

Nekaj misli o pomenu uporabe spolij pri gradnji v srednjem veku

©Katja Žvanut
Gorkičeva 14, Ljubljana

Izveček Avtorica se vprašuje po legitimnosti tradicionalnega umetnostnozgodovinskega opredeljevanja arhitekture, ki temelji na kriteriju "estetskosti" in utilitarnem pojmovanju gradbene dejavnosti. V luči predpostavke, da je arhitekturo v najširšem smislu razumeti kot kulturno prakso, določeno in osmišljeno z družbenim kontekstom, ponudi semantično branje uporabe spolij v srednjem veku.

Ključne besede arhitektura, spolije, srednji vek, umetnostna zgodovina

Kolesarnica in lincolnska katedrala

Kolesarnica je stavba; katedrala v Lincolnu je arhitektura. Stavba je skoraj vsaka stvar, ki oklepa prostor in je tolikšna, da se v njej lahko giblje tudi človeško bitje, izraz arhitektura pa je primeren samo za stavbe, ki so jih oblikovali zato in tako, da bi učinkovale estetsko. (Pevsner 1966, 5)

Tako pričenja uvod v svoj *Oris evropske arhitekture*, knjige, ki je doživela mnogo izdaj in ponatisov in v marsikaterem pogledu še vedno predstavlja temeljni umetnostnozgodovinski pregled zahodnoevropskega stavbarstva, N. Pevsner (Pevsner 1966). Njegove besede so izvrsten odraz miselnega okvira, v katerega je ujeta tradicionalna umetnostnozgodovinska obravnava tistega dela človekove ustvarjalnosti, ki mu na kratko pravimo arhitektura.

Z razlikovanjem med kolesarnico in lincolnsko katedralo je avtor že v uvodu na podlagi nekakšnega kriterija umetniškosti (estetskosti) vzpostavil hierarhično razmerje med različnimi zgradbami. Šele tako ustvarjena klasifikacija mu je namreč omogočala, da je nekako opravičil svoje (ne)zanimanje za določene tipe stavb znotraj larpurlaristično ekskluzivistične umetnostnozgodovinske razprave. Povedano z drugimi besedami, umetnostno zgodovino po pravilu zanimajo le izbrane stavbe, namreč tiste, ki naj bi vzbujale estetske občutke bodisi s svojimi posameznostmi bodisi v celoti, torej kot zbir teh posameznosti, pa tudi s svojo posebno obravnavo prostora (Pevsner 1966, 5).

V delitvi človekovih gradbenih dosežkov na tiste tipa kolesarnica in tiste tipa lincolnska katedrala oz. v njihovem razvrščanju glede na domnevni estetski učinek se odraža pojmovno nasprotje estetsko – funkcionalno, ki predstavlja enega od temeljnih umetnostnozgodovinskih principov. V okviru discipline, ki je svoje delovanje omejila na proučevanje domnevnih estetskih presežkov družbe, je vse

Abstract The author questions the legitimacy of the traditional art history's view of architecture based on the criterion of "esthetics" and utilitarian understanding of building activity. In the light of the premise that architecture in the broadest sense should be understood as a cultural practice defined and made meaningful by its social context she offers a semantic reading of the use of spolia in the middle ages.

Keywords architecture, spolia, Middle Ages, Art History

tisto, kar naj ne bi bilo ustvarjeno (skoraj izključno) zaradi zadovoljevanja človekovih estetskih užtkov oz. potreb, ampak naj bi nastalo zaradi bolj "profanih", beri uporabnih, razlogov, že vnaprej obsojeno na marginalizacijo, če ne celo na popolno prezrtje. Če ima stavbarstvo kot celota zaradi svoje domnevno poudarjene uporabnosti med t. i. tremi velikimi likovnimi zvrstmi že tako ali tako relativno podrejeno mesto, pa vidimo, da isti kriterij tudi različne stavbe deli na bolj in manj zanimive.

Nasprotje estetsko – funkcionalno je čisti konstrukt umetnostne zgodovine v ožjem oz. porazsvetljenske zahodnoevropske znanosti v širšem smislu. Slednja je namreč od obdobja razsvetljenstva dalje težila k razlaganju ustroja in delovanja sveta v skladu z zakoni vzročnosti, ki so s svojo temeljno idejo o vzroku in posledici pripeljali do dualističnega sistema razmišljanja. Nasprotja kot npr. narava – kultura, subjekt – objekt, praktično – simbolično, ritualno – sekularno pa seveda tudi estetsko – uporabno so tako postala nepogrešljiva orodja, s pomočjo katerih se sodobni človek zahodnega sveta spoprijema in dojema svet, v katerem živi in ustvarja. Vendar pa je tak način razmišljanja v marsikaterem pogledu precej utesnjujoč, predvsem pa pogosto ne omogoča razumevanja časovno in prostorsko oddaljenih človeških skupnosti ter njihove duhovne in materialne kulture.

Kot je v svojem članku o ritualu in racionalnosti opozorila J. Brück, je uporabnost vselej kulturno definiran pojem (Brück 1999, 334). Vzpostavljanje različnih tipov človeških dejavnosti in predmetov oz. stavb kot njihovih rezultatov na podlagi takega kriterija je lahko torej precej zavajajoče. Podobno velja seveda tudi za definicijo estetskih vrednot: tudi te so (bile) odvisne od vsakokratnega družbenega konteksta (prim. npr. Wollheim 1992; Moxey 1994; Tatarkiewicz 2000) in se zatorej nenehno spreminjajo. Poleg tega pa proti uporabi nasprotja estetsko – uporabno kot objektivnega kriterija za razvrščanje govori še en argument, ki je, če nič drugega, vsaj popolnoma zdravorazumski: tudi če dopustimo možnost, da bi nek predmet ali stavba res nastala zgolj iz estetskih razlogov, to

nikakor ne bi pomenilo, da sta "neuporabna". Tudi larpur-lartizem je namreč povsem legitimna funkcija, ki priča o stanju duha v določenem okolju. Če Brückova poudarja, da je vsako človekovo dejanje hkrati praktično in simbolično (Brück 1999, 325), lahko k temu pristavimo le še to, da tudi vsak človekov izdelek, pa naj gre za predmet ali stavbo, vselej izpolnjuje obe nalogi – tako uporabno kot tudi estetsko.

