

*Tomaž Lazar*

**NENAVADNA ANALOGIJA:  
REMBRANDTOV »FAUST« IN  
ČAROVNIŠKI PEČATNIK IZ  
NARODNEGA MUZEJA SLOVENIJE**

Narodni muzej Slovenije v zbirki pečatnikov hrani nenavaden primer z inventarno številko N 2626. Izdelan je iz okrogle medeninaste<sup>1</sup> ploščice debeline približno 3,5 mm s premerom 28 mm (sl. 1–3). Na hrbtni strani je nanjo pritrjen precej masiven, preluknjan nastavek. V lice pečatnika je vrezan skrivnostni napis v treh poljih oziroma kolobarjih, ki jih ločujejo koncentrični krogi. V osrednjem krogu je med kraki grškega križa zapisan monogram ИИРИ. Ob obodu mu sledijo s poševno ležečimi križci ločene besede x ADAM x TE x DAGERAM. Temu podobno je izdelan še daljši napis v zunanjem kolobarju: x ALGAR x ALCASTIA x AMARDET.

Zaradi nenavadnega besedila predmet že sam po sebi vzbuja pozornost, zanimiv pa je tudi zato, ker med obdelanimi in objavljenimi pečatniki edini ostaja neopredeljen. Na podlagi načina izdelave in tipografije je bil okvirno datiran v 17. ali 18. stoletje, njegov pravi namen – razen suma, da gre za predmet, povezan z magijo – pa zaenkrat ni pojasnjen.<sup>2</sup> Predstavlja torej raziskovalni izziv, s katerim se velja ponovno spoprijeti.

Razen nerazumljivega napisa pečatnik nima drugih elementov, s katerimi bi si lahko oprijemljivo pomagali pri ugotavljanju njegovega izvora. Glede na bližnjo podobnost s kabalističnimi formulami ni dvoma, da je povezan z magijo. Kratice ИИРИ kljub zrcalno zapisani črki N, ki se v zapisu še enkrat ponovi – vzroka za to ne poznamo –, seveda ni težko prepoznati: I(ESUS) N(AZARENUS) R(EX) I(UDAEORUM). Toda druge besede nimajo jasnega pomena, temveč spominjajo na značilen kabalistični anagram.

<sup>1</sup> Zoran Milič s konservatorsko-restavratorskega oddelka Narodnega muzeja Slovenije je pečatnik analiziral z metodo XRF, ki je pokazala naslednjo sestavo kovine: 85,987 % Cu, 8,48259 % Zn, 3,35903 % Sn ter 2,17139 % Pb.

<sup>2</sup> Maja ŽVANUT, *Zbirka pečatnikov v Narodnem muzeju v Ljubljani*, Ljubljana 1993, pp. 24, 169, cat. 224.



1. Pečatnik. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 2626



2. Pečatnik s hrbtne strani. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 2626



3. Prezrcaljena odtisna ploščica z napisom v pozitivu. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 2626



4. Rembrandt van Rijn, radiranka B.270

Iskanje uporabnih analogij je malone nemudoma obrodilo zanimive, a povsem nepričakovane rezultate – Rembrandtovo grafiko B.270 z naslovom *Faust* ali *Alkimist* (sl. 4). Delo je najverjetneje nastalo v letih 1651/2, kaže pa učenjaka v študijski sobi, ki se med preučevanjem zapiskov zamišljeno zastrmi v nadnaravno prikazen, obžarjeno pred oknom. Njena oblika je v siju komaj določljiva, čeprav se zdi, da gre za človeško figuro. Ob spodnjem robu okna je viden obris okroglega predmeta, najverjetneje zrcala – to je nenazadnje uveljavljeni simbol duhovnega spoznanja –, ki je nekoliko zasukano proti gledalcu ter zato vidno deloma iz profila. Nanj opozarja obris desnice z uperjenim kazalcem, kot bi hotel posebej poudariti njegov pomen. Najbolj vpadljiv pa je okrogel, močno sijoč simbol, ki je videti kot odsev z ogledala. Ravno ta detajl je za nas najpomembnejši – okrogli simbol je namreč oblikovno povsem enak napisu na našem pečatniku, malenkostno se razlikuje le po zapisu črk: v srednjem polju med kraki grškega križa INRI, v srednjem kolobarju + ADAM + TE + DAGERAM, v zunanjem + AMRTET + ALGAR + ALGASTNA +.<sup>3</sup>

Skoraj istočasno se je polje raziskave razširilo še z enim sorodnim primerom, ki smo ga – prav tako nepričakovano – zasledili v nedavni časopisni objavi. Časopis *Schwäbische Zeitung* je namreč 31. decembra 2007 poročal o najdbi nenavadne okrogle ploščice, kovanca ali še verjetneje pečatnika, ki jo je v mestu Wangen (Allgäu v južni Nemčiji) pred približno tridesetimi leti med igro na vrtu v globini okrog 50 cm izkopalo tedaj desetletno dekle. Najditeljica predmet še vedno hrani, vendar ji ni nikoli uspelo, da bi ga podrobneje opredelila. Vanj je vdelan napis – ob preiskavi se je pokazalo, da skoraj identičen s tistim, upodobljenim na že omenjeni Rembrandtovi grafiki, in sicer v sredini monogram INRI s križem, v prvem pasu + ADAM + TE + DAGERAM in v drugem + ALGAR ++ ALGASTNA + AMRTET.<sup>4</sup> Čeprav prvotna funkcija najdenega predmeta še ni bila zanesljivo strokovno opredeljena, je vendarle skoraj gotovo, da ne gre za okrasni gumb ali kovaško matrico, temveč

<sup>3</sup> Owen S. RACHLEFF, *The Occult in Art*, London 1990, pp. 97–99.

