

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 sosesčini 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 umetnosti 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 navor bralcu 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

estetsko funkcijo in namenjenih najvišjim družbenim slojem.

Prav doba preseljevanja narodov in stoletja neposredno po njej naj bi torej pomenila konec cvetočega steklarstva, zlasti tistega najbolj kvalitetnega. Ohranilo se je le izdelovanje tako imenovanega »gozdnega stekla«, ki so ga na tehnično in estetsko dokaj nezahtevni ravni in iz slabših surovin izdelovale steklarne (pri nas se je za steklarne v starejših dobah uveljavilo ime glažute) v gozdnatih predelih Evrope. Od surovin je za ta prostor in čas značilna predvsem uporaba pepelike namesto sode. Kot je znano, se pepelika pridobiva iz rastlinskega pepela, les pa se uporablja tudi za kurjenje talinnih peči, kar pojasnjuje lokacijo srednjeveških steklarn. Zaradi železovih soli v surovinah te steklarne niso mogle izdelovati brezbarvnega stekla (železove soli obarvajo steklo zeleno ali rjavorumeno), samo oblikovanje pa tudi ni imelo večjih pretenzij kot izdelovanje posode za vsakdanjo rabo. Vsi bolj prefinjeni in estetsko bolj dognani predmeti so bili zgolj vzhodnjaški import. K propadanju steklarstva v srednjeveški Evropi je svoje prispevala tudi cerkev, ki pri liturgiji ni uporabljala steklenih posod zaradi njihove krhkosti.

Največji in najpomembnejši center tedanjega evropskega steklarstva predstavljajo Benetke, ki so obenem tudi glavni posrednik vplivov z Bližnjega Vzhoda (Perzije, Mezopotamije, Sirije, kjer je oblikovanje visoko kvalitetnega stekla živel dalje kljub arabski zasedbi, prav stik z islamom pa je obogatil formalno zakladnico krščanskega steklarstva). Beneški steklarji so kot topilo uporabljali sodo, zato so lahko izdelovali visoko kvalitetno brezbarvno steklo zahtevnih oblik in fantastičnega okrasja. Pojem beneškega stekla je za to obdobje v umetnostni zgodovini tako razširjen, da avtorji razprav vsak višji tehnični dosežek ali ambicioznejšo obliko največkrat pripišejo kar Benetkam. Pri tem pozabljajo na množico steklarn, ki so delovale v mestih ali pri večjih samostanih in so prav tako izdelovale steklo na beneški način («à la façon de Venise»). Pogosto so se res zgledovale po beneških oblikah, včasih pa so bile tudi najbolj kakovostne posode sad lastnega oblikovanja.

Skratka, ob študiju starejših razprav si kaj lahko ustvarimo napačno mnenje, da v

srednjem veku votlega stekla niso kaj dosti uporabljali, da so tako za vsakdanje potrebe kot za okras (ne smemo pozabiti na razcvet dvorske kulture poznega srednjega veka) segali po drugih materialih (kovini, keramiki, lesu), manjše količine stekla pa so uvažali z Vzhoda. Zelo kritična do starejših umetnostnozgodovinskih raziskav na tem področju sta zlasti Erwin Baumgartner in Ingeborg Krueger, saj že uvodoma izrekata željo po prevrednotenju mesta stekla v splošni umetnostni sliki tega časa. To zahtevo utemeljujeta z novimi odkritji, predvsem z množico fragmentov in deloma ohranjenih posod, ki so prišli na dan ob arheoloških izkopavanjih v mestih (npr. ob gradnjah podzemeljskih železnic itd.) ter ob uspešnih arheoloških akcijah na krajih, kjer so včasih delovale srednjeveške steklarne. Vsa ta obilica gradiva že zapolnjuje bele lise, ki so doslej ovirale raziskovalce pri njihovem delu, obenem pa omogoča drugačno interpretacijo že znanih dejstev. Obe obravnavani deli namreč nista le goli poročili o najdbah, bogato opremljeni s slikovnim in filološkim gradivom, ampak poskušata vlogo vsake posamezne posode premisliti z različnih vidikov: od kulturnozgodovinskih, umetnostnozgodovinskih do socioloških in filozofskih.

Prvi problem, na katerega opozarjajo avtorji obeh katalogov, je ta, da srednja vek ne pomeni upadanja in propadanja umetne obrti nasploh. Spomnimo se na primer na dosežke v oblikovanju kovin ali keramike itd. Nelogično je, da bi od vseh teh spretnosti propadlo samo steklarstvo, saj so bile surovine dostopne in posamezne steklarne v glavnem niso bile vezane na uvoz. Ob velikanskem razcvetu slikanih oken, brez katerih si ne bi mogli misliti zgodovine srednjeveške umetnosti ali podobne tedanjega sakralnega spomenika sploh, naj bi torej v pozabo zatonila samo obrt izdelovanja votlega stekla. K temu naj bi, kot že rečeno, prispevala tudi cerkev, ki je steklo zaradi njegove krhkosti proglasila za neuporabno pri cerkvenih obredih. Da pa je cerkev vseeno uporabljala steklene posode, sledi že iz dejstva, da je imela vrsta večjih samostanov tudi lastno steklarno.