Prav zaradi poudarjane uporabnosti, ki se arhitekturi pripisuje v okviru umetnostnozgodovinske razprave, naj bi bila ta od vseh umetniških strok najbolj družbeno pričevalna (prim. npr. Menaše 1971, 95). Poleg uporabnosti (smotra) arhitekture naj bi k pričevalnosti veliko prispevala tudi njena odvisnost od tehnike, materiala in okolja na eni strani in pa dejstvo, da naj bi nastajala kot "produkt spremenljivih duhov spreminjajočih se časov" (Pevsner 1966, 7), na drugi strani. Družbena pričevalnost arhitekture naj bi se, z drugimi besedami, skrivala predvsem v obliki, usmerjenosti in namembnosti njenih prostorov, sorazmerjih ter uporabljenih materialih in tehnikah, ki naj bi odražali duha časa, katerega produkt so.

Tako razumevanje arhitekture je izrazito enoplastno, saj stavbo (prostor) pojmuje kot nekaj inertnega oz. pasivnega – nekaj, kar je bilo ustvarjeno in je, kakršno pač je, nekakšen končni izdelek. Vendar pa je po našem mnenju dovršitev stavbe oz. izoblikovanje prostora šele začetek. Kot poudarja D. Austin, je prostor družbeni kontekst oz. fizični okvir za človeka in njegovo življenje. Kot tak ne more biti statičen in nespremenljiv, saj ga človek nenehno spreminja in nadgrajuje (Austin 1998, 168). J. Wienberg po pravici arhitekturo imenuje kar družbena in duhovna arena, ki so jo sicer res ustvarili ljudje, ki pa po drugi strani sama tudi vpliva nanje. Najsi se tega zavedajo ali ne, določa njihove misli in dejanja (Wienberg 1997, 107). Človek in prostor, ki si ga oblikuje, sta udeležena v dialogu brez konca, ujeta v nenehno nadgrajevanje in spreminjanje.

Pri obravnavi arhitekture moramo biti torej pozorni ne le na prikrite in neprikrite namene, z eno besedo na duha časa, ki naj bi se zrcalil v njej, pač pa se moramo posvetiti tudi interpretaciji načinov in mehanizmov njenega delovanja oz. vplivov, ki jih je imela in jih še vedno tudi ima določena stavba na ljudi, ki so jo zgradili in uporabljali. Pri obeh interpretacijah se gibljemo po precej tankem ledu. Kot opozarja D. Austin, namreč naše razumevanje arhitekture, vseh njenih pomenov in funkcij ne more biti nikoli dokazano ali preizkušeno. Kot raziskovalci prostorov preteklih obdobij se bolj kot v svetu znanosti gi-

bljemo v območju nadzorovane domišljije (Austin 1998, 168).

Če želimo arhitekturo preteklih obdobij razumeti v vsej njeni mnogoplastnosti, moramo k obravnavi pristopati z veliko širšim miselnim okvirom, kot je bilo to značilno za tradicionalno umetnostnozgodovinsko razpravo. V nadaljevanju bomo s pomočjo nove interpretacije funkcije in pomena uporabe antičnih spolij pri gradnji srednjeveških stavb skušali predstaviti možnosti takšne obravnave.

Imago leonis

Narodni muzej Slovenije v svojem preddverju hrani marmorni kip leva, ki je bil sredi prejšnjega stoletja predmet dveh obsežnejših samostojnih študij (Ložar 1939/40 in Cevc 1955; slika 1). Poleg vprašanja provenience kipa je bilo glavno torišče razprave problem njegove časovne umestitve. V svojem članku je R. Ložar skušal ovreči domnevo o poreklu t. i. starograjskega leva, ki so jo po J. Pečniku – ta je leta 1891 kip našel in pridobil za takratni Deželni muzej Rudolfinum – prevzemali vsi starejši avtorji, tako npr. S. Rutar, A. Premerstein, A. Müller in S. Ferri (njihova dela navajajo tako Ložar in Cevc kakor tudi Guštin et al. 1993, 65). V skladu s to domnevo naj bi kip nastal v rimskem obdobju, kasneje pa naj bi ga sekundarno uporabili na Starem Gradu nad Podbočjem. Ložarju se to ni zdelo verjetno. Nastanek kipa je pripisal romanski dobi in ga povezal z gradnjo samostanske cerkve v kostanjeviški cisterci. Svojo argumentacijo je oprl tako na oblikovno analizo kipa kot tudi na ovrednotenje širših kulturno-družbenih okoliščin njegovega nastanka.

Na Ložarjevo interpretacijo starograjskega leva se je petnajst let kasneje odzval E. Cevc (1955). Na podlagi temeljite oblikovne analize je zavrnil Ložarjevo umestitev kipa v romanski čas, prav tako pa je seveda zavrnil tudi povezavo njegovega nastanka s kostanjeviško cistercijansko cerkvijo. Cevc je izdelavo levjega kipa spet postavil nazaj v rimsko obdobje, natančneje nekam med konec 1. in sredino 2. stoletja. Poleg tega je avtor tudi ponovno podprl domnevo, da naj bi bil lev najden na Starem Gradu nad Podbočjem. Cevčevo ponovno opredelitev levjega kipa kot antičnega izdelka, ki je bil sekundarno uporabljen na srednjeveškem gradu na obrobju Gorjancev, so prevzeli tudi raziskovalci v novejšem času (Guštin et al. 1993, 65-67). S tem se starograjski lev uvršča med podobne antične kamnite levje skulpture, ki so se ohranile na našem ozemlju – več primerkov hranijo v lapidariju ptujskega muzeja, enega v celjskem lapidariju, potem sta tu še lev z dvorišča zdravilišča v Rimskih Toplicah in tisti izpred komende v Polzeli (prim. Ložar 1939/40) in še

bi lahko naštevali. Obenem pa lev s Starega Gradu sodi v posebno skupino antičnih levjih kipov, namreč tistih, ki so bili sekundarno uporabljeni. Vzidane leve so med drugim našli v zidu stolpa mariborske stolnice, v zidu laške župnijske cerkve in na dvorišču nekdanje protestantske molilnice na Ptuju (Ložar 1939/40 in Cevc 1955).



Slika 1: Marmorni kip leva s Starega Gradu nad Podbočjem (po Zakladi tisočletij 1999, 227).

Zanimivi vprašanji, ki se v zvezi z omenjenimi vzdanimi levi vsiljujeta kar sami, sta problem vzrokov za njihovo sekundarno uporabo in seveda tudi problem njihove funkcije oz. pomena v novem kontekstu.

