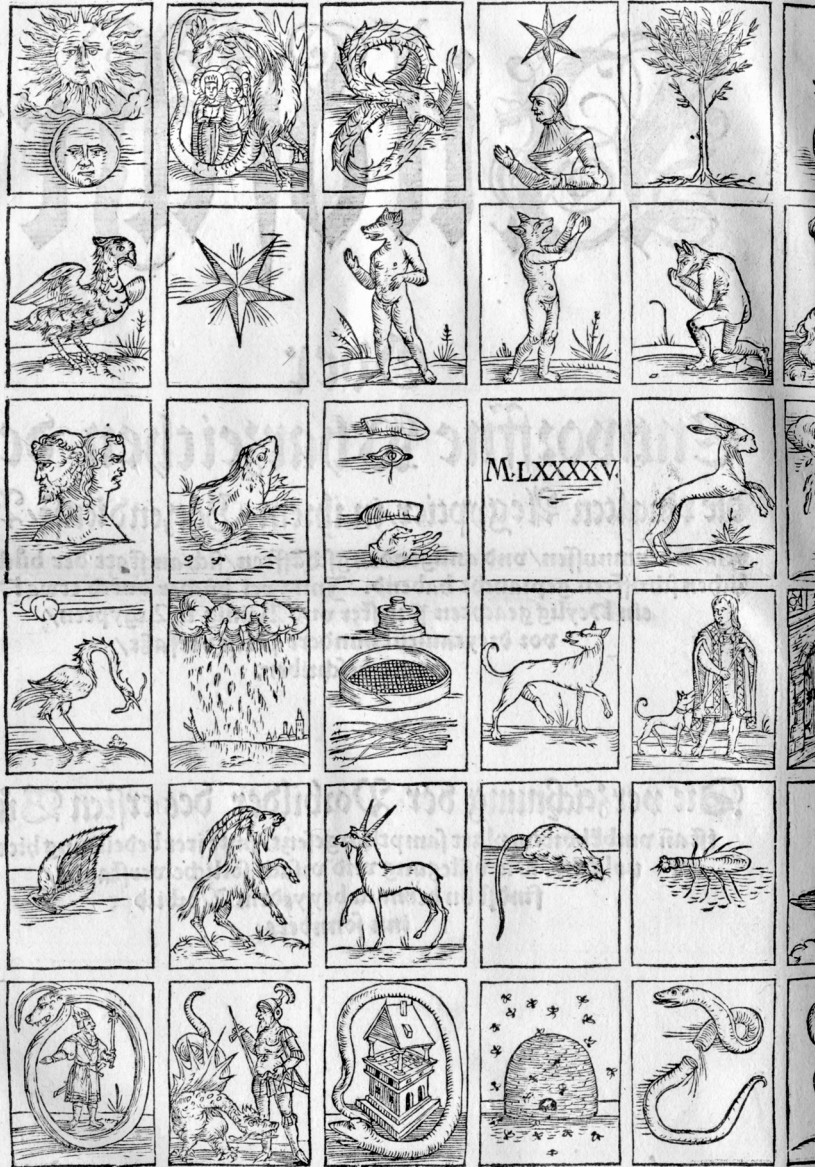
Re. iiii

Weiter

Slika 54: Hans Rudolf Manuel Deutsch in Christoph Stimmer, Amfiteater v Veroni, lesorez V knjigi: Sebastian Münster, *Cosmographie* (*Cosmographia*) Basel, Heinrich Petri, 1544 (NUK 2367)

lxxxvi

Verzeichnung der V



Abbilder des ersten buches Loxi.

lxixvii



hh ij

Slika 55 Hans Rudolf Manuel Deutsch, Egipčanska simbolika, lesorez
V knjigi: Heyden Weldt und irer Götter, Basel, Heinrich Petri, 1554 (NUK 613)

roke, prav tako ne kažejo enotnega sloga. Med slikovitejšimi je npr. dvostranska upodobitev velikih in strašnih (fantazijskih) *Morskih pošasti*,⁵⁷³ ki prežijo na morjeplovce ter ena na drugo. Pošasti so enakomerno razporejene po položči, na ozadju z nakazanim enakomernim valovanjem vode, brez perspektive in upoštevanja proporcev, velikosti figur itd. Upodobitev nekoliko spominja na stvaritve nizozemskega umetnika Hieronymusa Boscha,⁵⁷⁴ čeprav je tematika specifično omejena na morske živali in ne predstavlja moralne tematike ali človeško zlo, temveč ravno nasprotno – zlo, ki človeka čaka na morju. Manuel pri zasnovi te upodobitve ni puščal prostora belini, saj je plošča polna drobnih črtic, ki predstavljajo ozadje ali detajle na živalih.

Nasprotno so bile npr. njegove vedute večinoma manj izpolnjene s črtkanjem. Na veduti *Dunaja iz leta 1548*, ki jo je umetnik sestavil iz dveh velikih (skoraj A3) plošč, je veliko število posameznih hiš, a ilustracija je vseeno jasna in lepo pregledna. Z gostim senčenjem je poudaril le katedralo sv. Štefana, ki s svojim visokim stolpom zato še bolj izstopa. Tudi reka, ki je pred mestom, ima le ponekod nakazano valovanje, drugače jo je pustil belo. Oblake je Manuel nadomestil z napisnim trakom, ki lebdi nad mestom. Je precej širši od vedute same, zato se mesto pod njim skorajda izgubi.

Spet drugačen je prikaz rimskega *Amfiteatra v Veroni*, kjer je Manuel uporabil pojasnjevalni način prikazovanja in je arhitekturo upodobil s sistemom ravnih, vzporednih črt. Nakazal je opečnato gradnjo, reko Adižo, ki teče mimo amfiteatra, pa je, podobno kot pri *Pošastih*, izpolnil s črticami, združenimi v valove. Napisni trak pri tej upodobitvi je Manuel naredil precej ožji, zato ne sili v ospredje.

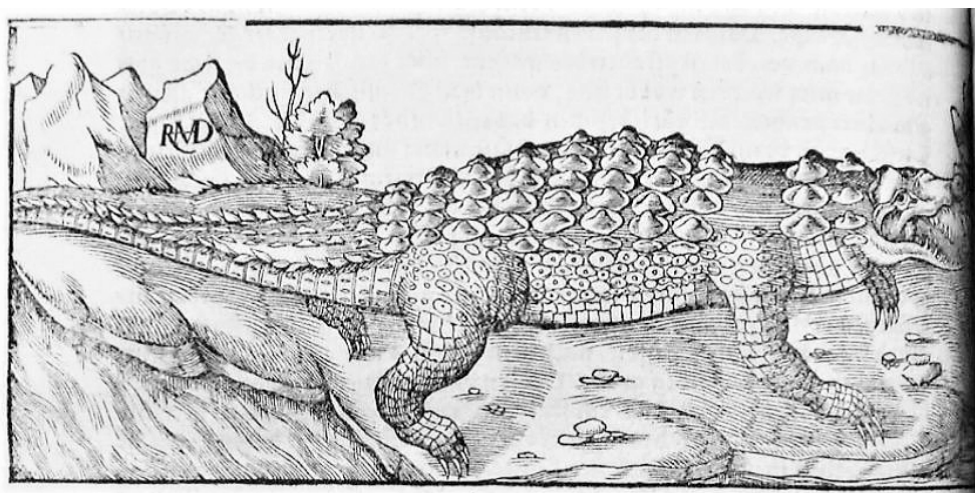
Manuelove ilustracije so tudi del knjige *Heyden Weldt und irer Götter*.⁵⁷⁵ Med njimi so npr. številne vedute in prikazi mest, otokov in utrd; upodobitve bitk v slogu lesorezov, ki jih je pred tem pripravil njegov oče Niklaus Manuel Deutsch,⁵⁷⁶ genealogija, izvedena v slogu Ursa Grafa in podobno. Nekoliko drugačna, a z Manuelovim monogramom signirana upodobitev je *Krokodil*, ki po izvedbi nekoliko spominja na Kandlovega *Nosoroga*. Njegovo telo je posuto s kvadratnimi luskami in kroglastimi formacijami.

573 NUK 2367

574 Eisenmann, 1876, 184; dostopno tudi na spletu: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11851380X.html?anchor=adb>.

575 Glej NUK 613.

576 Dalje glej Tavel, 1990, 95–97; dosegljivo tudi na spletu: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118577379.html>.



Slika 56-57: Hans Rudolf Manuel Deutsch, Pojasnevalne ilustracije, lesorez V knjigi: Heyden Weldt und irer Götter, Basel, Heinrich Petri, 1554 (NUK 613)

DVAS SEQVENTES TABELLAS ADDIDI-
mus, ne vacarent chartæ.

Dic mihi an hi duo sint: duo sunt, pluresq; duob9,
Si cernis; duo, tres, sunt tamen unus homo.



Corporibus duo; corde unus; quādo addis amorē,
Tres fient: sic sunt tres, duo, & unus homo,
Coniugium faciunt duo: sed si tertius illis
Iungitur, ipsorum labe carebit amor.

p

Slika 58: Jost Amman, Podoba za igralne karte, lesorez
V knjigi: Jost Amman, Janus Heinricus Schröterus von Güstrow, Charta lusoria= Künstliche vñ
wolgerissene Figuren, in ein new Kartenspiel, Nürnberg, Leonhardt Heussler, 1588 (NUK Ti 14755
– privezek)

Jost Amman (ca. 1539–1591)

Jost Amman je bil risar predlog, lesorezec, bakrorezec, jedkar in slikar. Bil je sicer uspešen učenec na Collegium Carolinum ter se izučil za stekloslikarja.⁵⁷⁷ Okoli leta 1556–1557 je pripravil prve upodobitve na podlagi tiskov drugih umetnikov, npr. Albrechta Dürerja in Virgila Solisa, pri tem pa oblikoval svoj neodvisen in originalen pristop. Kot vajenec se je verjetno učil v Baslu ali Zürichu ter nekaj časa kasneje bival v Parizu in Lyonu, saj njegova zgodnja dela kažejo na vpliv francoske knjižne ilustracije.⁵⁷⁸

Leta 1561 je v Nürnbergu verjetno delal s Solisom, ki je bil takrat glavni ilustrator frankfurtskega založnika Sigmunda Feyerabenda. Ko je Solis leta 1562 umrl, je Amman še naprej delal za omenjenega založnika. Največ ilustracij je naredil za religiozne tiske in zgodovinska dela, tako je npr. bila Biblija, izdana v Frankfurtu leta 1564. Vsebovala je številne lesoreze z Ammanovim monogramom I. A. Te ilustracije je Feyerabend uporabil tudi v kasnejših tiskih. Številne lesoreze je Amman prispeval tudi za Titovo zgodovino Rima in Tierbuch. Te je naredil po risbah Hansa Bocksbergerja mlajšega. Ammanova najbolj znana in večkrat ponatisnjena knjiga je bila Ständebuch iz leta 1568, z detajlnimi ilustracijami. V njej je upodobil posamezne poklice. Ves čas je poleg ilustracij delal tudi dekorativne elemente – predvsem bogate ornamentalne bordure. Naredil je več kot 100 upodobitev za pomembne nürnberške družine ter leta 1570 dokumentiral velik ognjemet v čast cesarja Maksimilijana II. z jedkanico na velikem formatu, ki jo je izdelal v lastni delavnici.⁵⁷⁹

Amman je med sodobniki užival precejšen ugled, bil pa je tudi vir za kasnejše interpretacije v upodobitvah Petera Paula Rubensa, Rembrandta Harmenszoon van Rijna in ne nazadnje Joshua Reynoldsa. Njegov izjemno bogat opus je vključeval dela različnih kakovosti, saj je svoj slog prilagajal željam in naročilom

⁵⁷⁷ Bhattacharya, 2018.

⁵⁷⁸ O'Dell-Franke, 1996, 787–789.

⁵⁷⁹ Praksa je bila sicer, da so umetniki zaposlili izdelovalca plošč.

izredno produktivnega založnika Feyerabenda.⁵⁸⁰ Njegova dela pa so izdajali tudi drugi založniki.

Kartenspielbuch ali Charta lusoria, tetrastichis illustrata per Ianum Heinricum Scroterum de Gustrou je zbirka »novih upodobitev« za igro s kartami, ki jo je pripravil Amman.⁵⁸¹ Sodi med njegove bolj očarljive, čeprav manj znane knjige. Izdana je bila leta 1588 v Nürnbergu kot knjiga, zato odtisi v njej verjetno nikoli niso bili dejansko uporabljani za igralne karte. Že od samega začetka so bile podobe zasnovane predvsem kot ilustracije.

Tiskana je enostransko, ilustracije in tekst v latinščini in nemščini so le na recto straneh. V njegovem dekorativno-ilustrativnem slogu se kaže vpliv Solisa, čeprav je Amman več pozornosti namenil detajlom (posebej še draperijam, vzorčkom na tkaninah, obraznim značilnostim, okrasom), dinamiki posameznih prizorov in ekspresivnosti. Medtem ko so nekatere ilustracije zasnovane brez ozadij in spominjajo na igralne karte, imajo druge natančnejše upodobljena ozadja in delujejo tudi bolj ilustrativno. Še posebej pri upodobitvi Starejšega ljubezenskega para ali Corporibus duo, ki izžareva subtilnost in nežnost dveh starejših figur sedečih v vrtu v sočasnih bogato okrašenih oblekah.

Posamezni motivi spominjajo na nekatere iz večjih upodobitev pri Solisu omenjene knjige o Jeruzalemu. V nasprotju z deli njegovega učitelja Solisa so Ammanova dela zasnovana z lahkotnejšimi potezami. Vseskozi vsebujejo tudi že baročno zasnovana okrasna polja s stiliziranimi ornamenti in baročno oblikovane vinjete.