<sup>4</sup> Po navedbah v časopisnem članku: Sylvio GODON, Rembrandt und ein Siegel aus Wangen, *Schwäbische Zeitung*, CCCI, 31. 12. 2007. K temu je potrebno pristaviti, da je fotografija, objavljena v časopisu, razmeroma slabe kakovosti in na njej ne moremo povsem natančno razbrati napisa, torej smo prepuščeni natančnosti najditeljice ter avtorja članka.

za pečatnik. To sta pravzaprav dokazala kar najditeljica in njen oče, saj sta z njim v vosku napravila dober odtis.<sup>5</sup>

Že prvi izsledki so torej pokazali, da skrivnostni pečatnik iz Narodnega muzeja Slovenije ni osamljen primerek, temveč ima v Evropi tako materialne kot likovne analogije. To je še poudarilo potrebo po bolj sistematični raziskavi, ki pa se je kljub spodbudnemu začetku v nadaljevanju pokazala za vse prej kot preprosto. Ob zbiranju strokovne literature je bilo kmalu mogoče priti do spoznanja, da motiv Rembrandtove grafike že dolgo buri duhove umetnostnih zgodovinarjev, kar se odraža tudi v velikem, že malone nepreglednem številu objav. Če na tem mestu zgoščeno povzamemo izsledke nekaterih vidnejših piscev, ki so se spoprijeli s tem težko oprijemljivim problemom, je jasno zgolj to, da celo po stoletju intenzivnih raziskav še vedno ni soglasnega odgovora, kaj natanko naj bi znamenita grafika predstavljala, kaj je njeno globlje sporočilo – če seveda sploh obstaja –, in s kakšnim namenom jo je Rembrandt pravzaprav ustvaril.

Preučevalci grafike so se praviloma osredotočali na dva elementa: prvič, kaj predstavlja upodobljeni motiv zamišljenega učenjaka, ki so ga že zgodaj – a brez trdnih dokazov – povezovali z legendo o Faustu, ter drugič, kako razvozlati pomen simbolnega anagrama, v katerem naj bi se skrival ključ do pravega sporočila likovnega dela. K zmedi je prispevalo več dejavnikov: Rembrandt svoje grafike ni ne signiral niti, kolikor nam je znano, posebej poimenoval. Kljub načrtnim prizadevanjem umetnostnih zgodovinarjev prav tako nikomur ni uspelo prepričljivo izslediti predloge, po kateri bi se grafika lahko zgledovala; posamezni tovrstni poskusi, denimo povezovanje s Cranachovo upodobitvijo sv. Mateja<sup>6</sup> ali z naslovnico obskurnega naravoslovno-alkimističnega dela *Magia naturalis* Johanna Baptiste Porta,<sup>7</sup> delujejo vse preveč prisiljeno, saj gre kljub še tako vnetemu iskanju podobnosti vendarle za motive, ki se med seboj preveč razlikujejo. Zato se zdi bolj utemeljeno mnenje, da gre za izviren avtorski izdelek že tako samosvojega umetnika, kar še otežuje interpretacijo.

<sup>5</sup> GODON 2007, cit. n. 4.

<sup>6</sup> Henri van de WAAL, Rembrandt's Faust Etching, a Socinian Document and the Iconography of the Inspired Scholar, *Oud Holland*, LXXIX/1, 1964, pp. 38–40.

<sup>7</sup> Lottlisa BEHLING, Rembrandts sog. »Dr. Faustus«, Johann Baptista Portas *Magia naturalis* und Jacob Böhme, *Oud Holland*, LXXIX/1, 1964, pp. 49–77.



Ali je Rembrandtovega učenjaka dopustno enačiti s Faustom, je vsekakor pomembno vprašanje. Takšna oznaka se je prvič dokumentirano pojavila v kataloškem spisku leta 1731.<sup>8</sup> Ščasoma se je močno uveljavila – leta 1790 so grafiko, sicer zrcalno preslikano, uporabili za naslovnico zgodnje Goethejeve različice Fausta.<sup>9</sup> Povezovanje z zgodbo o Faustu samo po sebi ni anahronistično. Legenda je bila zelo živa že ob koncu 16. stoletja, vsaj petdeset let prej, kot je Rembrandt izdelal svojo grafiko in mnogo pred nastankom slovite Goethejeve pesnitve. V knjižni obliki je v nemščini prvič izšla leta 1587, že pet let pozneje tudi v angleškem prevodu, na katerega se je pri pisanju svoje drame *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* oprl Christopher Marlowe.<sup>10</sup> Vendar to ni bila ne edina niti ne najstarejša interpretacija: v inventarju iz leta 1679 je domnevno ista grafika zabeležena pod naslovom *De practiserende Alchimist* in še iz 18. stoletja poznamo več podobnih kataloških oziroma inventarnih vpisov, ki omenjajo bodisi alkimista bodisi filozofa oziroma učenjaka.<sup>11</sup>

Okrogli simbol z anagramom na prvi pogled potrjuje tezo o Faustu, saj spominja na magični krog ali mandalo (sl. 5). To je pomemben element evropske magije, osrednji pripomoček pri klicanju duhov, bodisi zlih demonov bodisi angelov. Magični krogi poleg geometričnih, predvsem koncentrično razvrščenih vzorcev pogosto vsebujejo tudi znamenja, simbole in črke, ki so ponekod smiselno povezane v besede, včasih pa tvorijo nenavadne anagrame, katerih pomen je odvisen od načina oziroma smeri branja; prav to naj bi jim zagotavljalo posebno moč. V njih se običajno pojavljajo različna grška in hebrejska imena Boga – stvarnika ali drugih mogočnih nadnaravnih bitij, ki naj bi med obredom zaščitila čarodeja: Adonai, Tetragrammaton, Eloa, Jehovah itd.<sup>12</sup> Izvajalec obreda magični krog zariše zato, da se zavaruje pred vdorom zlih sil, na simbolni ravni pa predstavlja tudi zaključeno celoto njegove duše in telesa. Na drugi strani označi trikotnik, v katerega želi poklicati duha. Med obredom si mora prizadevati, da svoj magični krog ohrani nedotaknjen, priklicanega

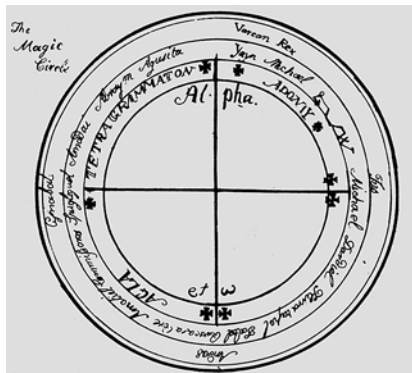
<sup>8</sup> Van de WAAL 1964, cit. n. 6, p. 8.