Kakšen, če sploh kakšen, pomen bi torej lahko imela (sekundarna) uporaba antičnih levjih skulptur v mlajših zidovih? Sam od sebe se vsiljuje preprost in navidez najbolj logičen odgovor: tako uporabljene antične spolije niso imele nikakršnega posebnega pomena ali funkcije. Pri gradnji so jih uporabili izključno zato, ker so bile lahko dosegljive in v določenem smislu že pripravljen gradbeni material. Vendar pa se nam zdi taka razlaga nezadovoljiva, saj gradnjo pojmuje kot zgolj utilitarno dejavnost in ji odreka vsakršno kulturno pogojeno vsebino oz. pomen. Poskusimo torej na uporabo spolij pogledati drugače!

Lev je ena tistih živali, katerih simbolni pomen je tako univerzalen, da jim je omogočil vstop v mitologijo in z njo povezani imaginarij domala vseh svetovnih kultur. V teh imaginarijih ga srečujemo v dveh vlogah: bodisi kot poosebitev nekaterih božanstev (npr. babilonske boginje Ištar)

bodisi kot bitje, ki ga morajo določeni junaki premagati in s tem dokazati svojo moč in vrlino (npr. nemejski lev v zgodbi o Herkulovih junaštvih iz grške mitologije). Levova semantična moč, bodisi v pozitivnem bodisi negativnem smislu, temelji predvsem na njegovi fizični moči, poleg tega pa tudi na nekaterih "značajskih" lastnostih. Lev je simbol moči, mogočnosti, veličastja, srčnosti ali hrabrosti, kar je verjetno botrovalo tudi izoblikovanju ideje o kralju živali. Motiv leva je z vsemi izpovednimi niansami vred poznala in uporabljala tudi (staro)krščanska likovna produkcija, ki je svoje korenine pognala v okviru antičnega duhovnega okolja, kjer je bil ta motiv še posebej razširjen. Vendar pa je lev v okviru krščanskega imaginarija dobil predvsem pozitivni predznak.¹ Velik pomen leva kot simbola seveda najbolje izpričuje dejstvo, da prav lev nastopa kot eno od štirih bitij iz Janezovega razodetja (Raz 4,7) oz. simbol enega od evangelistov, poleg tega pa v določenem smislu pooseblja celo samega Kristusa.² V srednjem veku je igral lev pomembno vlogo tudi v vladarski ikonografiji kot simbol vladarske moči; nekateri plemiči so si ga celo izbrali za nadimek, ki so ga uporabljali ob svojem imenu, denimo Staufovec Henrik Lev. O pomembnosti pozitivne simbolike, ki jo je levja podoba predstavljala v srednjem veku, nenazadnje priča tudi vstop leva v heraldiko.

V našem kontekstu posebej zanimive so relativno pogoste levje skulpture, ki jih najdemo v vlogi nekakšnih podstavkov portalov, prižnic in podobnih delov arhitekturne oprave romanskih cerkva. Nekaj najbolj znanih primerov je v svoji študiji o starograbskem levu naštel E. Cevc (1955, 36-38), v zadnjem času pa jih je obravnaval I. Weigl (1996). Cevc je mnenja, da romanski levi ne morejo biti niti formalno niti simbolno nasledniki svojih antičnih prednikov, saj naj bi nastali v okviru popolnoma drugačnega duhovnega sveta. Antični levi naj bi simbolizirali predvsem fizično moč, medtem ko naj bi romanski predstavljali duhovno zmago oz. premoč. Kot baza portala – in bržkone tudi v funkciji podstavka za druge dele arhitekture – naj bi lev bodisi poosebljal premagano zlo – poganstvo bodisi zmagujoče krščanstvo. Tako razumevanje vsebine romanskih levov naj bi potrjevala tudi stiliza-

¹O nekaterih, tako pozitivnih kot tudi negativnih razumevanjih leva v okviru srednjeveškega imaginarija gl. Weigl 1996.

²Na srednjeveško ikonografijo je odločilno vplivalo naravoslovno-moralistično besedilo *Physiologus* (*Der Physiologus, übertragen und erläutert von Otto SEEL, Lebendige Antike*, Zürich, Stuttgart, 1960). V njem najdemo med drugim kristološko razlago simbolike leva, ki temelji na tedanjem prepričanju, da levinja povzre mrtve mladiče, ki jih nato njihov oče še le tretji dan s svojim dihom obudi v življenje. Zato naj bi lev simboliziral Kristusa, ki je tretji dan vstal od mrtvih.

cija samih levjih upodobitev: ker naj bi bila pomembna predvsem duhovna simbolika oz. psihološka sugestibilnost, upodobitev leva ni bila več vezana na verizem, ampak je bila lahko bolj abstrahirana (Cevc 1955, 38).

Cevčeva interpretacija uporabe levjih skulptur kot delov cerkvene opreme v romanski dobi in njegova opredelitev domnevnih vsebinskih in formalnih razlik med njimi in njihovimi antičnimi predhodniki je rezultat tradicionalnega umetnostnozgodovinskega opredeljevanja slogovnih (formalnih) in vsebinskih razlik med antično in (staro)krščansko oz. srednjeveško likovno produkcijo in njenega razumevanja narave upodabljanja. Umetnostna zgodovina namreč pojmuje antično in srednjeveško likovno tvornost tako v formalnem kot tudi v vsebinskem smislu kot medsebojno izključujoči. Tako naj bi bile reminiscence antičnih likovnih predstav v okviru srednjeveške likovne produkcije lahko kvečjemu formalne (v smislu kopiranja antičnega izvornika), a vselej na takšen ali drugačen način spremenjene oz. dopolnjene, vsebinskih pa naj praktično ne bi bilo, saj sta obe likovni produkciji nastajali v dveh različnih družbenih in duhovnih okoljih. Podobno velja tudi za načine upodabljanja, ki so bili v rabi v obeh obdobjih – tudi izbira načina upodabljanja naj bi bila po tradicionalnem umetnostnozgodovinskem mnenju podvržena nekemu splošnemu *Zeitgeistu*. Ta naj bi narekoval bodisi uporabo verističnega načina upodabljanja (v našem primeru antika) bodisi bolj stilizirano oz. abstrahirano podajanje (v našem primeru srednji vek). V določenem (slogovnem) obdobju naj bi si bila praviloma oba načina upodabljanja izključujoče nasprotna, zato naj bi istočasna uporaba obeh nujno zahtevala pojasnitev.

