

OCENE IN POROČILA

MISCELLANEA IZ MEDIEVISTIČNE PERIODIKE ZA LETO 1991

GESTA (International Center of Medieval Art, The Cloisters, New York), XXX/1, 1991.

Barbara Abou-El-Haj, *The Audiences for the Medieval Cult of Saints*, *ibid.*, pp. 3-15.

Članek obravnava štiri ključne ambiente visokega srednjega veka (Durham in kult sv. Cuthberta, Limoges in sv. Martial, Vézelay in sv. Marija Magdalena, Santiago de Compostela in sv. Jakob star.) ter raziskuje razmerje med vizualno podobo romarskih ciljev in viri, iz katerih se zrcalijo tako v srednjem veku videna resničnost kot tudi okoliščine, v katerih in zaradi katerih so ti romarski cilji zaživel. Del študije je sociološki, ker govori o razplatenosti vernikov (od vladarjev do skromnih domačinov in obiskovalcev-vernikov) ter njihovem odzivanju na finančna bremena. Konflikti, kompromisi, izsiljevanja so zaznamovali leta, ko so te romarske cerkve rasle, medtem ko je po božna, pokorna in spoštljiva publika vanje vstopila šele precej desetletij pozneje.

Margaret Finch, *The Cantharus and Pigna at Old St. Peter's*, *ibid.*, pp. 16-26.

Gre za predlog nove ikonografske interpretacije vodnjaka, ki je stal v atriju konstantinske cerkve sv. Petra; vodnjak poznamo po risbi, pripisani Il Cronachi (1475-1485), prvič ga omenja Pavlin Nolanski. Kantaros je obdajalo osem porfirnih stebrov, polkrožna čela pod njimi pa so krasili reliefi in kipi pavov ter delfinov. Motiv vodnjaka življenja v Godeskalkovem evangeljarju je povzel struktu-

ro kantarosa pri sv. Petru v Rimu in avtorica meni, da je v tej upodobitvi izražen tip tedaj veljavne podobe idealnega atrijskega vodnjaka. Pinijev storž, ki so ga v 8. stoletju postavili na sredino vodnjaka pod baldahin, je avtorica povezala z antičnimi kulturnimi predpodobami, tudi z omfalom iz Delfov, s »popkom sveta«. Ikonografska paralela vodnjaku iz starokrščanskega sv. Petra naj bi bila tudi upodobitev Kristusa, ki stoji na gori sredi paradiza, izpod katere izvirajo štiri reke, gora pa naj bi imela simbolično vzporednico v pinijevem storžu (opozarja na Probov sarkofag iz Delfov). Če na kratko sklenemo: v 8. stoletju naj bi »pigna« zaznamovala središče paradiza in tako pomenila »popke Cerkve«.

Vivian Paul, *The Projecting Triforium at Narbonne Cathedral: Meaning, Structure or Form?*, *ibid.*, pp. 27-40.

Avtorica se je posvetila konstrukcijskemu problemu triforija v narbonski stolnici, ki se je izkazal za samonosilno konstrukcijo. Ponavadi je triforij kot horizontalna struktura celota oblikovan v statični soodvisnosti od spodnjih nadstropij in seka strukturo nosilcev. V Narbonnu pa triforijsko nadstropje ne posega v nosilno strukturo slopov v vzhodnem delu, pač pa se je - proti pričakovanjem - izkazalo, da gre za statično rešitev katedralnega segmenta, ki je postavljen na zunanji strani nosilcev v kornem zaključku. Terasa nad stranskimi ladjami, od koder raste »talni zidec« triforija, omogoča natančno sondiranje materialov in pristavljanje triforijske nosilne konstrukcije ob nosilce kornega zaključka. Narbonne ni osamljen spomenik ali enkratna domislica; avtorica je ugotovila enake izpeljave še pri

nekaterih cerkvah iz 2. polovice 13. stoletja (Beauvais, Limoges, Toulouse, Reims – St. Rémi, Rodez); opozorila je na možnost, da je to formulacijo in valovanje triforijev poznal tudi Peter Parler, ki je po smrti Matije iz Arrasa prevzel praško stavbarnico in je moral statično zasnovi pri sv. Vidu, kot jo je pričel njegov prednik, nadaljevati brez radikalnih posegov.

Meredith Parsons Lilich, *Early Heraldry: How to Crack the Code*, ibid., 41–47.