Med številnimi Ammanovimi ilustracijami zgodovinskih in drugih del je veliko tudi upodobitev za religiozne tekste.⁵⁸² Ammanov dinamičen in ekspresiven slog je posebej npr. viden pri sicer manjših, a dovršeno izvedenih ilustracijah že omenjenega Lutrovega Novega testamenta v nemščini,⁵⁸³ ki je izšel leta 1573 pri Sigmundu Feyrabendu. Naslovnico dela obdaja arhitekturni okvir izveden v njegovem slogu z ušesastimi motivi ter prizorom Darovanja Izaka in upodobitvijo Mojzesa. Dalje so v tekstu podane ilustracije pri posameznih evangelijih. Pri nekaterih je viden vpliv Dürerjevega Malega pasijona, npr. pri upodobitvi Nejevernega Tomaža. Spet druge so bile zasnovane na novo, npr. upodobitev Oznanjenja.

580 O'Dell-Franke, 1996, 787–789.

581 Hollstein, vol. II, 50; Glej NUK Ti 14755 – privezek; Iodoci Ammanni, civis Noribergensis, Charta lusoria, tetrastichis illustrata per Ianum Heinricum Scroterum de Gustrou, Megapolitanum, ... = Künstliche vñ wolgerissene Figuren, in ein new Kartenspiel, durch den kunstreichen vnd weiterümrten Jost Amman, Burger in Nürnberg ... jetzund erst new an tag geben. Vnd mit kurtzen lateinischen vnd teutschen Versslein illustriert, durch Janum Heinricum Schröterum von Güstrow ...

582 Za druge tematike glej npr. NUK 673-1; za svetopisemske prizore glej npr. NUK R10200.

583 Glej NUK 10360.

Ecce cuculligeros, quibus ignorantia claros
 Attribuit titulos, Euganis arua colunt:
 Huc iter instituam longum (nam me quoq; doctū
 Vult pater) in coetu hoc mox ego primus ero,



Wein Vatter sehe auch mechtig gern
 Daß ich könde der Schrifft Doctor wern.
 Zu Padua in Italien weit/
 Hats Brüder der vnwissenheit/
 Da will ich hin/ hoff mit vernunfft
 Der erst zu sein in diser Sunfft.

Slika 59: Jost Amman, Podobe za igralne karte, lesorez
 V knjigi: Jost Amman, Janus Heinricus Schröterus von Güstrow, Charta lusoria= Künstliche vñ wolgerissene
 Figuren, in ein new Kartenspiel, Nürnberg, Leonhardt Heussler, 1588 (NUK Ti 14755 – privezek)

Vse upodobitve iz Lutrovega Novega testamenta iz leta 1573 so bile zasnovane v medaljonastih kartušah, s sadnimi, cvetličnimi ali arhitekturnimi zaključki na vogalih. Čeprav se motivi tudi ponavljajo, so bile te obrobe najverjetneje izvedene skupaj z ilustracijami, saj med mnogimi notranjimi polji upodobitev in zunanji okvirji ni mogoče opaziti prekinitve ali mestoma slabšega odtisa matrice, ki bi nakazovala na sestavljeno ploščo. Morda so bili okrasni vogalni zaključki narejeni po v naprej izdelanih vzorčkih in predlogah, ki so jih tudi večkrat uporabili.

Med drugim lahko Ammanove ilustracije najdemo še v slovenskem delu *Ta celi catehismus*, eni psalmi, inu teh vekskih godov, stare inu nove kèrszhanske pejsni, ki je bil izdan leta 1584 v Wittenbergu in pri katerega nastanku so sodelovali: Jurij Dalmatin, Primož Trubar, Sebastijan Krelj, Janž Schweiger in Luka Cvekelj. Knjižica vsebuje polstranske lesorezne ilustracije svetopisemskih prizorov,⁵⁸⁴ Ammanov monogram pa je dodan na nekaterih renesančno zasnovanih, cvetlično-arhitekturnih trakovih s črno pikasto podlago, ki ilustracije obdajajo.

Ilustracije so bolj preprosto, shematsko zasnovane, izražajo pa Ammanov individualni narativni slog, pri katerem so kljub preprostosti izvedbe poudarjeni posamezni detajli. Posebej izstopa upodobitev Izgon iz raja, kjer so figure nekoliko večje kot pri drugih ilustracijah, detajli pa spominjajo na njegove upodobitve v *Kartenspielbuch*. Zanimiva je tudi upodobitev Prihod Svetega duha, ki spominja na upodobitev iz Dürerjevega *Malega pasijona*,⁵⁸⁵ le da je Ammanova upodobitev izvedena veliko preprosteje.

Že omenjen ponatis Rùxnerjeve turnirske knjige iz leta 1566 je poleg Mojstra H. B. ilustriral tudi Amman, kot lahko razberemo iz signiranih ilustracij.⁵⁸⁶ Pri večjem prikazu turnirja na zloženem uvezanem listu (E iiii) je njegov monogram zgoraj desno na zidu utrdbe. Datiran je z letnico 1565.

Podobno kot druga njegova dela tudi večji turnirski prikaz zaznamuje dinamika figur in pozornost do detajlov, predvsem na tkaninah in drugih okrasih. Zanj značilni so listno-vitični vzorčki, s katerimi je prikazal bogate, razkošne tkanine. Uprizoritev je kljub opaznemu naslonu na starejše upodobitve turnirjev zasnoval z individualnim pristopom,⁵⁸⁷ iz skoraj ptičje perspektive, zato je njegova upodobitev jasnejša in preglednejša, a tudi bolj dekorativne narave. Ammanov značilen slog je mogoče opaziti tudi pri manjših ilustracijah med tekstom. Le-te so pravokotnih oblik, brez dodanih okrasnih okvirjev ali

584 Knjiga je dosegljiva na spletu: URN:NBN:SI:DOC-EHYGOWPO.

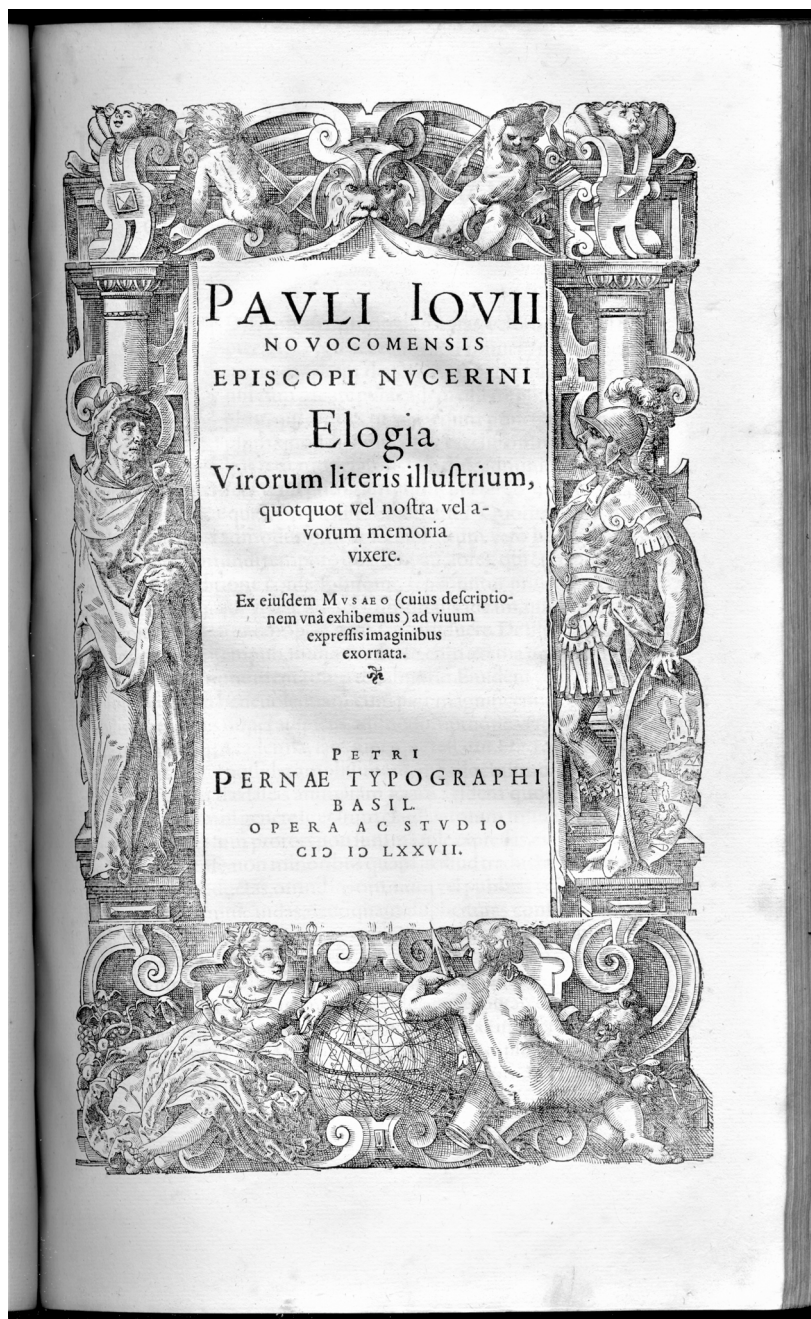
585 Prvič izšel leta 1511.

586 Glej NUK 2880.

587 Glej dalje Cranach in Hans Burgkmair.

letvic. Večinoma so bile zasnovane v perspektivi. Njegove upodobitve z manjšimi figurami prav tako kažejo na slog Manjših mojstrov, skupine umetnikov, med katere je sodil tudi Amman.⁵⁸⁸ Figure je Amman umestil v renesančno arhitekturo ali pa jih je obdal z naravo. Ali je bil Amman tudi avtor številnih grbov na turnirjih sodelujočih plemičev, ki so objavljeni v knjigi, pa ni jasno. Njegov monogram je mogoče zaslediti na uvodnem emblemu z upodobitvijo personifikacije Zmage, ki jo obdaja dekorativna medaljonasta kartuša. Najverjetneje pa je pripravil tudi naslovno pojasnjevalno ilustracijo – Posvetovanje o pripravi viteškega turnirja, ki prikazuje prvi zbor plemičev pri cesarju.

588 Termin se v najširšem pomenu nanaša na severnoevropske mojstre tiskanih podob majhnega formata v prvi polovici 16. stoletja – brata Beham in Georga Pencza ter mnoge druge (Gmelin, 1996, 355–356; Goddard, 1996, 501). Kasneje v to skupino sodita tudi Solis in Amman. Inovativnost se pri teh mojstrih kaže predvsem pri izboru tematik. Njihove tematike so obsegale široko paleto tem, od renesančnih mitologij, alegorij, bibličnih tem, žanrskih upodobitev do dekorativnih ornamentov, eroticizma in smrtnosti (Goddard, 1996, 501).



Slika 60: Tobias Stimmer, naslovni okvir, bakrorez
V knjigi: Paolo Giovio, *Vitarum illustrium aliquot virorum*. II Tomi, Basel, Ex Offic. Typogr. Pernaë,
Suis K II. Petri Sumtibus, 1575–1577 (NUK 3259)

Tobias Stimmer (1539–1584)

Tobias Stimmer je bil slikar, risar predlog za barvana stekla in druge predmete, ilustrator ter predvsem portretist. Njegova dela kažejo na šolano roko, čeprav ni znano, kje je svoje likovno znanje izpopolnjeval. Nekatere značilnosti njegovih risb in akvarelov morda kažejo na študije Dürerjevih del. Stimmer je v šestdesetih letih 16. stoletja kot portretist in risar deloval v Zürichu. V letih 1570–77 se je ustalil v Strasbourgu, kjer je spoznal protestantskega pisatelja Johanna Fischerta in založnika Bernharda Jobina, s katerim je kasneje sodeloval kot ilustrator pri izdaji številnih knjig in letakov, risal pa je tudi skice za lesoreze za sramotilne spise papeža in katoliške cerkve,⁵⁸⁹ čeprav je sodeloval tudi s katoliško stranjo in risal predloge za baselske Biblije ter druga dela.⁵⁹⁰ Med leti 1578–84 je Stimmer delal v Baden-Badnu, kjer je svoj nabor tem za grafike dopolnil z motiviko alegorij. Medtem je leta 1582 pridobil pravice za članstvo v cehu v Strasbourgu in se za leto dni vrnil, nato pa zadnje obdobje življenja preživel v Baden-Badnu.⁵⁹¹

Med letoma 1570–71 je Stimmer dobil naročilo baselskega založnika Pietra Perna za risbe portretov po znani zbirki Paola Giovina.⁵⁹² Pripravil je vsaj 129 predlog za ilustracije za novo izdajo Giovina, ki je prvič izšla pred tem v Firencah.⁵⁹³ Knjiga vsebuje dva dela: *Elogia virorum bellica vertute illustrium*⁵⁹⁴ in *Elogia veris clorum virorum*.⁵⁹⁵ V njej so zbrali, opisali in upodobili številne za tisti čas pomembne osebe, svetnike, vladarje in kralje.⁵⁹⁶ Med dopasnimi in doprskimi

589 Stolzenburg, 1996, vol. 29, str. 672–674.

590 Njegove ilustracije za Biblije so izšle v več ponatisih in so bile priljubljeno branje po vsej Evropi, zato so vplivale na številne umetnike. Celo Rubens je ustvaril podobe po Stimmerjevih lesorezih iz Biblije *Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien, grüntlich von Tobias Stimmer gerissen*, ki je izšla v Baslu leta 1576 (Casini, 2004).

