

Ana Lavrič, VLOGA LJUBLJANSKEGA ŠKOFA TOMAŽA HRENA V SLOVENSKI LIKOVNI UMETNOSTI. Ljubljana: SAZU, 1988, skupaj 461 strani v dveh delih, 84 faksimiliranih risb v besedilu in 48 črno-belih fotografij v prilogi prvega dela.

Izšla je težko pričakovana knjiga, ki jo je bila avtorica, sodelavka Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta SAZU v Ljubljani, zasnovala kot magistrsko nalogo na oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete, izdana pa je kot dvaintrideseta knjiga serije *Dela/Opera akademijskega razreda za zgodovinske in družbene vede*. Težko pričakovana ne samo zaradi tega, ker je delovanje Tomaža Hrena v likovni umetnosti kljub najrazličnejšim pomembnim prispevkom ostajalo kot kompleksen problem velik deziderat naše stroke, ampak tudi zaradi preprostega dejstva, da je zahtevala izjemno garaško delo v obsežnem zgodovinskem gradivu, ki se ga doslej še nihče ni sistematično lotil.

Podoba o osebnosti ljubljanskega škofa Tomaža Hrena (1560—1630, kanonik 1588, dekan 1596, imenovan za škofa 1597 in potrjen 1599) je bila zaradi znanih zgodovinskih in ideoloških vzrokov sporna, a se v zadnjem času temeljito spreminja. Če pustimo ob strani njegovo cerkveno-organizacijsko in pastoralno delo, je prve pozitivne ocene o njem dala glasbenozgodovinska stroka, zatem tudi umetnostna zgodovina, medtem ko se literarni zgodovinarji najbrž še nekaj časa ne bodo mogli sprijazniti z dejstvom, da je bil prav on tvorec in tudi resnični realizator tistega sicer skromnega knjižnega programa, ki se običajno povezuje z imenom jezuita Janeza Čandka. Kot se vidi iz uvoda v knjigo, se je avtorica zavedala občutljivih kulturnopolitičnih okoliščin Hrenovega škofovanja in zato brezumnega izobčenja Hrenove osebe ne zamenjuje s slepim apologetstvom, a vendarle s trezno presojo lušči njene pozitivne, produktivne poteze.

Obraavnava knjiga je v prvi vrsti rezultat zgodovinskega raziskovalnega dela. To se zrcali tudi v njeni dispoziciji. Njeno jedro, naslovljeno »Hrenova dejavnost na področju likovne umetnosti« (str. 36—166), je kronološka obravnava posameznih škofovih akcij, kakor jim je

mogoče slediti po zgodovinskih virih, predvsem škofovih pontifikalnih protokolih in zasebnih koledarskih zapisih. Globlja umetnostnozgodovinska ocena je podana v sklepu (str. 167—178). V uvodnih poglavjih (Pogled v čas, Tomaž Hren — življenje in delo) avtorica izhaja na eni strani iz splošnejših zgodovinskih in idejnih razmer, med katerimi zavzemajo rezultati tridentinskega koncila osrednjo oporiščno točko, na drugi iz konkretne situacije, v kateri se je pojavil Tomaž Hren bodisi kot dedič časa in prostora bodisi kot individualna osebnost z določenimi značajskimi črtami, in oboje razkriva, da je bila avtoričina naloga vse prej kot lahka. Ne da bi bilo to eksplicitno povedano, bi se namreč motili, ko bi v Hrenu videli gorečega »reformatorja« v smislu tridentinskega koncila. Zdi se, da je škof dobro vedel, da bi bila slepa doslednost v uveljavljanju koncilskih odlokov, kar zadeva obredje in cerkveno stavbo, v naših razmerah prej pogubna, saj si je prizadeval, da bi svoji škofiji v tem pogledu priskrbel celo neki poseben status. Na drugi strani pa spoznavamo trpko resnico, da je bil Hren v svojih prizadevanjih pravzaprav sam, prav drugače, kot je bilo s slovenskimi protestanti, brez kongenialnih sodelavcev. Zakaj tako? Je bila to neizogibna posledica objektivnih razmer ali rezultat njegovega osebnega stila vodenja? Poznamo pač vrsto prelatov, tako svetnih kot samostanskih, ki so bili neločljivi del škofovega protokola, precej predvsem novega podjetniškega plemstva, ki je Hrenova prizadevanja tudi gmotno podpiralo, pa vrsto »manjših« ljudi, ki so mu pomagali pri drobnih opravilih, a konkretno delo je v resnici slonelo na njegovih ramenih.