Dasi gre za kratek zapis, pomeni izhodišče za raziskave likovnega deleža v heraldiki. Članek govori o zgodnjih grbih in njihovi »skrivnostni povednosti« ter o virih, potrebnih za identifikacijo. To so *ordinaria* (seznam elementov, ki sestavljajo grb), katalogi pečatov in genealoške knjige. Zapis je tudi kritičen pregled temeljne literature o tem gradivu, ki »ni bil nikoli niti hermetični talisman niti ničeva dekoracija«.

Madeline H. Caviness, »*The Simple Perception of Matter*« and the Representation of Narrative, ca. 1180–1280; ibid., pp. 48–64.

Problematični čas 2. polovice 12. stoletja, ki je kulminiral ok. 1200 s prehodom iz romanskega sloga v gotskega, se je oblikoval tudi skozi spremenjeni »način gledanja«. Romansko dojetje zapisa (ki je zrcalo visokosrednjeveške resničnosti) se je izteklo z zadnjim velikim teološkim predstavnikom Rihardom od sv. Viktorja; z njegovim opusom se je zaokrožila dotlej veljavna in v nepretrgani liniji razvijajoča se oblika teološkega diskurza. Posledica takega razvoja se kaže tudi v likovnih upodobitvah, kjer gre za večji naturalizem v razvoju formalnega izražanja (kar pomeni, da umetnost ni več reagirala na ikonografski program s formalnimi stereotipi), za vpliv sholastike na ikonografijo (kar pomeni, da je stvaritev postala nosilec višjih vsebinskih dimenzij) in za diskurzivno interpretacijo oz. umevanje upodobljenega. Okoli 1200 se je v literaturi dokončno uveljavil aristotelski tok, kar pomeni, da je v tehnologijo vdrla smer naravoslovnega razmišljanja, umetnost je postala nosilec višjih vsebinskih dimenzij; kozmičnost dogaja-

nja, ki jo implicira mistična teološka misel, je seveda dvignila raven izpovedi, ni pa bila več vsem razvidna, jasna.

Bernice R. Jones, *A Reconsideration of the Cloisters Ivory Cross with the Caiaphas Plaque Restored to its Base*, ibid., pp. 65–88.

Razprava v uvodu obravnava tudi tipe monumentalnih, procesijskih in vladarskih križev z različnimi ikonografskimi zaporedji in razvrstitvami elementov, ki vplivajo na tipologijo motiva križanja. Vmesna pasaža o tehnologiji rezbarstva in organski strukturi slonove kosti kot surovine opozarja, da pravzaprav malo vemo o postopku rezanja in glajenja slonove kosti. Sicer pa je članek analiza detajla, upodobitve Kristusa pred Kajfo na nogi križa; s tem so povezane ideje Pasijona, Vnebohoda in Kristusovega drugega prihoda. Avtorica opozarja, da odločitev za upodobitev Kajfe, in ne Pilata ali Heroda, kaže na naročnika oz. okolje, kjer je bilo močno izraženo antisemitsko razpoloženje.

GESTA, XXX/2, 1991.

Brendan Casidy, *A Relic, Some Pictures and the Mothers of Florence in the Late Fourteenth Century*, ibid., pp. 91–99.

Članek govori o posebnostih ikonografskega tipa *Maria gravida* in posebej različice iz toskanskega 14. stoletja, ko so v sklopu *Madonna del Prato* florentinske upodobitve poznale poseben detajl večkrat vozlanega pasu, ki ga nosi Marija. Glede na razvoj zgodovinskih okoliščin, ki so bile odločilne za nastanek in razvoj tega ikonografskega motiva v Florenci, avtor opozarja na povezavo med prenosom relikvije Marijinega pasu iz Jeruzalema v Prato, ki ga je tamkajšnji trgovec Michele Dagomari pridobil s poroko deklice Marije iz Jeruzalema. *La sacra Cintola* je bila od 1194 v cerkvi Santo Stefano v Pratu, ko pa se je 1350 Prato odločilo za povezavo s Florenco, je tudi relikvija Marijinega pasu pridobila osrednje mesto med mestnimi dragocenostmi; izraz takega čaščenja so tudi številne upodobitve po letu 1351.