591 Casini, 2004.

592 Glej NUK 3259.

593 Vsaj 129 ilustracij je bilo natisnjenih v izdaji, ki jo hrani NUK. Pri nekaterih poglavjih ilustracije manjkajo.

594 Tiskana v Baslu leta 1575.

595 Tiskana v Baslu leta 1577. Skupni naslov: *Pauli Jovii ... vitarum illustrium aliquot virorum, II tomi*.

596 Nekaterim niso dodali upodobitve, čeprav so pustili prazen prostor. Med njimi je npr. tudi Erazem Rotterdamski(!). Za povzetke izbranih biografij v angleščini glej: <http://www.elfinspell.com/PaoloStartStyle.html>.

upodobitvami lahko najdemo pisce, učenjake, filozofe in humaniste ter voditelje – npr. Tomaža Akvinskega, Janeza Dunska Skota, Danteja, Petrarko, Boccaccia, Leona Batisto Albertija, Marsilia Ficina, Giovannia Pico della Mirandolo, Alberta Veliškega, Filippa Decia, Lorenza de' Medici Veličastnega; potem vojščake in druge velike može – npr. Hanibala, Atilo, tudi turške sultane, kot so Sulejman I. in II. Veličastni, Mehmed II. Osvajalec; papeže – npr. Leona X., Hadrijana VI. itd. Pri upodobitvah so že pri prvi izdaji poskušali podati čim več znanih detajlov, ki naj bi bili značilni za posameznega moža. Te je Stimmer v svojih predlogah ohranil.

Glede na razpored v knjigi so portrete razdelili na štiri skupine – najprej so osebe, ki so bile že v času Giovia pokojne. Potem so sledili pisatelji in izdelovalci velikih umetniških del. Na koncu so sledili papeži, kralji in generali in vsi možje velike slave in pomembnih del. Skupaj so na okoli 400 straneh odtisnili 129 lesoreznic portretov. Vsak portret je Stimmer obdal z dekorativnim okvirjem. Okvirji so se izmenjevali in ponavljali. Ob tem je v knjigi ostalo še vsaj deset praznih prostorov brez upodobitve, iz česar je mogoče sklepati, da so portrete tiskali posebej, naknadno.⁵⁹⁷

Stimmerjev monogram T. S. lahko zasledimo na ilustracijah v *Von Ankunft und Ursprung des Römischen Reichs*,⁵⁹⁸ iz katere so bile ilustracije že delno opisane pri Solisu. Tudi te ilustracije so bile obdane z bogatimi mitološko-fantazijskimi okvirji, ki so se izmenično ponavljali skozi celotno knjigo. Ilustracije in okvirji so najverjetneje nastali ločeno, odtisnjeni pa so bili skupaj, zato so ostali nekateri notranji robovi okvirjev nekoliko slabše vidni. Bogato okrašene okvirje lahko najdemo po mnogih knjigah s Stimmerjevimi ilustracijami, čeprav so zasnove in motivika vedno nekoliko drugačne.

Mehkoba izvedbe in nekatere postavitve figur na ilustracijah, z zasukom v stran in nazaj ali upodobitve s hrbta v prvem planu so najverjetneje tudi Stimmerjev prispevek k ilustracijam Titove zgodovine Rima. Prav tako izpadni korak figur, ki figuraliko močno razgiba, ne glede na položaj – sedeč ali stoječ. Podobno kompozicijsko postavitve figur lahko zasledimo tudi pri upodobitvah evangelistov v npr. *Bibliji Vulgati*, ki je prav tako izšla leta 1590. Stimmer je v upodobitve pogosto dodajal tudi ležečega ali stoječega psa ter podrobne baldahine in druge draperije.

Upodobitvi sv. Mateja in Janeza, ki sta bili dodani Bibliji iz leta 1590,⁵⁹⁹ sicer nista obdani z dekorativnimi okvirji, sta pa zagotovo Stimmerjevo delo, saj sta

⁵⁹⁷ Glej Casini, 2004.

⁵⁹⁸ Glej NUK 1219.

⁵⁹⁹ Glej NUK 10357/1, 2.

izšli že v njegovem baselskem delu *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien grüntlich von Tobia Stimmer geriffen* iz leta 1576.⁶⁰⁰

Obe predstavljata tipičen Stimmerjev slog: glave figur so obrnjene v stran ali nazaj, vsekakor pa stran od gledalca, noge in roke so močnejše in mišičaste, lasje morda nekoliko razmršeni. V prvem planu je večinoma večja figura, ozadje pa se zaključi v horizont. Tudi motiv okrogloličnega zaobljenega putta je v Stimmerjevih kompozicijah pogost, posebej na okrasnih okvirjih. Medtem ko je mnogo podobnih detajlov mogoče zaslediti tudi pri Ammanu, je za Stimmerja značilna postavitev nog, ki razkriva tudi podplat.



Slika 61: Tobias Stimmer, Karl Plešasti, bakrorez
V knjigi: Paolo Giovio, *Vitarum illustrium aliquot virorum. II Tomi*, Basel, Ex Offic. Typogr. Pernaë, Suis K II. Petri Sumtibus., 1575–1577 (NUK 3259)

600 Ponatis iz leta 1881 iz knjižnice Princeton University Library je bil digitaliziran in je dostopen prek spleta: http://books.google.si/books?id=TZ9ZAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=sl&source=gbgs_ge_summary_r&ca d=0#v=onepage&q&f=false.

ANDERSSON, C., s. v. Baldung, Hans (Grien). V: The dictionary of art, zv. 3. London: Grove, 1996, str. 102–104.

ARBER, A. STEARN, W. T. Herbals: their origin and evolution: a chapter in the history of botany, 1417–1670. Cambridge: University Press, 1986.

ARISTOTELES. Poetika. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

ARMSTRONG, L. Renaissance miniature painters and classical imagery: the Master of the Putti and his Venetian workshop. London: Harvey Miller, 1981.

ARMSTRONG, L. Information from Illumination: Three Case Studies of Incunabula in the 1470s. V: Early printed books as material objects: proceedings of the conference, organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section, Munich, 19–21 August 2009. Berlin; New York: De Gruyter Saur, 2010, str. 51–64.

ARMSTRONG, L. Venetian and Florentine renaissance woodcuts for Bibles, liturgical books, and devotional books. V: A heavenly craft: the woodcut in early printed books. New York: George Braziller; Washington: Library of Congress, 2004.

ASTON, M. The Panorama of the Renaissance. London : Thames & Hudson, 1996.

BADURINA, A., s. v. Bestijarij. V: Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006.

BAGARIČ, A. (ur.) Il primo libro di napolitane che si cantano et sonano in leuto (1570) [Glasbeni tisk]; Il secondo libro delle napolitane a tre voci. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti: Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 2007.

BAHOR, S. Skriti knjižni zakladi: pisna dediščina samostanskih in cerkvenih knjižnic v Sloveniji. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica; Tuma, 2009.

BAHTIN, M. M. Estetika in humanistične vede. Ljubljana: SH – Zavod za založniško dejavnost, 1999.

BARTRUM, G. German Renaissance prints. London: British Museum press, cop. 1995.

BAUTZ, W. Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Bd. I. Herzberg: Traugott Bautz, 1990.

BEIER, C. Producing, Buying and Decorating Books in the Age of Gutenberg. The Role of Monasteries in Central Europe. V: Early printed books as material objects: proceedings of the conference, organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section, Munich, 19–21 August 2009. Berlin; New York: De Gruyter Saur, 2010, str. 65–82.

BELKIN, K. L., s. v. Heinrich Vogtherr (i). V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, zv. 32, str. 680–681.

BERČIČ, B. *Tiskarstvo na Slovenskem: zgodovinski oris*. Ljubljana: Odbor za proslavo 100-letnice grafične organizacije na Slovenskem, 1968.

BERČIČ, B. *O knjigah in knjižničarstvu: razvojne študije in analize*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za bibliotekarstvo, 2000.

BERNSTEIN, J. A. 2001. *Print Culture and Music in Sixteenth–Century Venice*. Oxford: Oxford University Press.

Biblije na Slovenskem: Narodna galerija, Ljubljana, 19. september 1996–5. januar 1997. Narodna in univerzitetna knjižnica: Ljubljana, 1996.

BLAND, D. F. *A history of book illustration: the illuminated manuscript and the printed book*. London: Faber and Faber Limited, 1958.

BOER, C. (prev.) *Marsilio Ficino's Book of Life*. Woodstock, Conn.: Spring Publications, cop. 1996.

BOWEN, K. L. *Illustrating Books with Engravings: Plantin's Working Practices Revealed*. V: *Print Quarterly*, vol. XX, 2003, št. 1, str. 2–34.

BRAUDEL, F. *Čas sveta: materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem*, XV.–XVIII. stoletje, zv. I. in II. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1991.

BRAUDEL, F. *Igre menjave: materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem*, XV.–XVIII. stoletje, zv. I. in II. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1987.

BREDIN, H., SANTORO, L. *Philosophies of art and beauty: introducing aesthetics*. Edinburgh: University Press, 2000.

BREGAČ, Š. *Literarna preteklost Novega mesta v obdobju starejše književnosti: doktorska disertacija*. Ljubljana, 2006.

BREZNIK, M. *Kultura danajskih darov: od mecenstva do avtorstva*. Ljubljana: Sophia, 2009.

BUDIŠA, D. *Počeci tiskarstva u evropskih naroda*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1984.

BURCKHARDT, J. *Renesančna kultura v Italiji*. Ljubljana: DZS, 1956.

BURCKHARDT, J. *Kultura renesanse u Italiji*. Zagreb: Prosvjeta, 1997.

BUTINA, M. *Slikarsko mišljenje: od vizualnega k likovnemu*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.

BUTTS, s. v. Schaufelein. V: *The dictionary of art*, zv. 28. London: Grove, 1996, str. 57.

BYCHKOV, V. V. *Russkaja srednevekovaja estetika XI–XVII veka*. Moscow, 1995.

CANKAR, I. *Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi*. Del 3, *Razvoj stila v dobi renesanse: od leta 1400 do leta 1564*. Ljubljana: Slovenska matica, 1936.

CASINI, T. *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*. Firenze: Edifir (»Collana di Museologia e Museografia«), 2004.

A Catalogue of Works of Art and Books of Prints, part III: Wood–engraving. London: Bernard–Quaritch, 1896.

CERKOVNIK, G. *Produkcija in vpliv lesoreznih knjižnih ilustracij iz kroga Albrechta Dürerja*. V: *Historični seminar* 9. Ljubljana: ZRC SAZU, 2011.

CERKOVNIK, G. *Lesorezne ilustracije nemških tiskanih molitvenikov poznega 15. in zgodnjega 16. stoletja: pomen in vpliv v drugih likovnih medijih: doktorska disertacija: tekst*. Ljubljana, 2010.

CERKOVNIK, G. *Hortuli animae iz let 1516 in 1548 v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani: predreformacijski molitvenik in njegova luteranska transformacija*. V: *Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2011.

CHARTIER, R. *The Practical Impact of Writing*. V: *A History of Private Life: Passions of the Renaissance*. Cambridge, London: Harvard University, 2003. str. 111–159.

CHARTIER, R. *Pisanje in brisanje: pisna kultura in literatura (od 11. do 18. stoletja)*. Ljubljana: SH, 2008.

COLPITT, F., s. v. *Minimalism*. V: *Encyclopedia of aesthetics*, Kelly, M. (ur.). New York, Oxford: Oxford University Press, 1998, vol. 3., 238–243.

CORNEJO, F. J. *Iconografía de las ilustraciones del Fasciculus temporum, de Werner Rolevinck*. V: *Gutenberg-Jahrbuch*, let. 86, 2011, str. 27–55.

CRUZ, A. J. *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1999.

CUMMINGS, B. *The Book as Symbol*. V: *The Oxford companion to the book*, Suarez, M. F., in Woudhuysen, H. R. (ur.). New York: Oxford University Press, 2010, vol. 1, str. 63–65.

ČEPIČ, Z. et al. *Zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.

DACKERMAN, S. *Painted prints: the revelation of color in Northern Renaissance and Baroque engravings, etchings, and woodcuts*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, cop. 2002.

De SIMONE, D. (ur.) *A heavenly craft: the woodcut in early printed books*. New York: George Braziller; Washington: Library of Congress, 2004.

DAVIES, P., HEMSOLL, D., s. v. *Alberti, Leon Battista*. V: *The dictionary of art*, zv. 1. London: Grove, 1996, str. 555–569.

DODGSON, CAMPBELL, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts in the British Museum*, vol. 2. London: British Museum Trustees, 1903.

DONDI, C. *The European Printing Revolution*. V: *The Oxford companion to the book*, Suarez, M. F., in Woudhuysen, H. R. (ur.). New York: Oxford University Press, 2010, vol. 1, str. 53–62.

DULAR, A. *Knjižnica ljubljanskega škofa Karla Janeza Herbersteina*. V: *Predmet kot reprezentanca: okus, ugled, moč = Objects as manifestations of taste, prestige and power*. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2009, str. 259–280.

DULAR, A. *Živeti od knjig: zgodovina knjigotrštva na Kranjskem do začetka 19. stoletja*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2002.

DURSTMÜLLER, A. *500 Jahre Druck in Österreich*. Wien: Hauptverband der graphischen Unternehmungen, 1982.

DŽUROVA, A. Oše vedijeržza ukrasata na Suprasjerlskija Sbornik. V: Rediscovery: Bulgarian Codex Suprasliensis of 10th century. Sofia: Institut za literatura, Bulgarska akademija na naukite; Iztok–Zapad, 2012.

ECO, U. Art and beauty in the Middle Ages. New Haven; London: Yale University Press, 2002.

EISENSTEIN, E. L. The printing revolution in early modern Europe. Cambridge University Press, 1996.

ESCHER, K. Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch d. Walther Rivius. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 167.) by HEINRICH RÖTTINGER, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Vol. 7, No. 8 (1914), p. 305

ESCOLAR SOBRINO, H. The History of the book. Madrid: Fundacion German Sanchez Ruiperez, 1994.