Z izstopom iz utesnjujočega determinističnega okvira tradicionalne umetnostne zgodovine se nam ponudi možnost, da pojav in delovanje določenega likovnega pojava razlagamo veliko bolj svobodno in široko. Če pustimo ob strani vprašanje kulturne in vsebinske opredelitve obravnavanih levjih skulptur, (p)ostane glavni interpretativni problem simbolična oz. vsebinska razlaga pomena in vloge, ki so jo te skulpture igrale v svojem času. Pri tem se moramo vrniti na začetek, k osnovnemu simbolično izpovednemu naboju levje upodobitve. V tem smislu lahko pridemo do spoznanja, da je levja upodobitev kot simbol fizične moči ne glede na mitološki okvir svojega delovanja (poganski vs. krščanski imaginarij) idealna figura za vlogo podporne elementa določenih konstrukcijsko in simbolno pomembnih arhitekturnih delov. Portal, ki ima kot vhod v stavbo funkcijo točke prehoda iz enega v drug prostor / svet (v primeru svetišča iz posvetnega v posvečeni prostor) in je zato toliko bolj potreben fizične in nadnaravne

zaščite, je zgolj ena od točk, kjer je uporaba levje figure v vlogi varuha smiselna in logična.

Da je lev v okviru srednjeveškega imaginarija poleg izrazito krščanske simbolike ohranil tudi svojo primarno izpovedno moč kot nekakšno apotropejsko sredstvo, jasno kaže uporaba levje upodobitve v heraldiki. Tu najdemo leve ne samo v vlogi heraldičnih figur (prim. npr. grb grofov Goriško-Tirolskih), pač pa, kar je v okviru naše razprave bolj pomembno, v vlogi varuhov grbov in s tem posredno tudi njihovih lastnikov (v vlogi heraldičnih zaščitnikov najdemo dva leva npr. v pečatni podobi pečatnika grofice Adelajde Ortenburške, poročene Celjske, iz druge polovice 14. stoletja).

Razumevanje levjih podob s podnožij romanskih portalov, prižnic, kateder ipd. v smislu (splošnega) apotropejskega sredstva nam odpira tudi možnost interpretacije uporabe antičnih kamnitih levjih skulptur, vzidanih v srednjeveške (in celo novoveške) zidove. Velja pa seveda tudi obratno: dejstvo, da antične leve pogosto najdemo zazidane v temelje mlajših stavb, potrjuje naše razumevanje pomena leva kot apotropejskega sredstva v okviru srednjeveškega imaginarija. Po našem prepričanju se namreč levje figure v temeljih zidov niso znašle zgolj po naključju ali preprosto zato, ker so v trenutku gradnje predstavljale lahko dostopen gradbeni material. Nasprotno, mnenja smo, da so bili levi v zidove vzidani iz povsem specifičnih in precej jasno razumljivih vzrokov. Levja figura, vzidana v zid kot simbol tuzemske (fizične) in nadnaravne moči, naj bi po našem mnenju v očeh gradbenikov namreč predstavljala tisto nujno potrebno osnovo, temelj, ki je potreben ne samo zato, da bi stavba trdno stala, pač pa zagotavlja, da bo stavba kot novo ustvarjeni oz. oblikovani prostor izpolnjevala tiste naloge, zaradi katerih je bila zgrajena. Vzidane levje figure igrajo semantično popolnoma enako vlogo kot levi – varuhi ob vznožju portalov in prižnic ali levi – nosilci grbovnih ščitov, ki po eni strani zagotavljajo varnost svojim lastnikom, po drugi strani pa izpričujejo njihovo moč in veličino.

Naše razumevanje pomena vzidanih levjih figur se ujema tudi s t. i. prakso gradbene žrtve (*Bauopfer*), ki je bila v preteklosti razširjena domala v vseh kulturah, na marsikaterem koncu sveta pa je živa še dandanes. Pri tej praksi, katere sledi najdemo seveda tudi v srednjeveškem času, igrajo posebej zaznamovani ali oblikovani kamni oz. kakšni drugi artefakti, zazidani v temelje nove zgradbe, vlogo apotropejskega sredstva, ki naj bi pomirilo demonske sile in zagotovilo njeno varnost (prim. npr. Sommer 1997 in tam navedeno literaturo).

Poseben problem v zvezi s to prakso v srednjem veku predstavlja vprašanje, ali lahko tudi antične spolije, vzdane v zidove različnih stavb iz tega časa, razložimo kot neke vrste darove, ki naj bi zagotovili njihovo varnost, poleg tega pa je zanimivo tudi vprašanje, kakšno vlogo, če sploh kakšno, je pri tem igralo dejstvo, da gre prav za antične kamne. Po našem mnenju dejstvo, da gre pri obravnavanih vzdanih levjih skulpturah za spolije, torej za ostanke iz v času gradnje bolj ali manj oddaljene preteklosti, nikakor ni zanemarljivo oz. naključno, ampak je, ravno nasprotno, igralo zelo pomembno vlogo. Kakšno, bomo skušali pojasniti z naslednjim primerom.

Troia secunda

Starinar Ivan Küttel je v dvoriščni zid svoje hiše na prehodu iz Gosposke ulice v Zagato v Celju vzdal toliko rimskih ostankov, da so v 19. stoletju prehod ljudje poimenovali celo *Antikenthor* (Lazar 2001, 6-7). Seveda starinarji in (ljubiteljski) zgodovinarji niso ugotovili, da je v Celju mnogo ostankov njegovega prednika iz rimskih časov šele v tem stoletju, marveč lahko odkrivanju rimske zgodovine mesta sledimo v veliko zgodnejši čas (kratek pregled pri Lazar 2001, 5 in sl.). Za nas je najbolj zanimivo pričevanje Paola Santonina, ki se je kot tajnik oglejskega vizitatorja med leti 1485 in 1487 mudil tudi v naših krajih, svoje potovanje in doživetja pa opisal v popotnih dnevnikih (Santonino 1991). V svojih zapiskih je opisal tudi srednjeveško Celje, kjer se je za krajši čas ustavil. Med opisom Celja Santonino med drugim omenja razne rimske kamne, ki naj bi jih bilo moč videti v mestu, in meni, da prav zaradi njih prebivalci Celja svojemu mestu pravijo kar Mala Troja (*Troia secunda*; Santonino 1991, 88).

Santoninov podatek je zanimiv, saj nam pove marsikaj o recepciji antičnih spolij pri prebivalcih srednjeveškega Celja. Ti so očitno prav dobro vedeli, od kod oz. iz katerega časa izvirajo kamni z včasih sicer nerazumljivimi napisi in podobami, ki so jih videvali na vsakem koraku. Še več! Ne samo, da so poznali njihov izvor, ravno starodavnost mesta, o kateri so ti kamni pričali, je bila odločilnega pomena za njihovo samoidentifikacijo. Antično poreklo je namreč meščane Celja vzpodbudilo, da so svoje mesto ponosno poimenovali po tistem legendarnem mestu, katerega veličastje in mogočnost sta pojem še danes.