Carolyn L. Connor, *New Perspectives on Byzantine Ivories*, ibid., pp. 100–111. Metropolitanski muzej v New Yorku hrani tri slonokoščene ploščice z motivi iz Jozuetove knjige, ki jih je avtorica primerjala z motivi z Jozuetovega zvitka (Vaticanus graecus 413); ker se naslanja na datacijo Cyrilla Manga, po kateri naj bi zvitok nastal okoli 960, je tudi slonokoščene ploščice datirala v iztekajoče se 10. stoletje. Jedro razprave je ugotovitev, da so bile ploščice polihromirane, zaradi česar se zastavlja vprašanje o prvotnem videzu skrinjice. Tako starejši kot mlajši rokopisi vsebujejo ilustracije daritve – bodisi v profanih ali sakralnih tekstih – in res je, da so skrinjice s piramidalno streho ponavadi upodobljene kot polihromirani izdelki. Ker so se ohranili le slonokoščeni izdelki v naravni barvi (vprašanje, ali so se barve zaradi rabe obdrsle ali so jih odstranili, pušča avtorica odprto) in morebitnim ostankom barve popisovalci in raziskovalci niso posvetili pozornosti, ostaja vprašanje o dekorativni in simbolični polihromaciji brez odgovora. Bržkone bo treba cel sklop bizantinske in zahodnoevropske umetnostne dediščine ovrednotiti na novo.

Jean A. Givens, *The Fabric Accounts of Exeter Cathedral as a Record of Medieval Sculptural Practice*, ibid., pp. 112–118. Čeprav je vsaka katedralna stavbarnica sociološki in umetnostni problem zase, ima gradnja stolnice v Exetru posebno veljavo. Vse, kar se je tu dogajalo med leti 1279 in 1514, je odlično dokumentirano, zato je pri tem objektu razviden odnos naročnika do kiparjev in klesarjev ter potek posameznih gradbenih faz. Četudi nastopajo nekatere semantične težave (ni vedno jasno, ali dokument govori o kamnoseku, klesarju, kiparju–avtorju ali kiparju–izvajalcu po predlogi), je očitno, da je izdelava ornamentalnih elementov imela privilegirani status, da so individualni delavci (ki niso bili člani skupin pod vodstvom mojstra) imeli poseben položaj in so si pogodbe »raztegovali« ter uživali nekatere ugodnosti. Natančno branje dokumentov pa seveda postavlja pod vprašaj tudi datacijo arhitekture in stavbne dekoracije, kakršno je postavila umetnostnozgodovinska stilna analiza.

Cynthia Hahn, *Peregrinatio et Natio: The Illustrated Life of Edmund, King and Martyr*, ibid., pp. 119–139.

V samostanu Bury St. Edmunds, kjer hranijo relikvije kralja Edmunda (†869), je okoli 1130 nastal iluminirani rokopis z *Vita S. Edmundi* (Pierpont Morgan Library, M. 736). Rokopis ne poudarja Edmondovega pasijona, pač pa ga predstavlja kot posrednika med nebesi in zemljo, je ilustracija njegovih besed, da »smo tujci in romarji na tem svetu«. Edmund je model ponižnega in k ljudem obrnjenega kralja, ki izvaja dela usmiljenja. Ilustracije dogodkov iz Edmondovega življenja so po mnenju avtorice strukturirane tako, da bi morale povzdigniti Edmunda v primerjavi s tedanjim kraljem Henrikom I. ter mu zagotoviti mesto državnega patrona – podobno kot se je zgodilo s sv. Dionizijem v Franciji – kar pa se ni uresničilo. Posebno pozornost pa si zasluži avtoričino razmišljanje o realizmu v upodobitvah, v atributih romarjev in revežev, o simbolizmu gest, profilov, »množičnih prizorov« in v mogoče še najbolj očitnem kompozicijskem simbolizmu, ki se izraža v kontrastu med živim, nesimetričnim prizorom kronanja sv. Edmunda za kralja in centralnim, statičnim prizorom, ko sv. Edmund v nebesih prejema krono mučenca in romarja na koncu svoje poti.

Debra Hassig, *He will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansures*, ibid., pp. 140–153.

Ikonografska študija o sarkofagu leonskega plemiča (†1093) opozarja na vpliv clunijeve liturgije na Španijo. Izražena je s pomočjo specifičnih motivov, ki govorijo o veri v drugo vstajenje po obdobju očiščenja in počivanja v Abrahamovem naročju: pokojnika potem sprejme Božja roka in ga v nebesih združi z njegovo dušo, kakor govori napis *dextera xpi*. To so že motivi, vezani na Apokalipso, zato se tudi nadangela Mihael in Gabrijel pojavljata hkrati kot posrednika za Alfonsovo dušo pri Bogu, sicer pa je bil sv. Mihael njegov spremljevalec na poti in sv. Gabrijel tudi glasnik o pokojniku, medtem ko se sv. Rafael pojavlja v drugi

kompoziciji v vlogi duhovnega očiščevalca in branilca pred zlom. Postavljen je v kompozicijsko povezavo s kelihom, ki je pozemski simbol Kristusovega odrešenja, tako kot so štirje evangelisti upodobljeni s svojimi knjigami kot osebe, ki so poročale o Kristusovi žrtvi in odrešenju. Ikonografska povezava s Clunyjem je toliko bolj utemeljena zaradi filiacije Leona s sv. Petrom v Clunyju.