FABER, A., s. v. Faber, Johann. V: The dictionary of art, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 720.

FALK, T., s. v. Burgkmair. V: The Dictionary of Art. London: Grove, 1996, zv. 5, str. 197.

FALK, T., s. v. Hans Burgkmair I. V: The Dictionary of Art. London: Grove, 1996, zv. 5, str. 198–201.

FEBVRE, L., MARTIN, H. J. La nascita del libro. Bari: Laterza, 1995.

FEBVRE, L., MARTIN, H. J. The coming of the book: the impact of printing 1450–1800. London; New York: Verso, 2000.

FICINO. M. CAPUDER, S. (prev.). Platonska teologija; Kako si pridobimo življenje z neba: (izbrana poglavja). V: Renesančne mitologije. Ljubljana: Nova revija, 2002.

FIORANI, F. The marvel of maps: art, cartography and politics in Renaissance Italy. New Haven; London: Yale University Press, 2005.

FIRST, B. Carlo Maratta in barok na Slovenskem: pomen z Maratto povezane grafike za baročno religiozno slikarstvo na Slovenskem. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: Narodni muzej Slovenije, 2000.

FIRST, B. Stare ilustrirane knjige in grafika: mednarodna razstava antikvarnega gradiva v Zürichu (oktober 1989). V: Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino, letn. 38, št. 3 (1990), str. 166–169.

FIRST, B., MAVRIČ ČEH, D. Lirično – bizarno – dvoumno: evropska manieristična grafika = European mannerist prints in the National Museum of Slovenia: vodnik po razstavi, od 29. 11. 2011 do 12. 2. 2012. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2011.

S.v. Flötner, Peter. V: The dictionary of art, zv. 11. London: Grove, 1996, str. 223.

FOISTER, S., s. v. Hans Holbein (ii). V: The dictionary of art. London: Grove, 1996, zv. 24, str. 666–673.

FOISTER, S., s. v. Ambrosius Holbein. V: The dictionary of art. London: Grove, 1996, zv. 24, str. 665–666.

FUČIĆ, B., s. v. Kolo sreče. V: Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006.

FUČIĆ, B., s. v. Jeseovo stablo. V: Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006.

GALLAROTTI, A. 1989. Marche tipografiche ed editoriali del XVI secolo nella Biblioteca del Museo Provinciale. V: Annali di stori Isontina. Gorizia: Società economia beni culturali Provincia di Gorizia, letn. 2, str. 143–160.

GAMILLSCHEG, E., MERSICH, B. Matthias Corvinus und die Bildung der Renaissance: Handschriften aus der Bibliothek und dem Umkreis des Matthias Corvinus aus dem Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek, Katalog einer Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, 27. Mai–26. Oktober 1994. Dunaj: Österreichische Nationalbibliothek, 1994.

GARIN, E. Kultura renesanse: istorijski profil. Beograd: Nolit, 1982.

GERM, T. Filozofska misel Nikolaja Kuzanskega in renesančna umetnost v Italiji, Ljubljana, 1997.

GERM, T. De hominis dignitate: Nikolaj Kuzanski in humanistično videnje človeka. V: Tretji dan: krščanska revija za duhovnost in kulturo, let. 29, št. 9 (okt. 2000), str. 56–65.

GERM, T. Ikonološke študije [Elektronski vir]. Ljubljana, kud Logos, 2002. (Elektronska knjižna zbirka kud Logos; 1)

GERM, T. »Missale Zagrabiense« iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. V: Zbornik za umetnostno zgodovino = Archives d'histoire de l'art = Art history journal. Nova vrsta, let. 38 (2002), str. 107–124.

GERM, T. Simbolika živali. Ljubljana: Modrijan, 2006.

GMELIN, H. G., Pencz [Bentz; Pentz], Georg. V: The dictionary of art. London: Grove, 1996, zv. 24, str. 355–356.

GODDARD, S. H., s. v. Little Masters. V: The dictionary of art, zv. 11. London: Grove, 1996, str. 501.

GODE, s. v. Jörg Breu (i). V: The dictionary of art, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 758–760.

GOLDMAN, P., s. v. The History of Illustration and its Technologies. V: The Oxford companion to the book, Suarez, M. F., in Woudhuysen, H. R. (ur.). New York: Oxford University Press, 2010, vol. 1, str. 137–145.

GOLOB, F. Mojster krtninskih fresk. V: Loški razgledi. Škofja Loka: Muzejsko društvo, 1979, let. 26, str. 67–76.

GOLOB, N. Marija Gradec: vsebina grisaillev v prezbiteriju. V: Celjski zbornik 1977–1981. Celje: Kulturna skupnost občine [etc.], [17], (1981), str. 329–343.

GOLOB, N. Srednjeveški kodeksi iz Stične: XII. Stoletje. Slovenska knjiga: Ljubljana, 1994.

GOLOB, N. Johannes von Werd de Augusta – potujoči iluminator? V: Gotika v Sloveniji. Ljubljana: Narodna galerija, 1995, str. 387–396.

GOLOB, N. Podobe v Bibliji in iz nje = Images in and from the bible. V: Biblije na Slovenskem: Narodna galerija, Ljubljana, 19. september 1996–5. januar 1997, str. 32–48.

GOLOB, N. Art in Slovenia 1150–1250 and the role of the monastic orders. V: *Hortus artium medievalium*, vol. 7 (2001), str. 59–76.

GOLOB, N. Kadelne iniale v dveh volumnih frančiškanskega graduala. V: *Zbornik za umetnostno zgodovino*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2002, let. 38, str. 153–183.

GOLOB, N. Srednjeveški rokopisi iz Žiške kartuzije: (1160–1560): 16. november 2006–21. januar 2007, Narodna galerija. Ljubljana: Narodna galerija, 2006.

GOLOB, N. Literatura v srednjem veku na Slovenskem in njeno občinstvo: doktorska disertacija. Ljubljana, 2008.

GOLOB, N. Manuscripta: knjižno slikarstvo v srednjeveških rokopisih iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani: [katalog]: Narodna galerija, 7. september–7. november 2010. Ljubljana: Narodna galerija; Filozofska fakulteta, 2010.

GOLOB, N. Hic sunt leones – some marginalia regarding manuscripts and printed books in Slovenia up to the mid-16th century = Hic sunt leones – nekaj misli ob tiskanih knjigah 16. stoletja v Sloveniji. V: *Tu felix Europa: der Humanismus bei den Slowenen und seine Ausstrahlung in den mitteleuropäischen Raum: = humanizem pri Slovencih in njegovo izžarevanje v srednjeevropski prostor. Na Dunaju = in Wien: Slovenski znanstveni inštitut = Slowenisches Wissenschaftsinstitut*; Ljubljana: Sekcija za interdisciplinarno raziskovanje, ZRC SAZU, 2011, str. 156–186.

GOSTIŠA, L. Lesorez na Slovenskem: 1540–1970. Slovenj Gradec: Umetnostni paviljon, 1970.

GREEN, H. Andreae Alciati Emblematum flumen abundans; or, Alciat's Emblems in their full stream. Manchester, London: Holbein Society, 1871, str. 2–11.

GRIMM, H. Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts: Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente: mit hundertvierundvierzig Signetbildern. Wiesbaden: Guido Pressler, 1965.

GRIVEL, M., s. v. Leu, Thomas de. V: *The dictionary of art*, zv. 19. London: Grove, 1996, str. 257.

GRGIĆ, M., s. v. Kolo. V: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006.

GSPAN, A., BADALIĆ, J. Inkunabule v Sloveniji = Incunabula quae in Slovenia asservantur. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1957.

GUILLEN, C. The Discovery of the Picaresque. V: *Upstarts, Wanderers or Swindlers: Anatomy of the Picaro, a Critical Anthology*. Amsterdam: Rodopi, 1986.

GUILLEN, C. Toward a Definition of The Picaresque, 1961. V: *Upstarts, Wanderers or Swindlers: Anatomy of the Picaro, a Critical Anthology*. Amsterdam: Rodopi, 1986.

HAMEL, C. de. Exhibition of the year: »Illuminating the Renaissance the triumph of Flemish manuscript painting in Europe« at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, and Royal Academy, London. V: *Apollo*, vol. 159, 2004, št. 514, str. 47–48.

-
- HAMEL, C. de. A history of illuminated manuscripts. London: Phaidon, 1997.
- HAMEL, C. de. Scribes and illuminators. London: British Museum Press, 1992.
- HARTHAN, J. The history of the illustrated book. London: Thames and Hudson, 1997.
- HARTMANN, D. A. The Apocalypse and Religious Propaganda: Illustrations by Albrecht Dürer and Lucas Cranach The Elder. V: Marginalia, vol. 11. University of Cambridge, 2010.
- HELFRICHT, J. Fünf Briefe Tycho Brahes an den Görlitzer Astronomen Bartholomäus Scultetus (1540–1614). V: Beiträge zur Astronomiegeschichte, Bd. 2. Hrsg. v. Wolfgang R. Dick u.
- Jürgen Hamel. (Acta Historica Astronomiae; 5). Thun, Frankfurt am Main: Deutsch, 1999, str. 11–33.
- HELLER, J. Geschichte der holzschneidekunst von den Ältesten bis auf die neuesten zeiten, Bamberg: Carl Friedr. Kunz, 1823.
- HELLINGA, L., GOLDFINCH, J. Bibliography and the study of 15th-century civilisation: papers presented at a colloquium at the British Library, 26–28 September 1984. London: British Library, 1987.
- HIND, A. M. A history of engraving and etching: from the 15th century to the year 1914. New York: Dover, 1963.
- HIND, A. M. An Introduction to a History of Woodcut: with a detailed survey of work done in the fifteenth century. New York: Dover Publications, 1963.
- HOBSBAWM, E. J. Nacije in nacionalizem po letu 1780: program, mit in resničnost. Ljubljana: Založba Cf., 2007.
- HÖFLER, J. Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem. V: Gotika v Sloveniji. Ljubljana: Narodna galerija, 1995, str. 331–346.
- HÖFLER, J., s. v. Brosamer, Hans. V: The dictionary of art, zv. 4. London: Grove, 1996, str. 863–864.
- HÖFLER, J. Biblia pauperum in slovenske srednjeveške freske. V: Bogoslovni vestnik = Theological Quarterly: glasilo Teološke fakultete, let. 57, št. 1/2 (1997), str. 203–210.
- HÖFLER, J. O grafičnih virih za freske v Hrastovljah. V: Acta historiae artis Slovenica, 3, 1998, str. 23–38.
- HÖFLER, J. Der Meister E. S.: ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts. Regensburg: Schnell + Steiner, 2007.
- HOLLSTEIN, F. W. H. German engravings, etchings, and woodcuts: ca. 1400–1700, vol. 1–36. Amsterdam: M. Hertzberger, 1954–1994.
- HOPE, C. Titian (1980).
- HORVAT, M. Italijanske vojne in prvi habsburško–beneški spopad: vojaška zgodovina Slovencev. V: Revija obramba, letn. 39, št. 7 (jul. 2007), str. 58–59.

HOZO, Dž. Umjetnost multioriginala: kultura grafičkog lista. Mostar: Prva književna komuna, 1988.

HRIBAR SORČAN, V., KREFT, L. Vstop v estetiko. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, 2005.

IKEDA, M. The First Experiments in Book Decoration at the Fust-Schöffer Press. V: Early printed books as material objects: proceedings of the conference, organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section, Munich, 19–21 August 2009. Berlin; New York: De Gruyter Saur, 2010, str. 39–50.

The illustrated Bartsch: grafični katalogi. New York: Abaris Books, 1987–2006.

ILICH, I. Knjiga. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.

IVINS, William M. Jr. Hans Weiditz: A Study in Personality. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 17, No. 7 (Jul., 1922), str. 156–161.

JAKI MOZETIČ, B. Vtis obilja: štukatura 17. stoletja v Sloveniji. Ljubljana: Narodna galerija, 1995.

JAKOBI-MIRWALD, C. Buchmalerei: Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte. Berlin: Reimer, 1997.

JANZIN, M., GÜNTNER J. Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte Hannover: Schlütersche, 1995.

JARC FRIDL, I. Platonova teorija resnice z vidika lepega in umetnosti: doktorska disertacija. Ljubljana, 2006.

JERELE, I. Tiskarski in založniški znaki 16. stoletja: knjige iz 16. stoletja, hranjene v knjižnici Frančiškanskega samostana Novo mesto: diplomsko delo. Ljubljana, 2004.

JERELE, I., GOLOB, N. Signeti 16. stoletja: zgodovinski oris ob gradivu iz frančiškanskega samostana v Novem mestu. V: Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti = Library: journal for library and information science. let. 50, št. 3 (okt. 2006), str. 7–22.

JERELE, I. Motiv križa s krogom v signetih tiskarjev in založnikov: zgodovinski pregled in ikonografska interpretacija. V: Borec: revija za zgodovino, literaturo in antropologijo, let. 59, št. 644/647 (2007), str. 217–225.

JERELE, I. Bralna kultura in tiskane knjige 16. stoletja: renesansa na Dolenjskem. V: Flores in colores: barviti dokumenti kulturne dediščine 16. stoletja na Dolenjskem: = colourful documents of 16th century culture in Lower Carniola: knjige iz Frančiškanskega samostana Novo mesto: znanstvena monografija. Ljubljana: Brat Frančišek, 2010, str. 19–41.

JERELE, I., NOVALJA, A. The 118 Leaves of Cyrillic Mysteries: The Slovenian Part of Codex Suprasliensis. V: Rediscovery: Bulgarian Codex Suprasliensis of 10th century. Sofia: Institut za literatura, Bulgarska akademija na naukite; Iztok–Zapad, 2012.

JOHANEK, P. Die Stadt und ihr Rand. Köln: Böhlau Verlag, 2008.