<sup>9</sup> Cf. Hans Thomas CARSTENSEN, Wolfgang HENNINGSEN, Rembrandts sog. Dr. Faustus; Zur Archäologie eines Bildsinns, *Oud Holland*, CII, 1988, p. 291.

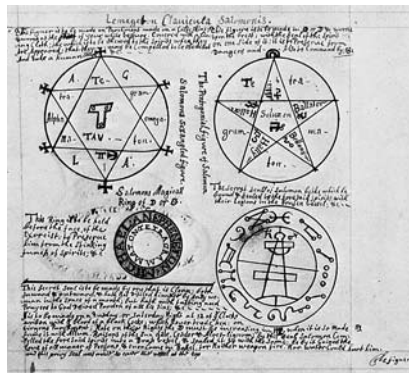
<sup>10</sup> S. v. Faust, *The New Encyclopaedia Britannica*, IV, Chicago 1993, pp. 702–703.

<sup>11</sup> BEHLING 1964, cit. n. 7, p. 49; CARSTENSEN, HENNINGSEN 1988, cit. n. 9, pp. 290–291.

<sup>12</sup> David PICKERING, *Dictionary of Witchcraft*, London 1996, p. 191.



5. Magični krog po Francisu Barrettu, *The Magus or Celestial Intelligence*, 1801



6. Magični krogi in pentagrami, *Legemeton Clavicula Salomonis*

duha pa zadrži v trikotniku; če bi mu namreč ušel in se prebil v krog, bi čarovnika obsedel ali celo fizično uničil. Ritual si lahko predstavljamo dobesedno ali pa tudi na zgolj simbolni ravni, ko klicanje duhov postane prisposoba za »čarovnikovo« sooočenje z različnimi platmi lastne osebnosti ali filozofsko spoznavanje višjih resnic.<sup>13</sup>

Kljub navideznim skupnim točkam so tovrstna izvajanja v strokovnih krogih sprožila tudi negativne reakcije. Ob podrobnem pregledu grafike je namreč vse prej kot jasno, ali kontekst in vsebina prizora zares kažeta čarovniški obred v smislu klicanja oziroma izganjanja duhov.<sup>14</sup> Vprašljivo je, ali imamo osebo na grafiki sploh lahko za alkimista, saj je umeščena v prostor, ki ni opremljen kot alkimistični laboratorij, temveč bolj kot študijska soba. Mirno, sicer skrivnostno, vendar nikaor ne zlovešče ozračje upodobitve se ne ujema z dramatičnim kontekstom Faustovega sklepanja pogodbe s hudičem. Poleg tega zlasti v zgodnejših delih Faust nastopa kot izrazito negativna oseba, satanist in utelešenje zlobe, kar je v nasprotju z likom dobrodušnega starca, prav tako pa se ne ujema s krščansko motiviko magičnega simbola, ki ima v osrčju Kristusov monogram. Zato je od zgodnjega 20. stoletja vse več raziskovalcev začelo zavračati povezavo grafike s Faustom in iskati

<sup>13</sup> PICKERING 1996, cit. n. 12, pp. 180–181; Francis KING, *Magic. The Western Tradition*, London 1975, p. 12.

<sup>14</sup> Cf. Hans-Martin ROTERMUND, Untersuchungen zu Rembrandts Faustradierung, *Oud Holland*, LXXII/1–4, 1957, pp. 164–167.

drugačne razlage.<sup>15</sup> Evropski okultizem se je napajal iz različnih, včasih medsebojno komaj združljivih virov. V njegov standardni repertoar so od srednjega veka sodile »črne bukve« ali grimoriji, zbirke zagovorov in urokov ter navodil za izdelavo talismanov ali amuletov. Nanje je močno vplivala judovska magija, kar je očitno že ob površnem pregledu zagovornih formul v hebrejščini. Ob tem se je širilo preučevanje Kabale, judovskega ezoteričnega sistema, ki je s spreminjanjem besedila v številke in matematične kombinacije omogočal nove interpretacije »skrivnih« pomenov v okulturni literaturi.<sup>16</sup> Med grimoriji je bil v poznem srednjem veku najbolj razširjen t. i. Salomonov ključek (*Clavicula Salomonis*, sl. 6).<sup>17</sup> Njihov poznejši preostanek v obliki ljudskih verovanj sta v naših krajih, zlasti na Koroškem, dobro znana Kolomonov žegen in Duhovna obramba, ki so ju tajno razpečevali vsaj od 18. stoletja.<sup>18</sup> Od druge polovice 15. stoletja je zahodno magijo močno spodbujalo tudi odkrivanje dolgo pozabljenih poznoantičnih rokopisov, ki so jih kot *Corpus Hermeticum* pripisovali starodavnemu egiptovskemu učenjaku. Odnos Cerkve do tovrstnih dejavnosti je bil dvoumen: po eni strani je okultizem ostro obsojala in preganjala z najhujšimi kaznimi, po drugi strani pa so čarovniške obrazce, alkimijo in astronomijo, ki je prav tako dolgo sodila med prepovedane vede, skrivaj preučevali celo v samostanih.<sup>19</sup>

V 17. stoletju je bila splošna družbena klima le malokje tako tolerantna in naklonjena bolj ali manj odkrito heretičnim idejam kot na Nizozemskem, kamor so se zatekali preganjani misleci najrazličnejših versko-filozofskih pripadnosti in ločin. Zato ne preseneča, da so se že zgodaj pojavile teorije, po katerih naj bi Rembrandta s skrivnostnim znakom spoznal član ene takšnih obrobni skupin, za katere je bilo

<sup>15</sup> Cf. van de WAAL 1964, cit. n. 6, pp. 8-9; CARSTENSEN, HENNINGSEN 1988, cit. n. 9, pp. 291-294.

<sup>16</sup> S kabalističnimi formulami so pogosto opremljali tudi uporabne predmete, ki so jim na ta način poskušali dati magično moč. Tak primer je meč iz Ljubljane z napisom AGLA. Gl. Tomaž NABERGOJ, Srednjeveški meč iz Ljubljane s kabalističnim napisom Agla, *Argo*, XLV/1-2, 2002, pp. 44-52.

<sup>17</sup> KING 1975, cit. n. 13, pp. 11-12, 98.