Problema namerne uporabe antičnih spolij pri gradnji srednjeveških stavb se je na kratko dotaknil že J. Le Goff v svoji študiji srednjeveške civilizacije. Po njegovem mnenju je ta praksa izhajala iz dobrednega razumevanja besed sv. Avgušтина, ki je v svojem spisu *De Doctrina Christiana* opozarjal, da se poganskih resnic ni potrebno bati

ali se jim izogibati, pač pa je povsem primerno, da jih vključimo v lastna razmišljanja. Ta ideja naj bi se kazala tudi v povsem fizičnem smislu in sicer v uporabi antičnih kamnov pri gradnji srednjeveških stavb (Le Goff 1999, 113-115).



Slika 2: Kip rimske boginje, vzdan v srednjeveško mestno obzidje Celja pod Knežjim dvorcem (po Vogrin 1997, Taf. 69).

Oglejmo si поблиže en sam, a zelo poveden primer uporabe antičnih spolij iz srednjeveškega Celja! Sredi 14. stoletja so si grofje Celjski, tedanji mestni gospodje, v Celju dali postaviti razkošno zgradbo, t. i. Knežji dvor. Pri gradnji stavbe so zidarji v enega njenih zunanjih zidov vzdali kip

rimske boginje (Vogrin 1997, 241; Lazar 2001, 5). Da pri tem ni šlo zgolj za uporabo priročnega gradbenega materiala, priča dejstvo, da so ob vzdavi kipa zanj izdelali polkrožno oblikovano nišo (slika 2). Proti preveč poenostavljenemu razumevanju uporabe antične spolije pri gradnji Knežjega dvora govori poleg tega tudi vsebinska oz. ikonografska opredelitev kipa samega. A. Vogrin (1997, 242) je bila mnenja, da bi kip, najverjetneje izklesan v 2. stoletju, utegnil predstavljati boginjo *Celeio*, torej zavetnico rimskega predhodnika srednjeveškega Celja.

Takšna opredelitev kipa se zdi smiselna tudi v luči njegove sekundarne uporabe. Podoba oz. poosebitev boginje *Celeie*, zaščitnice mesta in njegovih prebivalcev, vgrajena v temelje Knežjega dvora, je lahko po eni strani grofom Celjskim zagotavljala (nadnaravno) zaščito oz. uresničitev in uspeh pri njihovih željah in načrtih, po drugi strani pa so se celjski gospodje prav s pomočjo uporabe antične spolije sklicevali na večstoletno zgodovino Celja kot političnega, gospodarskega in kulturnega središča in s tem opravičevali svojo samopodobo navznoter kot tudi vzpostavljali svojo identifikacijo navzven.

Verjetnost opisanega razumevanja pomena sekundarne uporabe kipa rimske boginje pri gradnji celjskega Knežjega dvora najbolje potrjuje dejstvo, da ne gre za osamljen primer. Že v Celju samem najdemo semantično sorodno uporabo spolij, čeprav iz skoraj tisočletje starejšega časa. V mislih imamo fragmenta dveh kamnitih moških kipov v oklepu, ki sta bila vzdana v poznoantično mestno obzidje *Celeie* (Kolšek 1996; Vogrin 1997; Lazar 2001). Najverjetneje gre za fragmenta dveh cesarskih upodobitev, ki sta prvotno morda krasila mestni *forum*, kasneje pa so ju sekundarno uporabili pri gradnji mestnega obzidja (slika 3).

Cesarski portret je imel v okviru rimske kulture velik in povsem specifičen pomen, zlasti še od časa, ko je bilo vpeljana čaščenje cesarja kot božanstva. Za nas je seveda toliko bolj zanimiva sekundarna uporaba takega kipa. Če ne vztrajamo pri preprosti razlagi, da je šlo zgolj za uporabo priročnega gradbenega materiala (potem ko naj bi bil kip poškodovan oz. uničen; Kolšek 1991a), se spet znajdemo pred problemom pomena sekundarne uporabe. Menimo, da se kar sama od sebe ponuja razlaga, da moramo tudi v cesarskem kipu, vzdanem v mestno obzidje, videti predvsem apotropijsko sredstvo. Cesarjeva podoba, ki seveda zastopa njegovo osebo, s svojo močjo in vplivom mestu zagotavlja fizično varnost (dobesedno in v prenesenem smislu), mir in prosperiteto.

Verjetno lahko v istem smislu razumemo še nekatere



Slika 3: Poznorimsko obzidje *Celeie* z vzdanimi spolijami (po Zakladi tisočletij 1999, 296).

druge spolije, ki so bile vzdane v poznoantična mestna obzidja: v *Celei* denimo del sarkofaga z upodobitvijo genija smrti – le-ti so namreč v okviru rimske mitologije imeli vlogo zaščitnikov oz. varuhov (prim. Kolšek 1991a in Kolšek 1991b) –, ali kip leva iz Kellmünza (Stroh 1946, 115), saj smo že zgoraj pokazali, da je bil razlog za (sekundarno) uporabo levjih upodobitev predvsem njihova simbolika zaščitnikov.

Da je bila pri sekundarni uporabi spolij poleg vsebine izredno pomembna, če ne že kar odločilna, njihova "starodavnost" kot tisti element, ki je neposredno dokazoval povezavo s preteklostjo oz. posebej tradicijo in s tem zagotavljal legitimiteto, dobro kaže tudi mnogo mlajši primer ljubljanske mestne hiše. Ko je G. Maček v letih 1717/18 gradil novi ljubljanski rotovž, je v pritličju baročne stavbe načrtoval dve niši, kamor so postavili kamnita kipa Adama in Eve, ki sta prvotno krasila fasado srednjeveške predhodnice nove mestne hiše. Glede na to, da iz ohranjenih virov oz. pričevanj vemo, da sta prav ta dva kipa imela izredno pomembno vlogo v izgradnji samopodobe ljubljanskih meščanov, je njuna sekundarna uporaba toliko bolj razumljiva (gl. Žvanut 1999). Edino, kar ljubljanska prastarša ločuje od zgoraj obravnavanih antičnih spolij, je dejstvo, da ju G. Maček ni vzdal v temelje svoje stavbe in ju tako skrnil pred radovednimi pogledi, ampak jima je odkazal posebno mesto, kjer si ju je lahko ogledal vsakdo, ki je stopil v rotovž. Toda to je le posledica drugačnih časov. Če je bilo v katerem zgodovinskem obdobju zares pomembno, da se je človek z vsem svojim življenjem lahko

postavil na ogled, je bilo to zagotovo obdobje baroka, ko je bil ves svet en sam *theatrum mundi*.