Cathleen S. Hoener, *Cloth of Gold and Silver: Simone Martini's Techniques for Representing Luxury Textiles*, ibid., pp. 154–162.

Avtorica govori o dveh tehničnih posebnostih, ki ju je Simone Martini uporabljal za reproduciranje bolj zapletenih vzorcev. To sta tehniki sgrafitta na barvne poleščine prek nanosa kovinskega lističa. Izizz za njegovo odločitev so bili nedvomno tehnični in dekorativno izjemni detajli na tabelnih slikah, kot so *Maestà* Duccia di Buoninsegna in slike sienskih sodobnikov (npr. Guida da Siena). Na oltarnih slikah *Oznanjenje* in *Oltar sv. Ludvika Toložanskega* se vzorci najbolj ujemajo z ohranjenimi svilenimi tkaninami, ki so v 14. stoletju prišle v Evropo iz Mongolije in Srednjega vzhoda – to so zapleteni vzorci, kot da gre za strukturo cvetnih lističev krizanteme. V visoki družbi tedanje Italije so bili prav ti vzorci izjemno v čislih. Simone Martini je z zavestno izbiro mongolskih vzorcev nedvomno hotel doseči tudi posebno aristokratsko poanto, z novima tehnikama pa vzbuditi tudi vtis plastične podobnosti s tehniko svilenega tkanja.

Malcolm Thurlby & Yoshio Kusaba, *The Nave of Saint Andrew at Steyning: A Study of Variety in design in Twelfth-Century Architecture in Britain*, ibid., pp. 163–175.

Članek predstavlja variacije ornamentalnih klesarskih elementov (zlasti na lokih velikih arkad v glavni ladji), ki so s svojim značilnim cikcakastim vzorcem dediči normanskega sloga iz zgodnje romanike, hkrati pa so stvaritve, ki jih najdemo tudi v drugih angleških cerkvah (Winchester, York, Glastonbury itd.). Avtorja posebej opozarjata, da je okras iz Steyninga *exemplum* duhovitega preoblikovanja pre-

prostega dekorativnega vzorca, ki navsezadnje uporablja en sam ornamentalni princip. Take variacije so bistvena sestavina v estetiki pozne romanike in avtorja se sklicujeta na Sugerijeve besede o čudežu spreminjajočih se oblik.

Nataša Golob

Günter Brucher: GOTISCHE BAUKUNST IN ÖSTERREICH.

Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1990, 335 strani, 280 črno-belih fotografij in risb med besedilom in 32 barvnih tablic.

Poglavje o gotski arhitekturi avstrijskih dežel je eno pomembnejših v zgodovini umetnosti poznega srednjega veka v srednji Evropi. Čeprav bi lahko le redke spomenike gotске arhitekture v Avstriji označili kot ključne prinašalce novih slogovnih spodbud, ki bi doživele v širšem evropskem prostoru podoben odziv kot novosti v nekaterih drugih nemških deželah in na Češkem, je omenjeno področje posebno za nas izjemnega pomena, saj je Avstrija že zaradi geografske lege in zaradi kulturnih povezav v preteklosti prva dežela, v kateri je smiselno iskati pobude za nastanek naših spomenikov. V povojni literaturi je temeljno delo, ki predstavlja poskus sinteze o avstrijski gotski arhitekturi, knjiga Waltherja Buchowieckega iz petdesetih let (*Die gotischen Kirchen Österreichs*, Wien 1952). Kljub obsežnemu uvodnemu poglavju, ki uvaja tipologijo stavbnih tipov in arhitekturnih členov (ni težko ugotoviti, da je po zgledu Buchowieckega zasnoval svojo knjigo o gotski arhitekturi tudi Ivan Komelj), in upoštevanju velikega števila spomenikov, delo tako zaradi svoje nepreglednosti kot zaradi časovne oddaljenosti za današnje potrebe ne zadostuje več. Med poznejšimi študijami imajo posebno mesto prispevki dunajske profesorice Renate Wagner Rieger. Žal je avtorčina prezgodnja smrt preprečila, da bi začeto delo dokončala. Vrzel je delno zapolnila izdaja njenih predavanj v redakciji Maria Schwarza (*Mittelalterliche Architektur in Österreich*, St. Pölten – Wien 1988), ki daje pomembna metodološka izhodišča, seve-