<sup>18</sup> Ob pregledu slovenskega natisa Kolomonovega žegna iz knjižnice Narodnega muzeja Slovenije, ki je datiran okrog leta 1830, primerljive formule nismo našli. Cf. NABERGOJ 2002, cit. n. 16, p. 49.

<sup>19</sup> Gerfried SITAR, Martin KROKER, *Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas*, Regensburg 2009, pp. 245-264.



značilno ukvarjanje s simboliko, magijo in tajnimi znanji. Med priljubljenimi kandidati za takšno razlago je *Red rožnega križa*, ki je v drugem desetletju 17. stoletja zlasti v nemškem prostoru pritegnil veliko pozornosti. Njegov mitološki utemeljitelj, nemški plemič Christian Rosenkreuz, naj bi v 15. stoletju prepotoval Arabijo ter severno Afriko do Fesa v Maroku, kjer je spoznal skrivne učenosti. Po vrnitvi naj bi s še tremi somišljeniki oblikoval bratovščino z lastnim jezikom in obredi.<sup>20</sup> Temeljno sporočilo njihovega poslanstva je poziv k učenju in celostni reformi na podlagi trdne krščanske vere. Rosenkreuz je svoje privržence navdihoval tudi po smrti – njegovo skrito grobnico naj bi namreč 120 let pozneje spet našli in tam poleg čudežno ohranjenega trupla odkrili knjige ter različne magične pripomočke.<sup>21</sup>

Bratovščina rožnega križa je burila duhove že v času neposredno po objavi svojih manifestov, deloma pa se zanimanje zanjo nadaljuje še danes.<sup>22</sup> Na vprašanje, ali je bratovščina kot taka v resnici obstajala ali je bila morda le potegavščina, je težko odgovoriti. Morda najprepričljivejša je teorija, po kateri naj bi bili njeni traktati pravzaprav alegorična podpora protestantski reformaciji, ki naj bi s seboj prinesla tudi širšo družbeno in duhovno preobrazbo. Stvaritelje rožnokrižarskega gibanja bi po tej hipotezi veljalo iskati med protestantskimi pisci, kot je nemški teolog Johannes Valentinus Andreae, ki se večkrat omenja kot verjetni avtor pisnih manifestov. Te bi po drugi strani lahko sestavil tudi alkimist ali filozof, skratka pripadnik tistih krogov, ki jih je rožnokrižarski simbolizem v 17. stoletju najmočneje pritegnil.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Red je svoje poslanstvo obrazložil v treh tiskanih manifestih, ki jih navajamo z letnico prvotne izdaje v nemščini ali latinščini: *Fama fraternitatis* (1614), *Confessio fraternitatis* (1615), *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459* (1616). Cf. Sanja KUVELJIĆ, *Življenje rožnega križarja: vpogled v mednarodno šolo Zlatega rožnega križa*, Ljubljana 2004 (diplomsko delo, tipkopis), pp. 14–25; Tobias CHURTON, *The Invisible History of the Rosicrucians: The World's Most Mysterious Secret Society*, Rochester 2009.

<sup>21</sup> KING 1975, cit. n. 13, pp. 14–16.

<sup>22</sup> V 19. in 20. stoletju se je ponovno pojavilo več podobnih združenj, ki so oživljala tradicijo prvotne Bratovščine ali po lastnih trditvah iz nje celo neposredno izvirala. Deloma delujejo še danes, kakor denimo *Lectorium Rosicrucianum*, ki ima izpostavo tudi v Sloveniji (internetna stran <http://www.lectoriumrosicrucianum.org/>).

<sup>23</sup> KING 1975, cit. n. 13, pp. 16, 110–111; s. v. Rosicrucian, *The New Encyclopaedia Britannica*, X, Chicago 1993, p. 188.

Po eni od hipotez naj bi se Rembrandt spoznal z izgnansko skupnostjo rožnih križarjev, ti pa naj bi ga uvedli v svoje skrivnosti, med katere je spadalo tudi poznavanje okultnih simbolov, znanih le redkim posvečenim. Grafika bi tako predstavljala Rembrandtovo do-jemanje krščanskega kabalista kot introspektivnega iskalca višje resni-ce.<sup>24</sup> Ta izhaja iz Jezusa (INRI), znanilca nove dobe, v kateri fizično telo skozi vstajenje preraste v višjo obliko. Mimo Adama in Maredaga (ADAM TE DAGERAM – ADAM ET MAREDAG), varuhov prehoda iz fizičnega v duhovni svet, od teme in zla (SATAN) na poti spozna-nja (GRAAL) doseže svetlobo in božjo dobroto (TETRAGRAM).<sup>25</sup> Kljub temu nam magičnega simbola z rožnimi križarji ni uspelo zanesljivo povezati. Tudi poizvedovanje pri sodobnem društvu *Lectorium Rosi-crucianum*, ki temelji na rožnokrižarskem izročilu, morebitne povezave ni potrdilo.<sup>26</sup>

Druga v tistem času dejavna skupina, ki je močno vplivala na družbeni intelektualni razvoj, je bila verska skupnost *socinijancev*, ka-tere ustanovitelja sta bila teologa Laelio in Fausto Sozzini (Socinus). Socinijanstvo se z magijo in okultizmom ni podrobneje ukvarjalo. Pred-stavljalo je racionalno smer krščanstva, utemeljeno na razumskem doje-manju Svetega pisma. Zaradi zavračanja katoliških dogem, posebno pa Jezusove božje narave in Svete trojice, so socinijance preganjali, zato so bili prisiljeni delovati tajno. Kljub temu jim je uspelo od osemdesetih let 16. stoletja na Poljskem, s središčem v Rakowu, izoblikovati dobro organizirano skupnost z lastno univerzo in tiskarno. Ti dve ustanovi sta delovali do leta 1638, ko so ju oblasti zaradi naraščajočega vpliva zaprle, leta 1658 pa so socinijanstvo dokončno prepovedale. Preostali verniki so se bili prisiljeni spreobrniti v katoliško veroizpoved, mnogi pa so se raje izselili v Transilvanijo, nemške dežele, Nizozemsko in tudi Anglijo. Zlasti v Zahodni Evropi so njihove ideje v intelektualnih krogih sprva naletele na razmeroma ugoden odmev, vendar pa so kmalu sprožile tudi sovražne reakcije. Zato je socinijanstvo kot versko gibanje postopoma

<sup>24</sup> Cf. RACHLEFF 1990, cit. n. 3, p. 98.