Iz raziskanega zgodovinskega gradiva, ki ga avtorica izčrpno in natančno predstavi v osrednjem poglavju, se vidi vsa širina Hrenovega umetnostnega delovanja. V teh akcijah nastopa škof kot mecen in mentor, kot naročnik in plačnik umetnostnih del in tudi kot njihov pobudnik in usmerjevalec. Arhivski zapisi lepo kažejo, kako je umetnikom določal teme in skrbel, da so njihova dela nastala takšna, kot si jih je bil predstavljal. Posebej so zanimivi tisti odlomki iz naročil, v prvi vrsti seveda slikarskih, pa tudi rezbarskih, iz katerih se dajo izluščiti konkretne teološke in versko-vzgojne ideje, ki so vodile

škofa. Med najpomembnejšimi Hrenovimi umetnostnimi akcijami in posameznimi naročili so urejanje rezidence v Gornjem gradu, obnova in oprema tamkajšnje cerkve in številnih kapel, v eni od katerih si je končno izbral tudi zadnje počivališče, skupaj z velikim rezljanim oltarjem za cerkev (1612—1613), zatem razna obnovitvena in krasilna dela v ljubljanski stolnici, vključno z novo gradnjo dveh kapel in poslikavo obokov in slavoloka same cerkve (za Gornji grad in ljubljansko stolnico je Hren skrbel skozi ves čas svojega službovanja), dograditev romarske cerkve na Uršlji gori, pomoč pri postavljanju kapucinskega samostana in cerkve v Ljubljani (1607—1608), oltarne podobe za kapucinsko cerkev v Celju (1613, 1627), gradnja lavretanske kapele v Nazarjih (1624—1628) in veliki oltar pri ljubljanskih avguštincih (1627—1629). Od vsega tega se je ohranilo zelo malo, vendar se je avtorica vselej potrudila, da arhivske zapise pospremi z ustreznim komentarjem in za obravnavanimi deli poišče morebitne sledi.

Med svojo vlado je škof Tomaž Hren okoli sebe zbral vrsto umetnikov, ki bi jih lahko pogojno imenovali Hrenov umetnostni krog. Med njimi najdemo najrazličnejše ljudi. Avtorica je v posebnem poglavju (str. 223—240) nanizala njihova imena in jih dokumentirala z zgodovinskimi podatki. Med stavbeniki ima vidno mesto Lombardijec Giovanni Antonio Donin, ki je delal že za Hrenovega predhodnika škofa Tavčarja, med kiparji (avtoričino ločevanje med kiparji in rezbarji-podobarji se zdi nepotrebno) sta starejši Giovanni Battista Costa iz Furlanije ali iz beneškega zaledja in mlajši Jurij Skarnos, najbrž domačin; za dobro leto se je pri Hrenu ustavil pomembni nemški kipar Leonhard Kern, čigar veliki oltar gornjegrajske kolegiate cerkve (1612—1613) se je po ugotovitvah E. Cevca ohranil z reliefova v mariborskem Pokrajinskem muzeju (str. 100—103). Slikarjev je bilo precej več in vsi pomembnejši so k nam prišli s severa; tako Matija (ali Matej) Plainer, Krištof Weissmann in Anton Pluemental s sinom istega imena. Weissmann in Plainer, ki ga poznamo s slik z letom 1605 datiranega in signiranega krilnega oltarja v Petrovčah, sodita med najzvestejše Hrenove sodelavce. Medtem ko se nam je Plainer kot Hrenov sodelavec zapisal v spo-