Kako nam torej lahko naša interpretacija sekundarne uporabe obravnavanih antičnih spolij pomaga pri širšem razumevanju arhitekture, kot smo ga nakazali v uvodu? Kaj nam lahko antični kamni, vzdani v zidove srednjeveških stavb, povedo o pomenu in funkciji teh stavb oz. o vlogi, ki so jo igrale znotraj določenega družbenega konteksta?

Saxa loquntur

V obliki, njenem spreminjanju in prilaganju je namen, zato lahko s pomočjo svojih zgodovinskih večšin skozi njeno konstrukcijo in rekonstrukcijo beremo duha preteklosti. Toda želja, da bi ga brali in razumeli, je politični poseg. Izbira, kaj bomo brali oz. skušali rekonstruirati, in način, kako ponovno ustvarjamo prostore iz preteklosti, je odvisna od tega, kdo smo, za kaj si prizadevamo ter kako pristopamo k njihovim fragmentom in kakšen odnos imamo do njih. (Austin 1998, 171)

Tradicionalna umetnostna zgodovina praviloma razume sekundarno uporabo spolij zgolj kot praktično uporabo priročnega gradbenega materiala in v njej ne išče nikakršnih vsebinskih poudarkov. Taka interpretacija je posledica utilitarističnega razumevanja gradbene dejavnosti v splošnem oz. gradbenega materiala v ožjem smislu. V okviru umetnostnozgodovinske obravnave arhitekture so v tem smislu izjeme le tiste zgradbe, pri gradnji katerih so bili uporabljeni posebej redki ali dragoceni materiali. V skladu z omenjenim razumevanjem predstavlja material le nekaj inertnega in pasivnega, nekaj, kar so gradbeniki sicer uporabili pri gradnji, vendar pa samo po sebi nima nikakršnega pomena ali vsebine.

Šele v zadnjih letih so nekateri avtorji začeli pristopati k obravnavi problema materialnosti tudi z drugega zornega kota (bodisi pri obravnavi arhitekture bodisi pri obravnavi drugih artefaktov; za slednje gl. npr. De Marrais et al. 1996). Tako N. J. G. Pounds izrecno svari pred determinizmom pri razumevanju uporabe določenega gradbenega materiala in poudarja, da ljudje pri izbiri le-tega ne ravnamo vedno v skladu z načeli ekonomske logike, torej ne izbiramo vselej materiala, ki je najlaže dostopen. Izbira in uporaba določenega materiala je namreč podvržena pogojem družbenega tekmovanja, boja za prestiž ali osebnega zadovoljstva (Pounds 1998, 15).

Pri tem ne kaže prezreti dejstva, da noben material ni večer, ampak se v času spreminja in propada. Vsak material ima torej svojo življenjsko dobo. Tako smemo reči, da ima tudi vsaka stavba nekakšno življenjsko dobo, ki se začne s časom izgradnje in je pogojena z življenjsko dobo samih materialov, iz katerih je izdelana. Poleg tega na življenjsko dobo stavbe vpliva dejstvo, da tekom časa zaradi spreminjajočih se družbenih, političnih in kulturnih sprememb stavba sama doživlja spremembe tako v svoji fizični stvarnosti kot tudi v smislu razumevanja oz. dojetja. Povedano drugače, na vsaki stavbi lahko spremljamo spremembe, do katerih prihaja zaradi spreminjajočih se kontekstov, katerih sestavni del je (Austin 1998, 171).

Razumevanje gradbenega materiala kot simbolno izpovednega sredstva nas privede do njegove osnovne vsebine, ki izhaja neposredno iz njegove materialne narave. Omenjena simbolika temelji na dejstvu, da je vsak kos gradbenega materiala, najsi gre za kamen, opeko ali kaj drugega, kot del celote udeležen pri ustvarjanju določenega prostora, to pomeni, pri oblikovanju določene materialne in duhovne stvarnosti. Ta simbolni pomen je bil vanj položen povsem namerno, saj je vsaka gradnja izrazito zavestna dejavnost (Pejaković 1988, 235).

Če lahko torej za marsikateri kamen v dani stavbi trdimo, da je bil v njene zidove vzdani s točno določenim namenom in da ima prav zaradi tega neko lastno, točno določeno simboliko (kot del celote), nas to privede do naslednjega zanimivega vprašanja: ali imajo lahko posamezni gradniki še kakšno dodatno oz. posebno funkcijo in vsebino?

S tem vprašanjem se ponovno vračamo k problemu sekundarno uporabljenih spolij. Vzdane so lahko bodisi globoko v notranjost zidov, kjer so skrite očem, bodisi v fasade in so torej vidne. S pomočjo slednjih bomo poskušali poiskati odgovor na gornje vprašanje.

Sekundarna uporaba spolij na zunanjščinah mlajših zidov ni posebnost nekega določenega obdobja, ampak jo srečujemo tekom zgodovine v različnih družbeno-kulturnih kontekstih. Tako npr. že v helenističnem času naletimo tako v Italiji kot tudi v Grčiji na dokaj pogosto navado vzdavanja starejših votivnih reliefov (Baumer 2001). Praksi vgrajevanja starejših kamnitih izdelkov v mlajše zidove lahko nato preko srednjega veka sledimo vse do današnjih dni. Namen takega razstavljanja? se je sčasoma resda spreminjal, vendar je do odločilnega semantičnega preloma v tej praksi prišlo šele v novem veku, ko se je od renesanse dalje razvijalo organizirano

(zgodovinsko) zanimanje za preteklost. Tako smo mnenja, da npr. kamnitega reliefa s figuralno upodobitvijo, ki je vzidan v fasado cerkve sv. Jurija na Svetih Gorah (slika 4), ali podobne plošče, ki jo najdemo v fasadi cerkve v Hodišah (prim. Stele 1952; Cevc 1952 in Cevc 1986; Stopar 1977, 33-34; Zadnikar 1982, 46), ne moremo razumeti v istem kontekstu kot zgoraj omenjene dele rimskih napisnih in figuralnih plošč, ki jih je v svojo hišo vzdal I. Küttel. Sekundarni uporabi svetogorskega in hodiškega reliefa verjetno ni botrovalo antikvarno zanimanje za preteklost, kakršno srečamo na primeru celejanskih kamnov.



Slika 4: Relief s podobo oranta s Svetih Gor nad Bistrico ob Sotli (po Zakladi tisočletij 1999, 387).