<sup>25</sup> AMRTET ALGAR ALGASTNA – TETRAGRAM GRAAL SATAN. Harry SAL-MAN, Rembrandt and the Rusicrucians, *Laudatio Z. N. Sborník k padesátinám Zdeňka Neubauera* (edd. Ivan M. Havel et al.), Praha 1992, pp. 107–108.

<sup>26</sup> Na tem mestu se za pojasnilo najlepše zahvaljujem ge. Zlati Fon iz ljubljanskega združenja organizacije Lectorium Rosicrucianum.

ugasnilo – konflikt, ki je bil na Nizozemskem opazen ravno v petdesetih letih 17. stoletja, torej v času nastanka Rembrandtove grafike.<sup>27</sup>

Morebitno vez med Rembrandtom in socinijanci, ki naj bi botrovala k nastanku grafike, je iskalo že več raziskovalcev, med njimi verjetno najbolj sistematično Henri van de Waal. Njegova obširna razprava iz leta 1964 ponuja več možnosti, kako bi do tega lahko prišlo – med drugim celo, da bi se Rembrandt sam utegnil nagibati k socinijanstvu. Avtorjeva osrednja hipoteza pa je, da je bila grafika izdelana po naročilu socinijancev. Kazala naj bi kar njihovega vodjo Fausta Socina, in to v kontekstu, ki naj bi ga prikazoval kot novega Martina Lutra. Na ta način bi lahko ustregli obema strujama raziskovalcev, tako tistim, ki grafiko povezujejo s Faustom (v tem primeru sicer s Faustom Socinom), kot tudi njihovim nasprotnikom, saj naj upodobljena oseba ne bi imela nič opraviti z likom iz znane legende.<sup>28</sup> Van de Waalova teorija si kljub temu ni pridobila veliko pristašev, predvsem zaradi preslabo podprtega iskanja Rembrandtovega vzornika oziroma predhodnika – opira se na dokaj vprašljivo podobnost s Cranachovo grafiko evangelista Mateja.

Večina piscev, ki se je v zadnjem stoletju resneje ukvarjala z Rembrandtovo grafiko, je izhajala iz predpostavke, da je ključ do njenega sporočila skrit v koncentričnem anagramu. V 30. letih 20. stoletja se je vendarle zazdelo, da je uganka rešena. Nemški raziskovalec Martin Bojanowski je namreč ponudil novo rešitev obeh najtežje razumljivih vrstic. ADAM TE DAGERAM je preobrnil v ADAM TE ADGERAM, še bolj kriptični zapis AMRTET ALGAR ALGASTNA pa v stavek TANGAS LARGA, LATET AM(O)R, kar sicer ni povsem posrečeno, saj prvotni anagram črke O dejansko ne vsebuje.<sup>29</sup> Tako bi anagram lahko razložili v naslednjem smislu: človeški um lahko spozna marsikaj, toda le z božjim navdihom, ki ga na Zemlji predstavlja Kristus, se mu lahko razkrije največja skrivnost – ljubezen.

Bojanowski je s svojo hipotezo sprva naletel na odobravanje, bržkone zato, ker se ponujena razlaga vsaj sodobnim opazovalcem v

<sup>27</sup> S. v. Socinian, *The New Encyclopaedia Britannica*, X, Chicago 1993, p. 928; Van de WAAL 1964, cit. n. 6, pp. 13–14.

<sup>28</sup> Van de WAAL 1964, cit. n. 6, pp. 7–48.

<sup>29</sup> Martin BOJANOWSKI, Das Anagramm in Rembrandts »Faust«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVI, 1938, pp. 527–530.

kontekstu grafike zdi pomensko logična. Povezovali so jo tudi z odlomkom Pavlovega prvega pisma Korinčanom, ki pripoveduje o (božji) ljubezni in bi potemtakem Rembrandta lahko navdihnil pri izdelavi grafike.<sup>30</sup> Bolj kritični preučevalci pa so kmalu začeli opozarjati na številne podrobnosti, ki takšno rešitev anagrama izpodbijajo. Že po statističnem izračunu permutacij je denimo mogoče, da bi s premetavanjem črk v Rembrandtovem napisu prišli do pomensko povsem drugačnih, a jezikovno kljub temu smiselnih rešitev.<sup>31</sup> Nadalje je stavek *tangas larga, latet amor* sam po sebi dvoumen in predstavlja stavčno konstrukcijo, ki nima nobene znane analogije, tudi ne svetopisemske, ki bi jo v tem kontekstu najprej pričakovali. Povedano vsekakor postavlja pod vprašaj zaključke Bojanowskega, ki so brez dodatnih argumentov pravzaprav nedokazljivi.<sup>32</sup>

Z večdesetletne časovne distance se poraja dvom, ali se niso vztrajni, a v bistvu brezplodni literarno- in umetnostnozgodovinski poskusi bolj ali manj samovoljnega dešifriranja »Rembrandtovega« anagrama preveč oddaljili od tistega, kar je pri grafiki najbolj očitno.<sup>33</sup> Kot so opazili že nekateri zgodnji pisci – a so naslednje generacije to iz nerazumljivih vzrokov vse prevečkrat spregledale – konstrukcija magičnega znaka jasno sodi v kabalistično izročilo. Judovska Kabala je že v srednjem veku močno vplivala na evropsko ezoteriko, zanimanje zanjo pa je ponovno oživelo prav v 17. stoletju.<sup>34</sup> To izročilo Rembrandtu ni moglo biti tuje – s Kabalo bi ga navsezadnje lahko spoznal njegov osebni prijatelj, rabin Manasseh ben Israel, ki je bil po poreklu portugalski Jud

<sup>30</sup> 1 Korinčanom 13. BOJANOWSKI 1938, cit. n. 29; ROTERMUND 1957, cit. n. 14, pp. 151–153; GODON 2007, cit. n. 4.