min z upodobitvijo jeruzalemske cerkve Božjega groba iz Šentpetra pri Stražišču (1615, str. 117—118), je Lavričeva z Weissmannom prepričljivo povezala sliko sv. Cecilije v celjski kapucinski cerkvi (1627), vsega upoštevanja vredno delo, ki ga je bila stroka na podlagi napačno interpretiranih arhivskih podatkov pripisala Plainerju, čeravno je bil že izrečen resen dvom o takšni atribuciji (str. 155—158). Avtorica med drugim govori o možnosti, da bi tudi ta slika nastala po grafični predlogi. To drži, saj gre za zvesto kopijo lista, ki ga je po izvirniku Martina de Vosa vrezal Jan Sadeler (A. P. de Mirimonde, *Sainte Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*, Genève 1974, Pl. 102a). Tako je odveč, da elemente njene kompozicije iščemo v drugih umetnostnih krogih. Mimogrede, uporabnikom knjige bi bilo zelo ustrezno, če bi avtorica v pregled Hrenovih umetnikov vključila tudi kronologijo njihovega dela za škofa in morda celo dodala, kjer bi bilo mogoče, njihovo kratko umetnostnozgodovinsko oceno. Tako pa mora bralec ravno to pomembno postavko njihovih biografij rekonstruirati sam iz podatkov, raztresenih po posameznih odstavkih v osrednjem poglavju.

Osrednjemu besedilu je dodana natančna vsebina obeh Hrenovih protokolov z objavo zelo zanimivih pripadajočih risb posvečenih objektov. Nekaj jih je spod škofove roke, tiste iz leta 1612 so najbrž delo Marxa Höbnerja (str. 46, 93—94), od leta 1618 dalje pa jih je prispeval Hrenov »dvorini« slikar Peter Steydler (str. 46), domnevni avtor ohranjenega škofovega poznega portreta (str. 163—164). V drugem delu publikacije (str. 253—301) pa so v izvirniku objavljeni umetnostnozgodovinsko zanimivi izpiski iz Hrenovih kalendarjev (1597—1627, z nekaj manjkajočimi leti). Tu so tudi opombe, mestoma prav obsežne (1665 po številu), pojasnilo kratice, viri in literatura ter troje abecednih kazal. Prvi del je dopolnjen s fotografiskimi posnetki. V tej oceni se ne morem spuščati v nadrobnosti besedila in jih preverjati po izvirnem zgodovinskem gradivu. Prepričan sem, da je avtorica opravila svojo nalogo skrbno in korektno. Posamezne probleme je osvetlila tudi s poznejšim gradivom, zlasti s škofijskimi vizitacijami 17. stoletja, in jih dopolnila na podlagi obstoječe literature.

Doslej je bilo že večkrat poudarjeno, da je

Hrenovo umetnostno delovanje, celo njegovo dobo, težko postaviti na en sam slogovni imenovalec. Ohranjenega je zelo malo (posebej usodna je izguba obeh stolnih cerkva, v Ljubljani in Gornjem gradu), a tudi sicer kaže, da se škof ni lotil kakšnega velikega posamičnega projekta, ki bi razkril določeno, za prihodnost pomembno programsko usmeritev. V resnici je šlo za prenovo v žlahtnem pomenu besede, v kateri je domača, deloma še na srednjeveškem izročilu sloneča tradicija najbrž prišla prav toliko do besede kot morebitni novi, a z vidika domače tradicije tudi ne povsem revolucionarni impulzi.