JOHNSON, A. F. German Renaissance Title Borders, Oxford, Oxford Univ. Pr., 1929, št.

-
20. JUHANT J. Zgodovina filozofije: stari in srednji vek. Ljubljana: Družina, 2001.
- KASTELIC, J. Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma: 1688–1801. 2, Razprave. Ljubljana: Fundacija Janeza Vajkarda Valvasorja, 2001.
- KAUFFMANN, G. Die Kunst des 16. Jahrhunderts. V: Propyläen Kunstgeschichte, zv. 8. Berlin: Propyläen Verlag, 1970.
- KEIL, G., „Ryff, Walther“ v: Neue Deutsche Biographie 22 (2005), str. 310–311, dosegljivo tudi na URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118604376.html#ndbcontent>.
- KOS, D. Turnirska knjiga Gašperja Lambergerja. Ljubljana: Viharnik, 1997.
- KOS, J. Pregled slovenskega slovstva. Ljubljana: DZS, 1998.
- KOŠIR, M. Nemška paleografija od 16. do 20. stoletja. V: Drevesa, let. 8, št. 3 (2001), str. 54–61.
- KOVAČ, M. Odkrivanje korenin informacijske družbe: knjiga kot materialni objekt in komunikacijsko sredstvo. V: Knjižnica, let. 45, 2001, št. 3, str. 7–24.
- KOYRÉ A. ŠIRCA, A. (prev. in sprem b.) Mistiki, spiritualisti, alkimisti XVI. stoletja v Nemčiji, Ljubljana: KUD Logos, 2008.
- KREFT, L. Descartes in estetika. V: Teorija in praksa: družboslovna revija, let. 33, št. 6, 1996, str. 898–921.
- KREFT, L. Estetika in poslanstvo. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1994.
- KREFT, L. Graciozno gibanje. V: Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko. 2012a [v tisku].
- KREFT, L. Jean–Marie Guyau: hedonistična etika in estetika vsakdanjega življenja (prev. v fr.), 2012b [v tisku].
- KRISTELLER, P. O. Renaissance thought and the arts. Princeton University Press, 1980.
- KRIŽNAR, A. Dve beneški inkunabuli s sočasno iluminacijo iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. V: Acta historiae artis Slovenica, št. 6 (2001), str. 33–42.
- Künast, Hans-Jörg, „Ratdolt, Erhard“ in: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), S. 168–169 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11878790X.html#ndbcontent>
- LANDAU, D., PARSHALL, P. The Renaissance print: 1470–1550. New Haven; London: Yale university press, 1994.
- LAUBE, D. The stylistic development of German book illustration, 1460–1511 V: A heavenly craft: the woodcut in early printed books. New York: George Braziller; Washington: Library of Congress, 2004.
- LAZZARO-BRUNO, C., SIPHER, M. Sixteenth-Century Italian Prints. Claremont: Montgomery Art Gallery, 1978.
- LE GOFF, J. Se je Evropa rodila v srednjem veku? Ljubljana: Založba *cf., 2006.

LEVARIE, N. The art & history of books. New Castle; London: The British Library, 1995.

LOWRY, M. Svijet Aldusa Manutiusa: poduzetništvo i učenjaštvo u renesansnoj Veneciji. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2004.

LUKAN, W. Jernej Kopitar (1780–1844) in evropska znanost v zrcalu njegove zasebne knjižnice: vodnik po razstavi: Mestna galerija, Ljubljana, 13. januar–31. marec 2000. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 2000.

LUTER, M. Izbrani spisi. Ljubljana: Nova revija, 2001.

MAZOWER, M. Balkan: od konca Bizanca do danes. Ljubljana: Krtina, 2008.

MCKITTERICK, D. Print, Manuscript and the Search for Order 1450–1830. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MENAŠE, L. Evropski umetnostno zgodovinski leksikon: bibliografski, biografski, ikonografski, kronološki, realni, terminološki in topografski priročnik likovne umetnosti Zahoda v 9000 geslih. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.

MEETZ, K. S. Tempora Triumphant. V: Ikonographische Studien zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession im 16. und 17. Jahrhundert und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen. Princeton: Bonn, 2003.

METZGER, B. M. The Pershitta Syriac version. V: The early versions of the New Testament: their origin, transmission and limitations. New York: Oxford University Press, 2001.

MEYER, F., TRUEBLOOD, E., HELLER, J. The great herbal of Leonhart Fuchs: De historia stirpium commentarii insignes, 1542 (notable commentaries on the history of plants). Stanford University Press (Stanford, Calif.), 1999.

MIKUŽ, J. Da Vincijev paradoks: spremna beseda. V: Leonardo da Vinci, Traktat o slikarstvu. Ljubljana: Studia humanitatis, 2005.

Monogrammenlexicon für den Handgebrach, 1830, XXXVIII 1111–4 in 1120–2.

MOŠIN, V. Minijature u ćirilskim rukopisima. V: Minijatura. Beograd: »Jugoslavija«; Zagreb: Spekter; Mostar: Prva književna komuna, cop. 1983.

MOŽINA, K. Knjižna tipografija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za bibliotekarstvo: Naravoslovnotehniška fakulteta, Oddelek za tekstilstvo, 2003.

MUROVEC, B. Grafične predloge za skupino baročnih križevih potov. V: Acta historiae artis Slovenica, 4, (1999), str. 123–134.

MUROVEC, B. Reception of the printed illustrations of Ovid's Metamorphoses in the Baroque painting in Slovenia. V: Klovíčev zbornik: minijatura – crtež – grafika 1450–1700, 2001.

MUROVEC, B. Poslikava velike dvorane v dvorcu Dornava. V: Dornava: Vrišerjev zbornik: tematska publikacija Zbornika za umetnostno zgodovino, 2003, str. 250–282.

-
- MURRAY, L. The high renaissance and mannerism. London: Thames & Hudson, 2003.
- MUTHER, R. Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance: (1460–1530). München: G. Hirth, 1922.
- NEEDHAM, P. Copy-specifics in the Printing Shop. V: Early printed books as material objects: proceedings of the conference, organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section, Munich, 19–21 August 2009. Berlin; New York: De Gruyter Saur, 2010, str. 9–20.
- NUOVO, A. Private Libraries in Sixteenth-century Italy. V: Early printed books as material objects: proceedings of the conference, organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section, Munich, 19–21, August 2009. Berlin; New York: De Gruyter Saur, 2010, str. 229–240.
- O'DELL-FRANKE, s. v. Jost Amman. V: The Dictionary of Art. London: Grove, 1996, 787–789.
- ORGEL, S. Records of Culture: afterword. V: Books and Readers in early modern England. Philadelphia, 2002, zv. VI.
- OSTEN, G. von der, VEY, H. Painting and sculpture in Germany and the Netherlands: 1500 to 1600. Harmondsworth: Penguin books, 1969.
- PANOFSKY, E. Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1971.
- PANOFSKY, E. Renaissance and renaissances, London: Paladin, 1970.
- PIVEC–STELÈ, M. Srednjeveške knjižnice v Sloveniji. V: Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti = Library: journal for library and information science. Let. 15, št. 3/4 (1971), str. 87–97.
- PLATON. Država. Ljubljana: Mihelač, 1995.
- PLATON. KOCJANČIČ, G. (prev.). Zbrana dela. Celje : Mohorjeva družba, 2004.
- POKORN, D. Pikareskni elementi v Montereyski trilogiji Johna Steinbecka: diplomsko delo. Ljubljana, 2008.
- POKORN, D. Revščina v zgodnjenovoveški Španiji: odnos do revežev in določeni vidiki vsakdanjega življenja, kot se kažejo v nekaterih literarnih delih tistega časa: diplomsko delo. Ljubljana, 2009.
- Primus Truber 1508–1586: der slowenische Reformator und Württemberg/Herausgegeben von Sönke Lorenz, Anton Schindling und Wilfried Setzler. Stuttgart: W. Kohlhammer, 2011.
- PREGELJ, B. Španska zlata doba v slovenskih prevodih. V: Prevajanje baročnih in klasicističnih besedil: 30. prevajalski zbornik = Translation of texts from the periods of baroque and classicism: proceedings of the Association of Slovene Literary Translators, vol. 30, str. 45–48. Ljubljana, Društvo slovenskih književnih prevajalcev = The Association of Slovene Literary Translators, 2005.
- RACINET, A., DUPONT–AUBERVILLE, M. The world of ornament = Die Welt der

Ornamente = L'univers de l'ornement: complete coloured reprint of, vollständiger kolorierter Nachdruck von, réimpression complète en couleur de L'ornement polychrome (1869–1888) & L'ornement des tissus (1877). Hong Kong [etc.]: Taschen, cop. 2009.

RAJHMAN, J. Pisma Primoža Trubarja. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1986.

RAJŠP, V. (ur.) [et al.]. Die Reformation in Mitteleuropa: Beiträge anlässlich des 500. Geburtstages von Primus Truber, 2008 = Reformacija v srednji Evropi: prispevki ob 500-letnici rojstva Primoža Trubarja, 2008. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: ASO; Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2011.

RAUPP, H. J. Die Illustrationen zu Francesco Petrarca Von der Artzney bayder Glueck des Guten und widerwertigen. V: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1984.

Reformacija na Slovenskem = The reformation in Slovene lands = Dviženie reformacii na teritoriji Sloveniji: (ob 500-letnici Trubarjevega rojstva) = (on the 500th anniversary of Trubar's birth) = (k 500-letiju so dnja roždenija Primoža Trubara): povzetki predavanj = summaries = rezjume dokladov: mednarodni znanstveni simpozij, Ljubljana 20.–22. november 2008. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2008.

REINDL, I. Georg Lemberger – Ein Künstler der Reformationszeit – Leben und Werk: Dissertation. Bamberg, 2006.

Renaissance Art Reconsidered: An Anthology of Primary Sources. Wiley-Blackwell, 2008.

The Renaissance Engravers 15th–16th Century: Engravings, Etchings and Woodcuts. Rochester : Grange, 2003.

RICE, D. T. Umetnost vizantijskog doba. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1968

ROLF, A. [et al.]. Das große Lexikon der Graphik: Künstler, Techniken, Hinweise für Sammler. Braunschweig: Westermann, 1984.

RÖSNER, C., „Manuel, Hans Rudolf“ in: Neue Deutsche Biographie 16 (1990), S. 97 f. [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd104242337.html#ndbcontent>.

ROTH, M. "Vesalius, Andreas" v: Allgemeine Deutsche Biographie 39 (1895), str. 639.

ROTTERDAMSKI, E. Hvalnica Norosti (prev. A. Sovre); Tožba Mirú; O svobodni volji (prev. P. Simoniti). Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010.

RÖTTINGER, H. Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch d. Walther Rivius. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 167. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1914

RUPERT, M. Ut pictura poesis in problem ikonografije v inkunabulah na Slovenskem: popis in katalog ilustracij v inkunabulah iz zbirke Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani: magistrska naloga. Ljubljana, 2003.

SANDERLIN, G. Witness: writings of Bartolomé de Las Casas. Maryknoll, New York: Orbis Books, 1992.

SANTONINO, P. Popotni dnevniki: [1485–1487] (prev. P. Simoniti), Celovec; Dunaj; Ljubljana: Mohorjeva založba, 1992.

SCHOCH, R., MENDE, M., SCHERBAUM, A. Albrecht Dürer: das druckgraphische Werk. München; Prestel: Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 2001–2004.

SCHUCKMAN, C., s. v. Vos, [Maarten; Maerten] Marten de. V: The dictionary of art, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 708–712.

SCHULZ, J. Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance. V: Art and cartography: six historical essays, Woodward, D. (ur.). Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987, str. 97–122.

SHAKESPEARE, W. Soneti (prev. S. Fišer). Ljubljana: Cankarjeva založba, 2005.

SIEBER, H. The Picaresque. London: Methuen et Co., 1977.

SIMONITI, P. Bibliografija filozofskih tekstov – tiskov, inkunabul, rokopisov na Slovenskem do konca 18. stoletja. Ljubljana: RSS, 1966.

SIMONITI, P. Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede XVI. stoletja. Ljubljana: Slovenska matica, 1979.

SIMONITI, P. Sloveniae scriptores latini recentioris aetatis: opera scriptorum latinorum Sloveniae usque ad annum MDCCCXLVIII typis edita: bibliographiae fundamenta. Zagreb; Ljubljana: Institut historici Academiae scientiarum et artium Slavorum meridionalium, Academia scientiarum et artium Slovenica, 1972.

SMITH, M. M. The title–page: its early development: 1460–1510. London; New Castle: British Library, Oak Knoll Press, DE, 2000.

SMREKAR, A. Protestantizem in likovna umetnost. V: Trubarjev vrhniški kolaž. Ljubljana: Slovensko protestantsko društvo Primož Trubar, 2009, str. 65–102.

Sopher, Marcus, and C. Lazzaro-Bruno. Sixteenth-Century Italian Prints. Claremont: 1978.

Starejši ekslibrisi na Slovenskem. Ljubljana: Društvo Exlibris Sloveniae, 1974.

STEINBERG, S. H. Five Hundred Years of Printing. Harmondsworth: Penguin books, 1961.

STELÈ, F., KOS, M. Srednjeveški rokopisi v Sloveniji = Codices aetatis mediae manuscripti qui in Slovenia reperiuntur. Ljubljana: Umetnostno-zgodovinsko društvo, 1931.

STEWART, A. Sebald [Hans Sebald] Beham. V: The dictionary of art, zv. 28. London: Grove, 1996, str. 505–506.

STOLZENBURG, s. v. Tobias Stimmer V: The dictionary of art, zv. 29. London: Grove, 1996, str. 672–674.

STRAUSS, W. L. Albrecht Durer Woodcuts and Woodblocks. Norwalk: Abaris Books, 1980.