<sup>31</sup> Zlasti če upoštevamo še koncentrično razporeditev črk, je mogoče teoretično ustvariti najrazličnejše besedne konstrukcije. Po hipotezi T. L. de Bruina bi lahko v simbolu iskali tudi kriptogram, pri katerem je potrebno upoštevati še število križcev ter izpeljati zamenjavo nekaterih črk. Na ta način je mogoče ustvariti zelo zapletene konstrukcije različnih pomenov. De Bruin je prišel do naslednje rešitve: IXRR / SATAN LATET / MATER LARGA TEGET / ADAM DETEGAT / Jesu egemus / AMEN. Vsebinsko naj bi šlo torej za apokaliptični motiv, in sicer Satana oziroma zla (»mater larga« kot simbol grešnega Babla), ki preži na človeštvo, to zlo pa človeku lahko pomaga razkriti le Jezus Kristus (cit. po BEHLING 1964, cit. n. 7, pp. 75–77; cf. ROTERMUND 1957, cit. n. 14, p. 157, n. 15).

<sup>32</sup> Cf. ROTERMUND 1957, cit. n. 14, pp. 151–153; BEHLING 1964, cit. n. 7, pp. 57–58.

<sup>33</sup> Cf. e. g. CARSTENSEN, HENNINGSEN 1988, cit. n. 9, p. 302.

<sup>34</sup> CARSTENSEN, HENNINGSEN 1988, cit. n. 9, pp. 299–300.

in je v sredi 17. stoletja sodil med najuglednejše nizozemske mislece, ustanovil pa je tudi prvo tamkajšnjo hebrejsko tiskarno.<sup>35</sup>

Če upoštevamo običajne formule, ki se pojavljajo v kabalističnih magičnih obrazcih, je upravičena Rotermundova ugotovitev, da je potrebno besedilo anagrama brati vzvratno: namesto + AMRTET + ALGAR + ALGASTNA ++ tako + TETRMA + RAGLA + ANTSAGLA ++. To pa je formula, v kateri opazimo znani simbolni imeni Vsemogočnega, TETRAGRAMATON in AGLA.<sup>36</sup> Po tej hipotezi anagram v sebi dejansko ne skriva globljega filozofskega sporočila, temveč je zgolj invokacija, s katero naj bi dosegli poseben namen: varovanje pred nevarnostjo ali na preneseni ravni celo »protistrup« smrti.<sup>37</sup> Če privzamemo takšno razlago, gre pri Rembrandtovi grafiki zgolj za precej klišejsko upodobitev učenjaka – kabalista, kjer ogledalo z anagramom nastopa le kot običajen rekvizit. Na Nizozemskem sredi 17. stoletja je bila tovrstna tematika priljubljena in celo modna, zato bi bila takšna grafika lahko namenjena širšemu tržišču, ne le individualnemu naročniku dela.<sup>38</sup>

Taka interpretacija Rembrandtove grafike nedvomno deluje bolj prozaično, vendar v njen prid govorijo močni argumenti. Medtem ko je literarne in umetnostne zgodovinarje zaposlovalo iskanje skrivnega pomena Rembrandtovega anagrama, je namreč leta 1957 Hansu-Martinu Rotermundu uspel pomemben preboj – opozoril je na obstoj pečatnikov z enakim ali vsaj zelo podobnim koncentričnim napisom. V inventarju strasburškega zbiralca Eliasa Brackenhofferja (1618–82) je med amuleti in drugimi magičnimi pripomočki naletel na omembo treh prav takšnih pečatnikov. Prvi, medeninast, je imel v sredini ob krakih križa razporejen monogram INRI, v prvem koncentričnem krogu napis ADAM + DAGERAM ter v drugem + AMERTET + ALGAR + ALGASTNA. Drugi, iz kaljenega jekla, je bil še večji in je imel poleg

<sup>35</sup> S. v. Manasseh, ben Israel, *The New Encyclopaedia Britannica*, VII, Chicago 1993, p. 358; Cf. BEHLING 1964, cit. n. 7, p. 65.

<sup>36</sup> ROTERMUND 1957, cit. n. 14, pp. 159–161. Po Rotermundu bi se celotno vrstico bralo kot + TETRgraMAton + Rex AGLA + Adonai Theos Sother AGLA ++, kar je invokacija oziroma povečevanje božjega imena.

<sup>37</sup> Rotermundu pritrjuje O. Lehmann, ki je na podlagi primerjav s kabalističnimi formulami razvil nekoliko drugačno, a pomensko povsem sorodno interpretacijo. Gl. BEHLING 1964, cit. n. 7, pp. 59–65. Cf. CARSTENSEN, HENNINGSEN 1988, cit. n. 9, pp. 305–307.

<sup>38</sup> CARSTENSEN, HENNINGSEN 1988, cit. n. 9, pp. 294–301.



križa z napisom INRI kar pet koncentričnih napisnih polj: v prvem + ADAM + TE + DAGERAM, v drugem + ALGASTNA + AMERTET + ALGAR, v tretjem + PTR + AxR + R + GRR + TADGSS + xPx + ALGA, v četrtem + TARUM + AGAMET + AMIET + TADGSS ter v petem ++ TETRAGRAMMATHON + ADUMALA + AMERTET + ABRAM. Tretji pečatnik je bil skoraj identičen prvemu, z napisi INRI, ++ ADAM + TE + DAGERAM ter +++ ALGAR + ALGASTNA + AMRTET. Nič manj zanimiv ni tudi v inventarju navedeni podatek, da so bili opisani pečatniki namenjeni izdelavi magičnih amuletov oziroma hostij, ki naj bi jih uporabnik pogoltnil zjutraj na tešče. S tem naj bi se zavaroval pred krogli ali kako drugo nevarnostjo. Tovrstna praksa, s stališča Cerkve seveda kazniva zloraba hostij, je bila v 17. stoletju in zlasti v času tridesetletne vojne očitno zelo razširjena, saj so jo poskušali zaježiti z različnimi odredbami.<sup>39</sup>