V sklepu avtorica dejansko ni mogla bistveno dopolniti tega, kar je o umetnosti Hrenove dobe na Slovenskem doslej ugotovilo raziskovanje arhitekture, kiparstva in slikarstva (N. Šumi, E. Cevc). Vendar je v kronološki obravnavi Hrenovih umetnostnih akcij zbrala bogato gradivo, tako o arhitekturi kot o slikarstvu, kiparstvu pa o umetni obrti, in tudi podala marsikatero zanimivo oceno; kljub pomanjkljivo ohranjenemu spomeniškemufondu (in avtoričinim dvomom, izraženim na koncu uvoda) mislim, da bo kompleksnejša obravnava tega gradiva po posameznih umetnostnozgodovinskih vidikih in ob upoštevanju analogij v naši soseščini najbrž dala neko celovitejšo podobo o umetnosti zgodnjega 17. stoletja pri nas. Še vedno pa bi bilo zelo poučno, ko bi mogli umetnost Hrenovega kroga soočiti z umetnostjo kroga slovenskih protestantov. O tej še vedno zelo malo vemo, in še to je kljub temeljni študiji Franceta Steleta (Drugi Trubarjev zbornik, 1952) tu in tam zasnovano na napačnih premisah. Ko avtorica govori o protestantskih nagrobnikih (bolje bi bilo reči o nagrobnikih s protestantskimi potezami), pravi, da jih spremljajo »biblični citati, značilno usmerjeni predvsem v vero v vstajenje« (str. 167), ima prav. Najbrž bi tudi pretiravali, ko bi osrednjo podobo Križanega na teh spomenikih povezovali izključno s protestantizmom kot vero v Kristusa, za človeštvo umrlega na križu, v nasprotju s katolicizmom, ki se raduje Kristusovega vstajenja. Vendar nam ravno ti nagrobniki, na katerih se umrli neposredno, celo intimno obračajo na Križanega, razkrivajo protestantsko usmerjenost v individualno religiozno skušnjo, ki se ji je protireformacija v bistvu odre-

kla, in to se kaže tudi v celotni Hrenovi umetnostni dejavnosti na umetnostnem področju. Naj ta namig služi kot opozorilo na neki vsebinski moment teh dveh, kot se zdi, nepovezljivih, a vsemu navkljub usodno povezanih duhovnih svetov.

Kljub temu, da bi bila snov v posameznih umetnostnozgodovinskih vprašanjih lahko nekoliko preglednejše in uporabnejše razvrščena, je Lavričeva v obravnavani publikaciji opravila veliko in nadvse dragoceno delo. Vsi, ki smo se kdaj morali spoprijeti s Hrenovim umetnostnim delom, vemo, kako naporna je bila ta naloga.

Janez Höfler

SREDNJEVEŠKO STEKLO

GLAS DES SPÄTEN MITTELALTERS: DIE SAMMLUNG KARL AMENDT. Düsseldorf: Kunstmuseum Dusseldorf 1987, pp. 119, 131 črno-belih in barvnih posnetkov med besedilom.

Erwin Baumgartner, Ingeborg Krueger, PHÖNIX AUS SAND UND ASCHE: GLAS DES MITTELALTERS.

München, Klinkhardt in Biermann 1988, pp. 459, 564 delno celostranskih črno-belih in barvnih posnetkov med besedilom.

Obe deli se omejujeta na tako imenovano votlo steklo, zato puščata ob strani predvsem slikana okna, področje, ki je v umetnostni zgodovini že trdno zasidrano in ovrednoteno. Skupen jima je zlasti povsem nov pristop k obravnavanju te dolej dokaj zapostavljene veje uporabne umetnosti. Zato obe začejata svoj napor obralcu z napovedjo, da bosta kritično pregledali in preverili mnenja starejših avtorjev. Le-ti v glavnem trdijo, da je prav srednji vek čas mračnjava in zatona tudi v steklarstvu. Zato praviloma pišejo o obdobju med preseljevanjem narodov do začetka 16. stoletja kot o obdobju stagnacije in nazadovanja, če že ne kar propada oblikovanja stekla. Ta čas omejuje na eni strani velik razcvet v antiki, ki deloma sega še v frankovsko-merovinsko dobo, po skromnih začetkih v 14. stoletju pa zgornjo mejo — prvo polovico 16. stoletja — večinoma zaznamujejo izdelki, oblikovani po beneškem zgledu. Gre za slogovno prevlado renesanse, dobe, ki je ponovno odkrila steklo ne le kot material za izdelavo vsakdanje namizne steklovine, pač pa tudi — in predvsem — luksuznih, umetniško oblikovanih posod s poudarjeno