Za razumevanje sekundarne uporabe spolij so reliefi s t.i. pogansko vsebino, vzidani v fasade srednjeveških krščanskih cerkva, izredno zanimivi, saj navidezno predstavljajo nerešljiv paradoks. Če namreč privzamemo, da so bili za časa sekundarne uporabe vidni, torej niso bili skriti pod plastjo ometa, tedaj tako njihov obstoj kot še bolj seveda njihov pomen znotraj srednjeveškega imaginarija, udejanjenega v krščanski cerkvi in njeni likovni (vizualni) opremi, vsekakor potrebujeta temeljite in argumentirane razlage. Posebno še zato, ker je slikarska in ki-

parska oprava srednjeveških cerkva po pravilu plod skrbno načrtovanega vsebinskega oz. pomenskega programa, ki je igral pomembno vlogo v okviru krščanske liturgije (za freske gl. npr. Peskar 1996).

Poleg že omenjenih reliefov na Svetih Gorah in v Hodišah, katerih vsebina in pomen pa seveda tudi funkcija v okviru zgodnesrednjeveškega krščanskega konteksta v strokovnih krogih še vedno niso doživeli zadovoljive interpretacije, je za naše razmišljanje relevanten tudi relief genija smrti, vzidan v fasado cerkve sv. Gregorja v Gotovljah. Ne glede na to, ali so ga srednjeveški opazovalci res razumeli kot varuha v krščanskem smislu, torej kot angela (gl. npr. Kolšek 1991a, 10), ali morda kot varuha v bolj splošnem, apotropejskem smislu – nobene od obeh interpretacij seveda ne moremo dokazati –, pa ostaja nesporno dejstvo, da je podoba genija na tak ali drugačen način v okviru takratnega imaginarija morala delovati, kajti v nasprotnem primeru vanj ne bi bila vključena.

Če je torej relief genija, vzidan v fasado srednjeveške cerkve, (lahko) igral določeno funkcijo, tedaj je najverjetneje imel isto vlogo, torej vlogo apotropejskega sredstva, tudi v tistih primerih, ko so ga zidarji vzdali globoko v zid ali temelje določene stavbe. Podoben argument velja za druge vrste spolij, ki smo jih obravnavali zgoraj. Po vsem povedanem lahko torej sklenemo z ugotovitvijo, da izbira gradbenega materiala vsaj v določenem segmentu nikakor ni bila naključna.

Ta ugotovitev dodatno podkrepljuje naše razumevanje stavbe kot artefakta, ki ima s svojimi oblikami in dimenzijami, materiali in tehnikami, ki so bili pri gradnji uporabljeni, s prostori, ki jih ustvarja, smermi gibanja, ki jih ti prostori omogočajo, in socialno stratifikacijo, ki jo narekujejo, točno določeno funkcijo oz. vsebino. Obenem vsaka stavba s svojo aktivno vlogo, ki jo zaradi naštetih lastnosti ima, prispeva k izoblikovanju in nenehnemu preoblikovanju družbene stvarnosti tako na individualni kot tudi na kolektivni ravni.

Knežjega dvora in mestnega obzidja v Celju ali ljubljanske mestne hiše, ki smo jih zgoraj skušali razumeti v njihovem najširšem smislu, ne moremo obravnavati zgolj kot pasivne, inertne prostore, v katerih se odvijajo različne človeške usode. S svojo strukturo in dimenzijami so pravzaprav zagotavljali različne kontekste, v okviru katerih so se te usode sploh lahko oblikovale. Grofje Celjski so si dali postaviti mogočen dvor zato, da bi bližnji in daljni okolici na najbolj neposreden način lahko izkazovali svoj družbeni, politični in gospodarski položaj. Hkrati pa je prav stavba sama vsak trenutek, ki so ga gospodje preživeli

v njej, vplivala na način, kako so dojemali sebe in svojo okolico. Kip boginje *Celeie*, ki so jo veleli zazidati v temelje dvora, je ne le zagotavljal nebeško zaščito Celjskim in vsem njihovim podjetjem, marveč jim je obenem vzbujal tudi občutek lastne veličine.³

Še enkrat o kolesarnici in lincolnski katedrali

Ob koncu se vrnimo k lincolnski katedrali in kolesarnici. Lincolnska katedrala je resda mogočen in impresiven pomnik, ki z vso svojo fizično prezenco priča o družbenih in kulturnih razsežnostih krščanske religije ter obenem seveda odraža in narekuje mehanizme krščanske liturgije in hierarhije, vendar pa ni kolesarnica v tem smislu nič manj izpovedna. Tudi najbolj skromna lesena lopa za kolesa namreč jasno odraža družbeno okolje, v katerem obstaja oz. katerega plod je, hkrati pa pomembno vpliva na življenje ljudi, ki so nerazdružljivo povezani z njo oz. odvisni od nje. V njenih dimenzijah in strukturi se zrcali pomen, ki ga kolo kot prevozno sredstvo igra v življenju svojega lastnika. V njej lahko vidimo odraz njegove skrbi za svojo lastnino, saj vsak kolesar verjetno precej bolj mirno spi vedoč, da mu nihče ne more ukrasti kolesa, ki ga je varno spravil v za to namenjen prostor. Dejstvo je, da kolesarnice tradicionalne umetnostne zgodovine ne zanimajo prav zaradi svoje "utilitarnosti", profanosti oz. nereprezentativnosti, ki naj bi se odražale v oblikah, dimenzijah in materialih teh stavb. Toda to je le posledica zgodovinskega razvoja same discipline. Ob novejših pristopih k razumevanju materialne kulture v drugih humanističnih disciplinah se dandanes tudi umetnostna zgodovina sooča s potrebo po drugačni obravnavi tistih ostankov preteklosti, ki si jih je izbrala za predmet raziskave. V okviru take obravnave bi bila študija kolesarnic z vseh koncev sveta gotovo prav tako zanimiva kot npr. Pevsnerjev pregled zahodnoevropske arhitekture, ki temelji predvsem na "estetskih" stavbah. Posebno še, če upoštevamo, da se verjetno pekinške kolesarnice precej razlikujejo, denimo, od onih na Aljaski.

LITERATURA

AUSTIN, D. 1998, Private and public: An archaeological consideration of things. – V: HUNDSBICHLER, H., JARITZ, G. in KÜHTREIBER, T. (ur.), *Die Vielfalt der Dinge. Neue Wege zur Analyse mittelalterlicher Sachkultur. Internationaler Kongreß Krems an der Donau (4. bis*

7. Oktober 1994). – Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Forschungen des Instituts für Realienskunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Diskussionen und Materialien 3, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, str. 163-206.