Rotermund je odkril tudi več ohranjenih pečatnikov tega tipa. V svojem članku je predstavil fotografije treh iz numizmatične zbirke dunajskega Umetnozgodovinskega muzeja (*Bundessammlung für Medaillen, Münzen und Geldzeichen*), okvirno datiranih v 17. stoletje. Vsem trem je skupno, da nimajo ročajev, temveč gre le za okrogle gravirane ploščice iz bronca oziroma medenine. Skoraj identični so tudi njihovi napisi. Vsi imajo v sredini monogram INRI. V prvem koncentričnem pasu je na prvem in drugem pečatniku napis + ADAM + TE + DAGERAM, pri tretjem pa prihaja do majhnega odstopanja, in sicer + ADAM + TE + ADAGERAM. Prvi in drugi pečatnik imata v zunanjem koncentričnem polju napis + ALGAR ++ ALGASTNA + AMERTET, pri tretjem pa je razporeditev križcev malenkost drugačna: ++ ALGAR + ALGASTNA + AMERTET.<sup>40</sup>

Z razliko v zapisu AMRTET/AMERTET sta torej prvi in drugi dunajski pečatnik povsem identična najdbi iz Wangna. Od zaenkrat znanih fizično ohranjenih pečatnikov očitno najbolj izstopa primerek iz Narodnega muzeja Slovenije, in sicer po zapisu INRI namesto INRI, ALGASTNA namesto ALGASTNA, AMARDET namesto AMARTET/

<sup>39</sup> Rotermund omenja reakcije na sinodah v Herzogenbuschu leta 1612 in Kölnu 1662. Ob tem poudarja, da so na podoben način izdelane »pečatnike« uporabljali tudi pri pripravi hostij v krščanskem obredju. ROTERMUND 1957, cit. n. 14, pp. 151 sl., 161–164. Sorodno je izvajanje van de Waala, ki besedo Sother nadomešča s Schaddai (Vsemogočni): Van de WAAL 1964, cit. n. 6, pp. 9–10.

<sup>40</sup> ROTERMUND 1957, cit. n. 14, pp. 154–157.

AMERTET ter poševno namesto pokončno postavljenih vmesnih križcev. Vseeno so omenjene razlike skoraj zanemarljive glede na siceršnjo likovno podobnost motiva. Če upoštevamo opis pečatnika iz Brackenhofferjeve zbirke, ki naj bi imel kar pet koncentričnih napisnih polj, lahko domnevamo, da so obstajale še precej drugačne, bolj kompleksne variacije. Vseeno pa so kljub takšnim odstopanjem očitno vse imele enak namen – uporabniku z magijo zagotoviti nadčloveške lastnosti oziroma obvarovati ga pred fizično nevarnostjo.

Za konec poskusimo odgovoriti na uvodno vprašanje – kako opredeliti pečatnik iz zbirke Narodnega muzeja Slovenije? Primerjalno gradivo je tako raznovrstno, da ga ne moremo enoznačno interpretirati, vendar pa je nesporno, da je treba za smiselno pojasnilo ohranjene pečatnike uskladiti z likovno upodobitvijo. Da bi pečatorozci Rembrandtovo grafiko uporabili za predlogo pri vrezovanju simbola, zveni povsem neverjetno. Prav tako ni prepričljivega razloga, zakaj bi neznan intelektualna skupina ali verska ločina za svoj znak uporabila obskuren motiv iz sodobnega likovnega dela. Opisi v Brackenhofferjevem inventarju dokazujejo, da so imeli omenjeni pečatniki povsem konkreten magični namen. Na podlagi ohranjenih primerkov je jasno, da gre za rekvizit, ki je bil v Evropi 17. stoletja razmeroma pogost in tudi dovolj prepoznaven, da bi ga umetnik lahko vključil v splošnejši likovni motiv, ne da bi hotel na ta način zakriti tajno metafizično sporočilo, znano le redkim izbrancem.

Zdi se, da so dosedanji raziskovalci te zanimive tematike spregledali še eno navidezno banalno, a ključno dejstvo: pri vseh ohranjenih pečatnikih opazamo določena odstopanja v črkovanju napisov. Ta so sicer minimalna, a vendar dovolj pomembna, da bi nepredstavljivo okrnili pomen anagrama, s katerim bi denimo tajna loža želela prikrito posredovati višjo metafizično resnico. Toliko bolj pa so takšne razlike običajne pri magičnih formulah v ljudskem verovanju. Pomislimo le na znameniti Kolomonov žegen, kjer so se v toku stoletij prvotno striktno zapisane kabalistične formule med večkratnim prepisovanjem in ponatiskovanjem popačile do neprepoznavnosti.

Izvor pečatnika iz zbirke Narodnega muzeja Slovenije in njegovih bližnjih sorodnikov moramo tako iskati v vraževerju in ljudski magiji. Da gre pri predmetu z inv. št. N 2626 za pečatnik oziroma vsaj njegovo

odtisno ploščico, ne gre dvomiti. Na to kaže že dejstvo, da je napis – z izjemo črke N – vrezan v zrcalni sliki, torej je bil namenjen odtiskovanju. Poleg tega način izdelave predmeta sovpada z običajno konstrukcijo pečatnikov, pri katerih je ploščica pritrjena na (verjetno leseni) ročaj. Po kakovosti izdelave primerok ni na najvišji ravni. Črke so sicer večinoma vrezane estetsko, čeprav se med seboj po velikosti in obliki nekoliko razlikujejo. Podrobnejši pregled pod binokularno lupo daje slutiti, da so bile vsekane z že pripravljeno šablono.<sup>41</sup> Precej slabša pa je izvedba koncentričnih krogov in grškega križa. Predvidevamo lahko, da je pečatnik izdelala oseba, ki je imela dostop do specializiranega orodja – žigov s črkami – in najosnovnejše znanje o zlatarskih oziroma graverskih tehnikah, vseeno pa obrti ni obvladala na mojstrski ravni. Zanimivo je, da se to povsem ujema z izvedbo sorodnih pečatnikov iz dunajske zbirke, kjer je razvidno, da napisov ni vrezala profesionalno usposobljena oseba, torej poklicni graver ali izdelovalec pečatnikov, temveč so nastali v ljubiteljski delavnici.<sup>42</sup> To je tudi povsem logično, če pomislimo, da sta bila izdelava in posedovanje magičnih rekvizitov v 17. stoletju, v času najhujših pogromov proti čarovništvu, zelo tvegano početje.