STRAUSS, W. L. The intaglio prints of Albrecht Dürer: engravings, etchings & drypoints. New York: Kennedy Galleries, Abaris Books, 1981.

STREHLE, J. KUNZ, A. Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä. Wittenberg: Stiftung Luthergedenkstätten, 1998.

STRIEDER, s. v. Albrecht Dürer. V: The dictionary of art, zv. 9. London: Grove, 1996, str. 428–443.

STROPNIK, Z. Pietro Andrea Mattioli (1500–1577). V: Zdravniški vestnik, let. 69, suppl. 2, 2000.

SWINGLEHURST, E. Botticelli: življenje in delo. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.

SYSON, L. THORNTON, D. Objects of virtue: art in renaissance Italy. The J. Paul Getty Museum, 2001.

TALBOT, C., s. v. Cranach. V: The dictionary of art, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 120–121.

TALBOT, C., s. v. Danube school. V: The dictionary of art, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 513–515.

TALBOT, C., s. v. Lucas Cranach I. V: The dictionary of art, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 112–119.

TALBOT, C., s. v. Lucas Cranach II. V: The dictionary of art, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 120–121.

TATARKIEWICZ, W. Zgodovina šestih pojmov: umetnost, lépo, forma, ustvarjanje, prikazovanje, estetski doživljaj. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.

TILLEY, A. The Literature of the French Renaissance. An introductory Essay. Cambridge: University Press, 1885.

TOMC, K. (prev.). PLOTIN. O lepem (1.6.1-3). Fidijski Zevs: o umetniškem ustvarjanju pri Plotinu. V: Phainomena. 72/73 (2010), str. 11–28.

URŠIČ, M. Štirje letni časi: filozofski pogovori in samogovori. Poletje: drugi čas. 1. del, O renesančni lepoti. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2004.

URŠIČ, M. Erazem, svobodni duh humanizma. V: Erazem Rotterdamski, Hvalnica Norosti; Tožba Mirú; O svobodni volji. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010, str. 7–26.

VALENČIČ, V. Židje v preteklosti Ljubljane. Ljubljana: Park, 1992.

Van de VELDE, C., s. v. Jerome [Hieronymous] Wierix. V: The dictionary of art, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 169.

Van de VELDE, C., s. v. Anton Wierix II. V: The dictionary of art, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 169–170.

VASARI, G. The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects, Oxford University Press, prev. 1991.

VASARI, G. Lives of the painters, sculptors and architects (prev. Gaston du C. De Vere). London: D. Campbell, 1996.

-
- VASARI, G. Življenja umetnikov. Studia Humanitatis: Ljubljana, 2006 (izbor).
- WALTHER, I. F., WOLF, N. Codices illustres: the world's most famous illuminated manuscripts: 400 to 1600. Köln: Taschen, 2001.
- WENDLAND, H. Signete: deutsche Drucker- und Verlegerzeichen 1457–1600. Hannover: Schönlank'sche Verlagsanstalt und Druckerei, 1984.
- WESTERWEEL, B., s. v. emblem book. V: The Oxford companion to the book. Suarez, M. F., in Woudhuysen, H. R. (ur.). New York: Oxford University Press, 2010, vol. 2, str. 695–696.
- WETHEY, H. E., Titian. V: Encyclopædia Britannica, 2018. Dosegljivo na: <https://www.britannica.com/biography/Titian>.
- Wethey, H E, The Paintings of Titian, 1969–1971.
- WITCOMBE, C. L. C. E., s. v. Passeri [Passari; Passaro], Bernardino. V: The dictionary of art, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 239.
- WÖLFFLIN, H. Temeljni pojmi umetnostne zgodovine: Problem razvoja sloga v novejši umetnosti. Studia humanitatis: Ljubljana, 2009.
- WOLKENHAUER, A. Humanistische Bildung und neues Selbstverständnis in Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts. V: Gutenberg-Jahrbuch, 1998, let. 72, str. 165–190.
- WORSTBROCK, F. J. Deutscher Humanismus: 1480–1520. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2005–2012.
- WÜRTENBERGER, F. Der Manierismus: der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts. Wien, München: A. Schroll & co., 1962.
- ZAPPELLA, G. Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Milano: Editrice Bibliografica, 1986.

Oceni znanstvene monografije

1. recenzija prof. ddr. Igor Grdina

VIVITUR INGENIO

avtorice doc. dr. Ines Vodopivec

Predložena monografija doc. dr. Ines Vodopivec z naslovom VIVITUR INGENIO je izvirno znanstveno delo, ki sloni na večletnem raziskovalnem delu in preučevanju originalnih tiskanih knjižnih del 16. stoletja. Vsebuje izbor, popis ter analizo nekaterih mojstrskih upodobitev – tj. ilustracij in okrasja tistega časa – v logičnem in kronološkem sosledju. Bralca vodi skozi slogovne značilnosti obdobja in provenienc nastalih izdaj ter hkrati skozi grafični in tiskani razvoj prvega stoletja evropskega novega veka. Velika imena evropske renesanse prikazuje skozi raster drobnih stvaritev, o katerih v znanih slovenskih virih še ni tekla beseda. Tako odkriva na Slovenskem nepoznani oz. prezrti svet uporabne tiskarske umetnosti z začetka novega veka, ki je nadaljeval rokopisno tradicijo ter začetno obdobje tiskanih knjig – inkunabul.

Delo poglobljeno in argumentirano prikazuje posamezne evropske mojstre in njihove likovne predloge za tiskano knjižno okrasje in ilustracije, ki so nastale v obdobju stotih let, od leta 1501 do 1600. Avtorica raziskovalno delo temelji na raziskavi in situ, v ozir pa zajame dve slovenski knjižnični zbirki, in sicer Zbirko rokopisov, redkih in starih tiskov v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani, ter gradivo, ki ga hrani knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu. Pri obravnavi in študiji posameznih primerov avtorica upošteva, primerja in prevprašuje ugotovitve preteklih slovenskih in tujih študij, ob tem pa podaja lastne raziskovalne rezultate. Monografija upošteva primarno gradivo slovenskih knjižnic, ki je še vedno ohranjeno, kar je posebna vrednota tega dela.

Prvo poglavje monografije se nanaša na razvoj in mojstre knjižne grafike italijanskih izdaj iz obravnavanega obdobja. Kratkemu uvodu v italijanske ilustrirane tiske sledi opis po avtorjih. Opis avtorica otvori z nesigniranim medicinskim delom, ki ga tuja umetnostnozgodovinska stroka povezuje z delavnico Tiziana Vecellia oz. z umetniki iz njegovega kroga. Gre za delo o anatomiji *De humani corporis fabrica*

Andreas Vesalius iz leta 1555. Avtorica nadaljuje z delom Giorgia Vasarira, ki je bil eden od začetnikov in predhodnik umetnostnozgodovinskih biografij in študij. Za razvoj in razumevanje razvoja grafične umetnosti je izjemno pomemben, saj v izdaji *Življenja najodličnejših slikarjev, kiparjev in arhitektov* (org. *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori, e architettori*) iz leta 1568 navaja mdr. prvo zgodovino tiskarstva. Med prvimi je tudi pisal o nekaterih italijanskih, francoskih in nemških grafičnih mojstrih iz 16. stoletja. Opis italijanskih mojstrov avtorica nadaljuje z deli Giorgia Liberaleja ter delom Bernardina Passerija, kjer pa omeni tudi sodelujoče flamske umetnike. Avtorica ob Passeriju navaja Martena de Vosa starejšega in brata Hieronymusa in Antoniusa II. Wierix. Iz opisov je mogoče razbrati tesno sodelovanje med navedenimi umetniki.

Drugo poglavje obravnava razvoj in mojstre nemške knjižne grafike tega obdobja, ki jih je po obsegu največ, kar po avtoričinih besedah tudi sovpada z obsegom ilustrirane knjižne produkcije na tem območju. Med umetniki avtorica na prvem mestu izpostavlja Albrechta Dürerja. Za slednjega avtorica pravi, da v naših zbirkah ne beležimo veliko primerov neposrednih ilustracij in okrasja, je pa po njegovih predlogah narejena cela vrsta upodobitev za tiskane knjige, ki so nastale nato izpod rok drugih renesančnih mojstrov. Tako avtorica povezuje Dürerjeve predloge s primeri knjižne grafike, ki sta jih npr. pripravila David Kandel in Hans Baldung Grien. Poglavje pa sicer nadaljuje z opisi del naslednjih mojstrov: Lucasa Cranacha starejšega in njegovega sina, Lucasa Cranacha mlajšega, Hansa Burgkmairja starejšega in mlajšega, Georga Lambergerja, Hansa Brosamerija, Hansa Weiditza mlajšega z vprašanjem Petrarkovega mojstra, Heinricha Vogtherra starejšega in mlajšega, Petra Flötnerja, Niklasa Stoerja, Hansa Sebalda Behama, Virgila Solisa ter Josta Ammana.

Tretje poglavje je namenjeno švicarskim mojstrom knjižne grafike, med katerimi so najpomembnejši zagotovo Urs Graf, Hans Holbein mlajši in Tobias Stimmer. Med zabeleženimi mojstri pa najdemo še Ambrosiusa Holbeina in Hansa Rudolfa Manuela, poimenovanega Detsch. Avtorica med švicarskimi izdajami navaja predvsem dela izdana v Baslu in Lyonu, ki sta bila poleg Pariza tudi dva največja tiskarska in založniška centra v tem delu Evrope v izbranem obdobju. Slogovno opredeljuje avtorica švicarske izdaje, predvsem baselske tiske, kot preplet nemških, francoskih in italijanskih vpivov.

S švicarskimi mojstri se avtoričin opis knjižne grafike v 16. stoletju tudi konča, odpira pa seveda nova vprašanja o še nepregledanih zbirkah ter morebitnih drugih neodkritih mojstrih. Na podlagi pričujoče monografije je namreč mogoče sklepati, da hranimo v slovenskih zbirkah zajetno, nepregledano in v znanstveno-raziskovalnem okolju nepoznano kulturno dediščino, ki jo je potrebno še analizirati, popisati in rezultate obelodaniti.

Naslovna monografija je ključnega pomena za razumevanje in poznavanje evropske knjižne kulture 16. stoletja ter njene visoke povezanosti med tiskarsko in založniško produkcijo na eni ter likovno umetnostjo na drugi strani. Je nepogrešljivo delo, ki opozarja na bogastvo naših knjižnic, kar je tudi avtorčin motiv in iniciacija za delo. Spomnimo samo na njeno razstavo *Flores in colores* v letu 2010, s katero je opozorila na visoko vrednost na Slovenskem hranjenih farmakopej. Neslišno, pa vendar zelo očitno, pričujoča monografija opozarja tudi na široko zastopanost evropske tiskarske produkcije pri nas ter naše ozemlje kot mrežo očrtava na evropski zemljevid knjižne kulturne dediščine.

Monografija bo nedvomno lahko temeljna literatura za preučevanje umetnostnih spomenikov 16. in kasnejših stoletij na naših tleh. Pomembna pa je tudi z vidika uvajanja nove umetnostno-zgodovinske terminologije pri obravnavi tiskane knjižne ilustracije in okrasja. Bralce pričujoče znanstvene monografije lahko pričakujemo iz vrst znanstveno-raziskovalne in strokovne javnosti – raziskovalce, ki delujejo na področju zgodovinopisja, umetnostno-zgodovinskih študij, ter tiste, ki se poglobljeno ukvarjajo s študijami knjižne in bralne kulture na Slovenskem.

Napodlagi zgoraj podanega poročila in ocene znanstvene kakovosti avtorskaga dela je mogoče oceniti, da je besedilo s predstavljenimi znanstvenimi rezultati vredno objaviti. Objavljena knjiga bo gotovo prispevala k razvoju znanstvene kulture v Republiki Sloveniji na širšem področju umetnostnozgodovinskih in sorodnih znanosti.

Ljubljana, 27. marca 2018

Monografija obravnava evropske likovne ustvarjalce, ki so živeli in ustvarjali v 16. stoletju in katerih dela – likovne predloge za tiskano knjižno okrasje in ilustracije – lahko najdemo v knjižnem gradivu slovenskih zbirk. V tem kontekstu se avtorica osredotoča na tri vidike. Prvi je pregled evropskih provenienc in slogovnega razvoja tiskane knjižne ilustracije in okrasja v omenjenem stoletju. Obravnava primere, značilne za določeno obdobje in območje nastanka. Drugi vidik obravnava avtorje likovnih predlog za tiskane knjige, ki jih še lahko zasledimo v ohranjenih knjigah na naših tleh in pri katerih lahko v njihovem ustvarjalnem opusu najdemo likovne predloge za knjižno grafiko. Tretji vidik obravnava vsebine in slogovne značilnosti grafičnih predlog za tiskane knjige, upoštevajoč dejstvo, da je za pravilno datacijo in umestitev podob nujno tudi razumevanje knjižne vsebine, širšega delovanja in povezovanja avtorja z okoljem ter ne nazadnje tudi grafični medij, v katerem je končna upodobitev nastala.

Monografija je zaokrožena in pregledna znanstvena celota posameznih namensko izbranih mojstrov renesančne grafične umetnosti ter njihovih stvaritev, ki so hkrati tudi podlaga za slogovno opredelitev ustvarjalne kulture določene provenience in časovnega okvirja. Je pogled in vpogled v slovensko ohranjeno knjižno kulturno dediščino tiskanega gradiva, ki se kaže kot pomembno nadaljevanje rokopisne srednjeveške tradicije. V sled temu lahko pričakujemo bralce pričujoče znanstvene monografije predvsem iz vrst akademske, znanstveno-raziskovalne in strokovne javnosti, ki deluje na področju umetnostnezgodovine, likovne umetnosti, grafičnega oblikovanja, zgodovinopisja ter na področju študij knjižne in bralne kulture na slovenskih tleh.