BAUMER, L. E. 2001, Klassische Bildwerke für tote Philosophen? Zu zwei spätklassischen Votivskulpturen aus Athen und ihrer Wiederverwendung in der späten Kaiserzeit. – *Antike Kunst* 44, str. 55-69.

BRÜCK, J. 1999, Ritual and rationality: Some problems of interpretation in European archaeology. – *European Journal of Archaeology* 2 (3), December 1999, str. 313-344.

CEVC, E. 1952, Dvoje zgodnjerednjeveških figuralnih upodobitev na slovenskih tleh. – *Arheološki vestnik* 3, str. 214-245.

CEVC, E. 1955, Problem kamnitega leva iz Kostanjevice ob Krki. – *Arheološki vestnik* 6, str. 33-49.

CEVC, E. 1986, Predromanski relief v Hodišah na Koroškem. Vorromanisches Relief aus Keutschach im Kärnten. – *Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgodovinske in družbene vede, Razprave 15*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana, str. 3-23.

DE MARRAIS, E., CASTILLO, L. J. in EARLE, T. 1996, Ideology, Materialisation, and Power Strategies. – *Current Anthropology* 37 (1), February 1996, str. 15-31.

GUŠTIN, M., CUNJA, R. in PREDOVNIK, K. K. 1993, *Podbočje – Stari grad*. – Posavski muzej Brežice, knjiga 9, Posavski muzej, Brežice.

KOLŠEK, V. 1991a, Geniji smrti na reliefih mestnega območja Celja. – V: *Celjski zbornik* 1991, Celje, str. 1-11.

KOLŠEK, V. 1991b, Die Todesgenien im Stadtbereich von Celeia. – V: *2. internationalles Kolloquium über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens*, Veszprém 1991, str. 139-146.

KOLŠEK, V. 1996, Der Torso einer Panzerstatue aus Celeia. – V: *Akten des 3. internationalen Kolloquium über Probleme des provinzial-römischen Kunstschaffens*, Bonn 1993, str. 67-70.

LAZAR, I. 2001, *Celeia. Arheološka podoba mesta (An Archaeological Image of the Town)*. – Pokrajinski muzej, Celje.

LE GOFF, J. 1999, *Medieval Civilisation (400-1500)*. – Blackwell, Oxford UK in Cambridge USA (orig. izd. 1964).

³V tem kontekstu bi bilo zanimivo razmisliti tudi o kipu Ikara iz grajske kapele na celjskem zgornjem gradu, za katerega I. Lazar domneva, da so ga mogoče uporabljali v vlogi angela (Lazar 2001, 5).

- LOŽAR, R. 1939/40, Lev s Starega grada pri Kostanjevici. – Zbornik za umetnostno zgodovino 16, str. 62-75.
- MENAŠE, L. 1971, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon. Bibliografski, biografski, ikonografski, kronološki, realni, terminološki in topografski priručnik likovne umetnosti Zahoda v 9000 geslih.* – Mladinska knjiga, Ljubljana.
- MOXEY, K. 1994, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History.* – Cornell University Press, Ithaca, London.
- PEJAKOVIĆ, M. 1988, *Starohrvatska sakralna arhitektura.* – Monumenta artis Croatiae, Prouke 1, Kršćanska sadašnjost, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb.
- PESKAR, R. 1996, Srednjeveške poslikave cerkvenih zunanjščin v Sloveniji. – V: HÖFLER, J. (ur.), *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom: akti mednarodnega simpozija. Ljubljana. Narodna galerija. 20.-22. oktober 1994, Narodna galerija, Ljubljana, str. 309-319.*
- PEVSNER, N. 1966, *Oris evropske arhitekture.* – Državna založba Slovenije, Ljubljana (7. izd.).
- POUNDS, N. J. G. 1998, The Multiplicity of Things. – V: HUNDSBICHLER, H., JARITZ, G. in KÜHTREIBER, T. (ur.), *Die Vielfalt der Dinge. Neue Wege zur Analyse mittelalterlicher Sachkultur. Internationaler Kongress Krems an der Donau (4. bis 7. Oktober 1994).* – Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Diskussionen und Materialien 3, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, str. 7-27.
- SANTONINO, P. 1991, *Popotni dnevniki 1485-1487*, prevod Primoža Simonitija, avtor dodatnega besedila Wilhelm Baum. – Mohorjeva družba, Celovec, Dunaj, Ljubljana.
- SOMMER, P. 1997, Der Grundstein der Rundkirche von Levý Hradec. – V: KUBKOVÁ, J., KLÁPŠTĚ, J., JEŽEK, M., MEDUNA, P. in dr. (ur.), *Život v archeologii středověku*, Praha, str. 586-595.
- STELE, F. 1952, Vorromanisches aus Slowenien. – *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte 1. Festschrift für Rudolf Egger*, str. 367-382.
- STOPAR, I. 1977, Kapela sv. Jurija na Svetih gorah. – *Varstvo spomenikov* 21, str. 23-35.
- STROH, F. 1946, Der Löwe von Kremsmünster. – *Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts in Wien* 36, str. 113-120.
- TATARKIEWICZ, W. 2000, *Zgodovina šestih pojmov. Umetnost – lépo – forma – ustvarjanje – prikazovanje – estetski dožvljaj.* – Zbirka Labirinti, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana.
- VOGRIN, A. 1997, Eine Statue aus Celeia. – *Akti 4. mednarodnega kolokvija o problemih rimske provincialne umetnosti.* – *Situla* 36, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana, str. 241-242.
- WEIGL, I. 1996, Romanski lev s Ptuja. – *Ptujski zbornik* VI/2, Zgodovinsko društvo, Ptuj, str. 745-764.
- WIENBERG, J. 1997, Gothlandic Church Portals: Gender or Ritual? – V: DE BOE, G. in VERHAEGE, F. (ur.), *Art and Symbolism in Medieval Europe. – Papers of the Medieval Europe Brugge 1997 Conference* 5, Zellik, str. 107-111.
- WOLLHEIM, R. 1980, *Art and its objects.* – University Press, Cambridge (2. izd.).
- ZADNIKAR, M. 1982, *Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture.* – Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- ZAKLADI TISOČLETIJ 1999: *Zakladi tisočletij: zgodovina Slovenije od neandertalcev do Slovanov.* – Modrijan, Ljubljana.
- ŽVANUT, K. 1999, Meščani Ljubljane in njihova mestna hiša. – *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 47 (1-2), str. 11-18.