Če nam grafika B.270 ne more biti v veliko pomoč pri opredelitvi skrivnostnih pečatnikov, pa morda velja obratno. Nesporno je na Rembrandta pri njenem ustvarjanju vplival duh časa, ki je bil prežet tako z vraževerjem kot s teozofijo.<sup>43</sup> Ko je upodabljal okrogli znak z anagramom, se je očitno zgledoval po že obstoječi predlogi – morda prav gravirani ploščici ali pečatniku z magičnim simbolom, ki je bil v tem času razširjen vsaj po srednji Evropi, kot pričajo pisni in materialni viri. Vsekakor pa to še ni zadosten dokaz, da bi umetnik z njegovo uporabo želel prikazati kar koli globljega od tistega, kar razodene že bežen pogled na grafiko: zamišljenega učenjaka, ki se med listanjem knjige zazre v znak s kabalistično formulo.

Viri ilustracij: Tomaž Lazar (sl. 1–3), po starejši literaturi (sl. 4–6)

<sup>41</sup> To je opazno po zelo enakomerni velikosti in obliki nekaterih črk, kar daje slutiti, da jih je izdelovalec vtolkel z istim orodjem. Vsaj na dveh mestih na zunanjem napisu (črka A in poševni križec oz. X) pa je vidna sled večkratnega udarca s šablono. Prvi udarec verjetno ni bil dovolj močan ali natančen, zato ga je izdelovalec poskušal popraviti še enkrat ali dvakrat, vendar pri tem ni natanko zadel prejšnjega odtisa.

<sup>42</sup> ROTERMUND 1957, cit. n. 14, pp. 154–155.

<sup>43</sup> BEHLING 1964, cit. n. 7, pp. 65–75.

**UNUSUAL ANALOGY: REMBRANDT'S "FAUST"  
AND MAGIC SEAL MATRIX FROM THE NATIONAL  
MUSEUM OF SLOVENIA****Summary**

The collection of seal matrices of the National Museum of Slovenia features an unusual specimen that has not been appropriately classified so far (inv. no. N 2626). It consists of a round brass plate, incised with a mysterious inscription in three concentric fields: the middle circle features the ИИРИ monogram between the hands of a Greek cross, while this is surrounded with the words 'x ADAM x TE x DAGERAM' divided with slanting crosses, and a similar inscription in the outer circle: 'x ALGAR x ALCASTIA x AMARDET.' It is evident that the object is not expertly made. The Greek cross and circles are incised crudely, and the letters are awkward and printed with a matrix as well. This shows that the object was not made in a professional workshop.

Despite speculations that the object is connected with magic, the real purpose of the seal matrix remained unknown until an unexpected analogy was discovered. An almost identical symbol is depicted in an etching by Rembrandt van Rijn, marked B.270, which most probably dates from 1651/2. Almost at the same time, the German newspaper Schwäbische Zeitung reported about an archaeological find of an almost identical seal matrix in the town of Wangen in southern Germany. This encouraged further research in order to identify the origin of the seal matrix from our collection and unravel the meaning of the inscribed symbol.

It was hoped that Rembrandt's etching would help answer those questions, but the opinions of art historians and literary historians still differ about what exactly it represents, whether it can be associated with the legend of Faust, and what is its deep meaning, if any. As a rule, researchers have focused on the round symbol with an anagram that supposedly contains a key to the real message of the etching, which closely resembles a magic circle. Rembrandt lived in a world where superstition and occultism were rife. Consequently, speculations emerged that the artist acquainted himself with the magic symbol through an adherent of one of the numerous religious and philosophical sects that found a shelter in the Netherlands in the 17<sup>th</sup> century: these ranged from the Jewish Kabbalah to more obscure groups, such as the Socinians or the Rosicrucians. Rembrandt's etching could therefore contain a metaphysical message about the quest for a higher truth, which would be understandable only to chosen individuals initiated into secret doctrines.

However, it is difficult to provide solid proof for such speculations. When read in reverse, the text of the anagram reveals a typical cabalistic formula with the known symbolic names of the All Mighty: Tetragramaton and Agla. This might indicate an invocation formula that does not necessarily contain a deep philosophical message. In his article from 1957 Hans-Martin Rotermund pointed out that the inventory of amulets and other magical accessories owned by the Strassburg collector Elias Brackenhoffer (1618–82) includes three seal matrices with inscriptions in several concentric circles, which are, with the exception of minor spelling differences, identical to Rembrandt's symbol. According to Brackenhoffer's inventory, the seal matrices were used for the making of a magic host that was to be consumed on an empty stomach in the morning in order to protect oneself from gunshots or some other physical danger. This superstition was particularly widespread during the Thirty Year War and the Church tried to eradicate it with various ordinances.

The mysterious seal matrix from the National Museum of Slovenia was therefore a very practical magic accessory, widespread in a large part of Europe in the 17<sup>th</sup> century. This is additionally confirmed by three almost identical seal matrices from the numismatic collection of Kunsthistorisches Museum in Vienna (Bundessammlung für Medaillen, Münzen und Geldzeichen). The fact that the seal matrices with a concentric anagram were wide spread can explain how the unusual symbol found its way to Rembrandt's etching. The anagram is probably not the artist's coded message. Considering the minor, although still visible differences in the spelling compared to the inscriptions on preserved seal matrices, it is obvious that they do not hide secret metaphysical truths communicated to the select ones by a secret lodge, because any minor spelling mistake would have irreparably spoiled the meaning of the anagram. Such differences were very common in the magic formulae used in folk religion, where the originally faithfully written cabalistic formulae were distorted during constant copying and reprinting until they became unrecognisable. Therefore, it can be surmised that Rembrandt found inspiration for his magic symbol in everyday superstition. The cabalistic symbol probably found its way to his etching as an ordinary prop of a modern scholar who pursued scientific challenges just as fervently as esoteric and occult studies.

Captions:

1. Seal matrix. Ljubljana, National Museum of Slovenia, inv. no. N 2626
2. Seal matrix, reverse. Ljubljana, National Museum of Slovenia, inv. no. N 2626
3. Mirror image of the matrix with the inscription in the positive. Ljubljana, National Museum of Slovenia, inv. no. N 2626
4. Rembrandt van Rijn, print B.270
5. Magic circle according to Francis Barrett, *The Magus or Celestial Intelligence*, 1801
6. Magic circles and pentagrams, *Legemeton Clavicula Salomonis*