S svojimi teoretičnimi študijami bo delo našlo bralce zlasti med tistimi, ki skušajo pridobiti poglobljeno znanje ter izvirne in celovite poglede na obravnavo do sedaj prezrtih likovnih predlog za druge sočasne oz. kasnejše likovne stvaritve – npr. za raziskovalce in študente ter teoretike na področju umetnostne zgodovine in drugih študij. Vsekakor bo knjiga pomembno branje za vse obravnave in študije ohranjenih umetnostnih objektov, ki so nastali v obravnavanem obdobju oz. kasneje; podobno, kot so nekatere študije že dokazale povezanost grafike in stenskega slikarstva (glej npr. Grafične predloge v srednjeveškem stenskem slikarstvu Istre, Janez Höfler).

Visoka vrednost monografije je, da upošteva primarno gradivo slovenskih knjižnic, ki je še vedno ohranjeno in o katerem dejansko ne vemo veliko. Pomembna lastnost dela je znanstvenoraziskovalni pristop avtorice monografije, ki se seveda odraža tudi v njeni končni vsebini. Predstavljeni rezultati študije namreč obsegajo raziskavo in situ, v Zbirki rokopisov, redkih in starih tiskov v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani ter prav tako raziskavo na originalnem gradivu, ki ga hrani knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu. Slovenska kulturna dediščina starih tiskov iz 16. stoletja je neizmerno bogata in naše knjižne zbirke se lahko na tem področju primerjajo tudi z večjimi evropskimi ustanovami, kot je npr. Österreichische Nationalbibliothek na Dunaju.

Dalje je zelo pomembno znanstveno spoznanje, ki ga monografija podaja, da je bilo ustvarjanje grafičnih predlog za knjižno produkcijo v 16. stoletju zelo priljubljeno. Kot izvemo iz pričujoče monografije, so se mnogi vrhunski likovni ustvarjalci tega časa vsaj z delčkom lastnega ustvarjalnega opusa dotaknili priprave predlog za tiskane knjige ali celo neposredne produkcije grafičnih plošč. V delu je opisanih 25 mojstrov in njihovih primerov knjižne grafike iz različnih držav Evrope: Italije, Nemčije, Švice, Francije, Nizozemske in Belgije. Temljno raziskovalno vprašanje, ki predstavlja vodilo avtoričinega analitično-raziskovalnega dela, pa ni zgolj vprašanje predstavitve posameznih renesančnih mojstrov, temveč zlasti vprašanje o povezanosti grafičnega in tiskanega razvoja v prvih stopetdestih letih od uvedbe tiska s premičnimi črkami.

Podobne monografije na naših tleh še nismo izdali, predvsem ne na področju knjižne grafične umetnosti in s tako bogatim naborom ustvarjalcev. Navadno pregledne knjige obravnavajo posameznega mojstra likovne umetnosti ter njegova dela, npr. *Der Meister E. S.: ein Kapiteleuropäischer Kunst des 15. Jahrhunderts* (J. Höfler, 2007); ali so zbirka več umetnostno-teoretskih spisov na povezano tematiko, npr. *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst* (B. Muravec et al., 2007) in *Manuscripta: knjižno slikarstvo v srednjeveških rokopisih iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani* (N. Golob et al., 2010). V tujini pa so izredno pomembne nekatere zbirke, katerih predmet obravnave so dela, zastopana v pričujoči monografiji. Med temi velja omeniti obsežno zbirko likovnih del mojstrov z naslovom *The Illustrated Bartsch* in prav tako izjemno obsežno zbirko podob grafičnih mojstrov z naslovom *Hollstein*.

Ne samo, da knjiga predstavlja do sedaj slabo raziskano tematiko na Slovenskem, podaja tudi nekatere temeljne ugotovitve, ki so lahko nastale le na podlagi pregleda in obsežne študije zajetnega gradiva, ki velja v slovenski javnosti za izgubljeno (zažgano, odpeljano ali drugače uničeno). Knjiga namreč opozarja na obsežnost slovenske kulturne dediščine ter na ohranjene primerke

pomembnih evropskih mojstrov. Umešča jih v slogovne značilnosti obdobja ob upoštevanju in primerjalni analizi dosegljivih znanstvenih virov.

Monografija je delo, ki bo nedvomno postalo temeljna literatura za preučevanje umetnostnih spomenikov 16. stoletja na naših tleh. Je eno temeljnih znanstvenoraziskovalnih prispevkov k spoznanjem na področju umetnostne zgodovine knjižne grafike in kot takšno zagotovo predstavlja celovit in izvirni prispevek na področju v metodološkem in vsebinskem smislu.

Na podlagi avtoričinih ugotovitev bi lahko sklenili, da hranimo v slovenskih zbirkah zajetno, še nepregledano in v znanstvenoraziskovalnem okolju še nepoznano kulturno dediščino, ki jo je potrebno še analizirati, popisati in rezultate obelodaniti. Zato avtoričina študija naravnost kliče po naslednji raziskavi, katere predmet proučevanja bodo lahko še druge izbrane slovenske zbirke in drugi mojstri renesančne knjižne grafike, ki bi jih bilo moč najti.

Monografija se odlikuje z veliko poglobljenostjo obravnave predmeta raziskave, izjemnim naborom upoštevané literature, kot tudi z ustrezno uporabo metod znanstvenega raziskovanja v humanistiki, ki vključuje raziskavo primarnih virov. Podobno velja za terminologijo in jezikovni slog avtorice.

V skladu s pojasnilom predlagam, da se predmetna monografija ustrezno ovrednoti in pristojna agencija odobri ter podpre izdajo publikacije.

Ljubljana, 26. 3. 2018

- Adam in Eva, motiv 69, 109
Adam iz Fulde (ok. 1445–1505) 74-75
Akviski, Tomaž (1225–1274) 184
Albert Veliki, sveti (1193–1280) 184
Alberti, Leon Battista (1404–1472) 29, 31, 47, 184
Aldegrevier, Heinrich (1502–ok. 1555) 61, 107
Alighieri, Dante (1265–1321) 184
Altdorfer, Albrecht (1480–1538) 60, 61, 73, 101, 103, 137
Amberger, Christopher (1505–1562) 83
Amerbach, Johann (1440–1513) 67, 152
Amerbach, Basilius (1533 – 1591) 115
Amman, Jost (ok. 1539–1591) 15, 61, 63, 91, 141, 142, 176-185
Antwerpen 9, 38, 50, 52, 53, 54
Aretusi da Modena, Pellegrino (ok. 1460–1523) 20
Aristotel (384 pr. n. št.–322 pr. n. št.) 162
arkade, motiv 103, 162
Atila (406–453) 184
Augsburg 8, 18, 21, 57-60, 68, 77, 83, 88, 89, 90, 96-101, 113-118, 120, 122, 123, 127, 131, 161
Badensis, Thomas Anshelm (ok. 1470–1522 ali 1524) 72, 92-93, 155
bakrorez 10, 14, 19-21, 27, 32, 33, 37, 45, 46, 50-54, 57, 60, 65, 66, 67, 69, 73, 74, 88, 93, 94, 107, 111, 128, 131, 137, 141, 143, 155, 177, 182, 185
bakrorezec 20, 45, 51, 73, 137, 177
Baldini, Baccio (ok. 1436–1487) 20, 32, 45
Baldung Grien, Hans (1484 ali 1485–1545) 92-94, 99
Bamberg 57, 77
Barbarelli da Castelfranco, Giorgio (ok. 1477 ali 1478–1510) glej Giorgione
Basel 8, 41-43, 91, 115, 144, 145, 151-154, 159-164, 167, 169, 171, 173, 175, 182, 183, 185, 203
Beham, Barthel (1502–1540) 137
Bellini, Gentile (ok. 1429–1507) 39
Bellini, Giovanni (ok. 1433 –1516) 39
Benetke 39, 40, 44, 48, 49, 54, 58, 67, 69, 83, 113, 141, 143, 152
Bernard iz Clairvauxa, sveti (1090–1153) 16
Biblija 51, 57, 59, 64, 74, 79, 81, 102, 103, 105, 108, 109, 111, 128, 129, 137, 142, 145, 161, 165, 177, 181, 183, 184
Binck, Jakob (1490 ali 1504–1569) 107
Blado, Antonio (1490–1567) 36
Blado, Paolo (akt. 1586–1594) 36
Boccaccio, Giovanni (1313–1375) 184
Bock, Hieronymus (1489–1554) 146, 147
Bohorič, Adam (ok. 1520–po 1598) 7
Bordone, Paris (ok. 1500–1571) 39
Bosch, Hieronymus (1450?–1516) 37, 174
bralna kultura 7, 13, 17
Brandenburg, Albrecht von (1490–1545) 137
Brant, Sebastian (1457–1521) 115

- Breu, Jörg st. (1475 ali 1480–1537) 96, 97
- Brosamer, Hans (pred 1500–po 1554) 15, 69, 81
- Bruegel, Pieter st. (1528–1569) 37
- Buonarroti, Michelangelo (1475–1564) 54
- Burgkmair, Hans ml. (c. 1500–1562) 81–84, 86, 87, 88–91
- Burgkmair, Hans st. (1473–1531) 59, 69, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88–91, 101, 113, 117, 127, 180
- Calcar, Jan Stefan van (1499–1546) 40
- Campagnola, Giulio (1482–1515) 20, 40
- Cauli, družina 7
- Celtis, Konrad (1459–1508) 69
- Chiaroscuro 59, 74, 83, 93
- Cicero, Mark Tulij (106 pr. n. št.–43 pr. n. št.) 63, 68, 91, 98, 100, 101, 115, 117, 118, 120, 122–125
- Ciprijan, sveti (ok. 210–258) 167
- Cosmographia 72, 87, 117, 144, 145, 169, 171
- Cranach, Lucas st. (1472–1553) 1, 15, 60, 63, 70, 73, 74–81, 103, 106, 107, 180
- d'Este, Alfonso (1476–1534) 39
- Dalmatin, Antun (zač. 16. stol.–1579) 79
- Dalmatin, Jurij (ok. 1547–1589) 7, 16, 79, 81, 109, 111, 180
- Das Glückbüch 113–117, 119
- Das Narrenschiff 67, 115, 153
- De architectura 69, 131
- De pictura 29, 31
- Decio (Decius), Filippo (1454–ok. 1535) 184
- Della Rovere, Francesco Maria (1490–1538) 39
- donavska šola 60, 61, 73, 97, 102, 103
- Dunaj 73, 77, 86, 94, 101, 111, 112, 119, 127, 128, 169, 174
- Duns Skot, Janez (1266–1308) 184
- Dürer, Albrecht (1471–1528) 11, 12, 15, 17, 54, 60, 61, 63, 65–70, 72, 73, 74, 79, 81, 86, 93, 94, 99, 101, 111, 119, 124, 131, 137, 141, 142, 145, 153, 161, 177, 178, 180, 183
- Egenolff, Christian (1502–1555) 123, 136–139
- Farnese, Alessandro II. (1520–1589) 39
- Ficino, Marsilio (1433–1499) 69, 184
- Filip II. Španski (1527–1598) 39, 40
- Finiguerra, Maso Tommasoi (1426–1464) 20, 32
- Firence 8, 15, 19, 20, 27, 32, 33, 35, 45, 46, 47, 54, 67, 83, 183
- Fischa(e)rt (Fischer, Mentzer), Johann (1547–1590) 183
- Flötner, Peter (1485 do 1496–1546) 69
- fontainebleaujska šola 8
- Franc I. Francoski, kralj (1494–1547) 39
- Franck, Sebastian (ok. 1499–1542) 65
- Frankfurt na Majni 8, 113, 123, 134, 136, 137, 138, 139, 177
- Friderik III., Modri, volilni knez (1463–1525) 73, 74, 115
- Froben, Johann (ok. 1460–1527) 18, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 162, 166
- Fugger, družina 112
- Gerson, Jean (1363–1429) 67
- Giolito de Ferrari, Gabriel (1523–1579) 35
- Giorgione 39
- Giovio Paolo (1483–1552) 182–185
- Giunta, Lucantonio Florentini (1457–1538) 28, 30, 31, 33
- Goes, Hugo Van der (ok. 1440–1482) 11, 37
- Goltzius, Hendrick (1558–1617) 54
- Gonzaga, Federico II. (1500–1540) 39