Upodobitev steklenih posod pa najdemo tako na freskah kot v sočasnih literarnih delih. Z njimi so opremljena bivališča svetnikov, nastopajo v različnih prizorih;

imajo skratka določeno funkcijo pri oblikovanju interierov. Poleg tega je imelo steklo v srednjeveški ikonografiji tudi simbolno vlogo, saj prehod žarkov skozi steklo simbolizira brezmadežno spočetje. Zlasti Meyer Schapiro navaja v svojih delih vrsto primerov iz tedanje literature, spremljanih s primeri iz sočasnega slikarstva. V okviru posebnega zanimanja za mistiko, alkimijo in astrologijo pa se steklo povezuje s simboliko prehoda trdne, zemeljske substance skozi moč ognja v kristalno, transparentno zračno snov, torej z alkimistično transsubstanciacijo. Množica novo odkritih fragmentov in bolj ali manj ohranjenih posod (katalog gradiva v razpravi Phönix aus Sand und Asche šteje 562 enot) daje popolnoma drugačno sliko stanja. Ne samo, da so tudi v srednjem veku steklo množično uporabljali, znali so izdelati tudi najzahtevnejše tipe posod iz visoko kvalitetnega stekla.

Omeniti moram tudi zelo zanimivo teorijo, postavljeno v prvem obravnavanem delu. Vse ambicioznejše oblikovano steklo naj bi bilo predvsem rezultat dvorske kulture tega časa. Razvoj le-te pa je v severnih deželah (na primer Nemčiji) potekal po specifični poti. Tu imajo pomembnejšo vlogo velika mesta kot središča obrti in trgovine, hkrati pa tudi samozavedajoče se meščanstvo. Meščani iščejo drugačne vzore, zato tudi v steklarstvu zamenjajo prefinjene in subtilne oblike visokega srednjega veka s trdnimi, težkimi, močno zeleno obarvanimi kozarci meščanske visoke gotike. Najpreprosteje oblikovani kozarci niso bili samo namenjeni najširšim krogom, ampak naj bi bili predvsem odraz določenega slogovnega hotenja; oblika naj torej ne bi odražala mojstra, ampak naročnika. S tem avtorji opozarjajo na dve fazi v slogovnem razvoju srednjeveškega stekla: prva je dvorsko steklo poznega srednjega veka s subtilnim oblikovanjem linij, vitkih in podaljšanih oblik ter tankih, prefinjenih sten in okrasja, druga pa meščansko steklo pozne gotike, v katerem se odraža isti duh, ki je ustvarjal zapletena krogovičja in vegetabilne preplete obokov in se kaže v bogato členjeni plastični formi.

Obe deli posvečata velik del besedila katalogoma razstavljenega gradiva. V uvodih zvmemo marsikaj o formalnem razvoju posod, razjasnimo pa si lahko tudi pomen in

namen posameznih vrst dekoracije. Najbolj značilen je okras v obliki napojenih kapelj, ki so lahko različnih oblik. Vsaka oblika je bila namenjena drugačni pijači. Tako so *krautstrunk* (kozarec, oblikovan kot kocen zeljne glave v odrezanimi listi) uporabljali za težko rdeče vino iz robidnic, kaplje v obliki datljev pa so označevale čašo za datljevo vino. V obeh delih najdemo še več takšnih ilustrativnih zgledov iz vsakdanjega življenja.

Predvsem je hvalevredno, da sta obe deli opremljeni z natančno izdelanim znanstvenim aparatom, veliko je primerjav in napotkov za nadaljnji študij. Avtorji predstavljajo vrsto strokovnih problemov, med katerimi je gotovo najzanimivejše vprašanje daticije predmetov, zlasti pa obe deli odlikujeta bogata kataloga.

Mateja Kos

Alberto Rizzi: SCULTURA ESTERNA A VENEZIA: CORPUS DELLE SCULTURE ERRATICHE ALL'APERTO DI VENEZIA E DELLA LAGUNA.

Venezia: Stamparia di Venezia 1987, pp. 784, več sto črno-belih posnetkov med besedilom.

Zanimanje za skulpturo na prostem v Benetkah ni nekaj povsem novega. Pionirsko delo je na tem področju opravil John Ruskin, ki je s svojim pisanjem nedvomno spodbudil prve avtorje sistematičnih popisov s konca 19. in začetka 20. stoletja. Vendar razen redkih izjem ta dela niso doživela objave (cf. e.g. F. S. Fapanni: *Stemmi o scudi gentilizi posti su case e su palazzi di Venezia*, s. a., Venezia, Biblioteca Marciana, ms. it. VII, 2289(9125); A. Vucetich: *Pietre e frammenti storici e artistici della città di Venezia*, s. a., Venezia, Museo Correr, ms. P. D. 2). Tudi Alberto Rizzi, upokojeni konservator beneške *Soprintendenze*, je poleg pričujočega dela uredil nekaj knjig o beneških vodnjakih (*Le vere da pozzo pubbliche di Venezia e del suo Estuario*, Venezia 1976; *Vere da pozzo di Venezia: I puteali pubblici di Venezia e della sua Laguna*, Venezia 1981), sicer pa velja za enega najboljših poznavalcev srednjeveške dekorativne plastike v Benetkah. Njegovo najnovejše delo je doslej najbolj popoln inventar skulpture na prostem od antike do začetka 19. stoletja