- Gonzaga, Isabella d'Este (1474–1539) 39
- Graf, Urs (1485–po 1529) 81, 152, 154–159, 169, 174
- grafične plošče 15, 17, 19, 20, 21, 22, 28, 31, 32, 40, 49, 51, 52, 54, 59, 60, 61, 66, 75, 83, 86, 94, 103, 106, 109, 113, 115, 121, 125, 139, 146, 155, 162, 164, 169, 174, 177, 180
- Grimm, Sigismund (1480–1530) 113, 115, 117, 125
- Gritti, Andrea (1455–1538) 39
- Hadrijan VI., papež (1459–1523) 184
- Haguenau 92, 155
- Hanibal (247 pr. n. št.–183 ali 182 pr. n. št.) 184
- Herberstein, Žiga (1486–1566) 7
- Hieronim, Evzebij Sofronij, sveti (ok. 347–419 ali 420) 66
- Hirschvogel, Augustin (1503–1553) 61
- Holbein, Ambrosius (1494–po 1519) 166–168
- Holbein, Hans ml. (c. 1497 ali 98–1543) 94, 146, 152, 153, 158, 160–165, 169
- Holbein, Hans st. (1460–1524) 99
- humanist 16, 17, 63, 69, 83, 87, 152, 161, 184
- humanizem 7, 91
- Hvale, Matija (1470–1518) 7
- Hvalnica norosti 17, 167
- Hypnerotomachia Poliphili 31
- iluminacija 18, 22, 31, 32, 88, 89, 90, 155
- iluminator 27, 28, 32, 37, 165
- ilustracija
- celostranska 35, 44, 52, 83, 86, 107, 109, 111, 117, 135, 146
- miniatura 11, 29, 57, 87, 121, 146, 165
- naslovna 28, 29, 33, 57, 66, 67, 70, 75, 97, 104, 111, 113, 119, 121, 124, 152, 156, 162, 181
- pojasnjevalna 74, 86, 126, 146, 174, 181
- polstranska 101, 103, 109, 111, 117, 123, 146, 180
- shematska 9, 29, 33, 35, 57, 59, 66, 79, 86, 94, 141, 146, 151, 180
- Ingolstadt 8, 91, 110, 111, 112
- Inkunabula 9, 11, 12, 18, 28, 57, 58, 59, 83, 115
- Istranin, Stjepan, konzul (1521–1579) 79
- Jagelo, Ludvik II., kralj (1506–1526) 117
- jedkanica 20, 26, 36, 61, 69, 137, 141, 155, 177
- Jobin, Bernhard (pred 1545–1593) 183
- Kandel, David (1520–1592) 72, 144–147
- Karel V. Habsburški, cesar (1500–1558) 39, 40, 97, 117, 129, 137
- Khisl, Jurij 7
- knjigotisk 8, 9, 27
- knjigotržec 37
- knjižna grafika 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 60, 65, 66, 69, 146, 205
- knjižni spomenik 7
- knjižni tisk 14, 19, 20, 27, 66
- Koberger, Anton (ok. 1440 ali 1445–1513) 66, 152
- Koberge, Johannes (1454–1543) 72
- Kölderer, Jörg (ok. 1465 ali 1470–1540) 69
- Köln 8, 83, 91, 125
- kozmozografija – glej Cosmographia
- Kuripečič, Benedikt (ok. 1490–po 1532) 7
- Lanzani, Polidoro (1515–1565) 39
- lastniški vpis 7, 141
- Lautensack, Hanns (1524–ok. 1560) 61
- Lazius, Wolfgang (1514–1565) 134
- Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori 9, 45
- Leipzig 8, 103, 112
- Lemberger, Georg (1495 do 1500–1540) 74, 103, 104, 105, 109

- Budina, Lenart (ok. 1500–1572) 7
Leon X., papež (1475–1521) 184
Liberale, Giorgio (1527–pred 1580) 48, 49
Livij, Tit (ok. 59 pr. n. št.–17 n. št.) 62
Luther, Martin (1483–1546) 17, 104, 105
Lyon 8, 18, 19, 31, 152, 155, 161, 177
Mainz 8, 57, 60, 62, 63, 113, 137, 142
Maksimilijan I. Habsburški, kralj in cesar (1459–1519) 60, 61, 69, 73, 83, 86, 91, 93, 97, 101, 117, 177
manierizem 7, 9, 12, 36, 47, 54, 93, 107
Mansion, Colard (ok. 1430–1484) 37
Mantegna, Andrea (ok. 1431–1506) 20, 67, 75, 161
Mantova 20, 39
Manuel, Hans Rudolf poim. Deutsch (1525–1571) 146, 169–175
Manutio (Manuzio), Aldo st. (1449 ali 1452–1515) 17, 28, 31, 37, 152
Maratta, Carlo (1625–1713) 12, 36
margina 21, 33, 47, 60, 129, 146
Mattioli, Pietro Andrea (1500–1577) 48, 49
Mazza, Damiano (aktiven 1573–1590) 39
medaljer 131
Medici, Cosimo de' I. (1519–1574) 47
Medici, Lorenzo de', Veličastni (1449–1492) 184
Mehmed II. Osvajalec, sultan (1432–1481) 184
Melanchton, Philipp (1497–1560) 65, 70, 74
Meyerpeck, Wolfgang (1505–1578) 49
Micheli, Parrasio (ok. 1516–1578) 39
miniaturist 37
Mocetto, Girolamo (1470–1531) 20
Mojster hišne knjige (1450–1500) 66
Mojster Pica Plinija (aktiven ok. 1469–ok. 1494) 35
Montagna, Bartolomeo (ok. 1450–1523) 20
Munster, Sebastian (1488–1552) 117, 144–146, 169, 171
muza 164, 167
Nadal, Jérôme (1507–1580) 51
Nürnberg 60, 66, 67, 69, 72, 77, 93, 99, 101, 103, 107, 113, 115, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 141, 176, 177, 178, 179
okrasni okvir
arhitekturni 29, 35, 38, 54, 109, 142, 152, 158, 162, 167, 178
antični 29, 31, 152, 162, 165, 167, 168
mitološki 38, 46, 124, 142, 158, 162, 165, 184
naseljeni 142
ornamentalni 152, 177
Oporinus, Johannes (1507–1568) 39, 40–43
Padova 20, 39, 49
Pariz 8, 18, 23, 71, 113, 152, 155, 177
Passeri, Bernardino (ok. 1540–1596) 50–54
Pavel III., papež (1468–1549) 39
Perlah, Andrej (1490–1551) 7
personifikacija 111, 141, 158, 162, 165, 167, 168, 181
Seebach, Peter, škof 7
Petrarca, Francesco (1304–1374) 101, 114, 116, 117, 123
Petrarkov mojster (prva polovica 16. stol.) 113, 115, 117
Petri, Heinrich (1508–1579) 144, 145, 169, 171, 173, 175
Peutinger, Konrad (1465–1547) 83
Pfister, Albrecht (ok. 1420–ok. 1466) 57
Pico della Mirandola, Giovanni (1463–1494) 184
Pitagora (ok. 570 pr. n. št.–ok. 495 pr. n. št.) 162

- Plantin, Christophe (ok. 1520–1589) 37, 38, 52
- Platon (427 pr. n. št.–347 pr. n. št.) 31, 162
- Pollaiuolo, Antonio del (1429 ali 1433–1498) 20, 32
- protestantizem 7, 8, 16, 17, 61, 63, 79, 81, 103, 183
- psalter 57
- putto / putti 32, 35, 72, 81, 94, 124, 125, 152, 155, 157, 165, 185
- radiranka 52
- Rafaello Santi (da Urbino) (1483–1520) 65
- Raimondi, Marcantonio (ok. 1470 ali 1482 – ok. 1534) 65
- Ratdolt, Erhard (1442–1528) 58, 59, 83
- Rhaw, Georg (1488–1548) 75-78, 80, 103-105
- Rim 8, 27, 34, 35, 36, 51, 54, 65, 142, 145, 152, 177, 184
- risar predlog 49, 51, 83, 93, 97, 127, 167, 169, 177, 183
- Robetta, Cristofano (1462–1535) 20, 32
- Robusti, Jacobo – Tintoretto (1518–1594) 36, 39, 54
- Rosselli, Francesco (1445–pred 1513) 33
- Rotterdamski, Erazem (1466–1536) 17, 18, 32, 65, 125, 152, 153, 161, 164, 167, 183
- Ryff, Walther Hermann (ok. 1500–1548) 126, 127, 128, 133
- Savonarola, Girolamo Hieronymus (1452–1498) 33
- Schäufelein, Hans st. (ok. 1482–1539 ali 1540) 61, 69, 94, 98-102, 123, 124, 127
- Schoffer, Peter (1425–1503) 57, 58, 62, 63
- Schongauer, Martin (ok. 1445 ali 1450–1491) 66, 67, 93
- Sebald Beham, Hans (1500–1550) 69, 135, 136, 137, 138, 169
- severna renesansa 7, 15
- signet 28, 32, 72, 93, 94, 119, 128, 158, 159
- slikar 20, 27, 37, 39, 40, 45, 49, 51, 52, 57, 61, 73, 83, 93, 97, 103, 107, 124, 127, 135, 137, 139, 145, 155, 161, 167, 169, 177, 183
- Sokrat (470 pr. n. št.–399 pr. n. št.) 162
- Solis, Virgil (1514–1562) 15, 61, 69, 131, 140-143, 177, 178, 181, 184
- Springinklee, Hans (ok.1490 ali ok. 1495–ok.1540) 69, 101, 131, 135
- Steiner, Heinrich (akt. 1522–1547) 98, 100, 101, 114, 115, 116, 120, 122, 123
- Stimmer, Tobias (1539–1584) 142, 182-185
- Stör, Niklas (1503–1562 ali 1563) 134-135
- Strasbourg 58, 67, 72, 93, 113, 115, 125, 127, 128, 129, 145, 155, 183
- Sulejman (Selim) II., sultan (1524–1574) 184
- Sulejman I. Veličastni, sultan (1494–1566) 117, 184
- Theotokópoulos, Doménikos – El Greco (1540–1614) 39
- Torrentino, Lorenzo (1499–1563) 46, 47
- Traut, Wolf (ok. 1486–1520) 69
- Trubar, Felicijan (med 1555 in 1556–po 1600) 7
- Trubar, Primož (1508–1586) 7, 79, 180
- Tübingen 8
- Turjačani, družina 7
- turnirska knjiga 61, 63, 81, 87, 91, 180
- Vasari, Giorgio (1511–1574) 9, 27, 29, 36, 40, 45-46, 47, 65, 66, 67
- Vecellio, Tiziano (1488 ali 1490–1576) 20, 36, 39-44
- Veronese, Paolo (1528–1588) 36, 54
- Vesalius, Andreas (1514–1564) 28, 39, 40-44

visoka renesansa 7

Vitruvij, Marcus Vitruvius Pollio (ok.

80–70 pr. n. št–ok. 15 pr. n. št.) 69,

130, 131, 132

Vogtherr, Heinrich ml. (1513–1568) 129

Vogtherr, Heinrich st. (1490–1556) 126–

129

Vos, Marten de st. (1532–1603) 54

Weiditz, Hans ml. (ok. 1490–1536) 15,

101, 113–123, 124

Wierix, Antonius II. 52, 54

Wierix, Hieronymus (1553–1619; 1555

ali 1559–1604) 52, 54

Wirsung, Marx (?–1518 ali 1522) 113,

115, 117

Wittenberg 8, 75, 76, 78, 80, 104, 105, 108

Zainer, Günther (pred 1443–1478) 58

Zeiner, Johannes (akt. 1473–1523) 151

založnik 12, 13, 15, 18, 27, 28, 37, 52, 54,

66, 69, 77, 87, 112, 113, 115, 125, 127,

152, 155, 162, 169, 177, 178, 183

zgodnji barok 7, 36, 38, 52

Zürich 12, 82, 177, 83,

Žitnik, Gašper (ok. 1535–1585) 7

Ines Vodopivec je univerzitetna diplomirana bibliotekarka in doktorica znanosti s področja umetnostne zgodovine. Raziskovalno se ukvarja največ z razvojem evropske knjižne grafike in tiskarstva v 16. stoletju. Njene razprave obsegajo obravnavo posameznih mojstrov s teh področij ter ikonografske analize s študijami primerov. Za raziskovalno delo v času študija je prejela študentsko Prešernovo nagrado. Je vodja Univerzitetne knjižnice in znanstvene založbe Nove univerze ter prodekanja in docentka na Fakulteti za slovenske in mednarodne študije, članica Nove univerze, predava pa tudi na Fakulteti za državne in evropske študije Nove univerze.

Kot avtorica in kustosinja se z veliko erudicije že vrsto let loteva soustvarjanja več umetnostnih razstav. Vsekakor pa ni zanemarljivo tudi njeno uredniško delo. Napisala je več člankov in drugih del. Tako je med drugim v letu 2010 izdala monografijo *Flores in colores* v sodelovanju z Arhivom Republike Slovenije in Frančiškanskim samostanom v Novem mestu. V letu 2011 je pripravila cikel pogovornih večerov z uglednimi predavatelji na temo *Zgodovina knjige in bralne kulture na Slovenskem* ter zbrane prispevke izdala v tematski številki revije *Knjižnica*. V letu 2018 je prejela nagrado za prispevek *Mastery of the human fabrica: seeking Titian in Vesalius anatomy* na mednarodni znanstveni konferenci v Firencah v organizaciji akademij znanosti in umetnosti, univerz in inštitutov iz dvajsetih držav sveta.

Iz recenzije prof. ddr. Igorja Grdine:

»Naslovna monografija je ključnega pomena za razumevanje in poznavanje evropske knjižne kulture 16. stoletja ter njene visoke povezanosti med tiskarsko in založniško produkcijo na eni ter likovno umetnostjo na drugi strani. Je nepogrešljivo delo, ki opozarja na bogastvo naših knjižnic, kar je tudi avtoričin motiv in iniciacija za delo.

Velika imena evropske renesanse prikazuje skozi raster drobnih stvaritev, o katerih v znanih slovenskih virih še ni tekla beseda. Tako odkriva na Slovenskem nepoznani oz. prezrti svet uporabne tiskarske umetnosti z začetka novega veka, ki je nadaljeval rokopisno tradicijo ter začetno obdobje tiskanih knjig.«

Iz recenzije prof. dr. Polone Tratnik:

»Monografija je zaokrožena in pregledna znanstvena celota posameznih namensko izbranih mojstrov renesančne grafične umetnosti ter njihovih stvaritev, ki so hkrati tudi podlaga za slogovno opredelitev ustvarjalne kulture določene provenience in časovnega okvirja. Je pogled in vpogled v slovensko ohranjeno knjižno kulturno dediščino tiskanega gradiva, ki se kaže kot pomembno nadaljevanje rokopisne srednjeveške tradicije. Visoka vrednost monografije je, da upošteva primarno gradivo slovenskih knjižnic, ki je še vedno ohranjeno in o katerem dejansko ne vemo veliko, saj velja v slovenski javnosti za izgubljeno (zažgano, odpeljano ali drugače uničeno).«



NOVA
UNIVERZA

FAKULTETA ZA SLOVENSKE
IN MEDNARODNE ŠTUDIJE



9 789617 014129 >