

Katja Žvanut, Ljubljana

UMETNOSTNA PRODUKCIJA MED ANTIKO IN VISOKIM SREDNJIM VEKOM IN PROBLEM NJENEGA VREDNOTENJA*

Uvod: opis problematike

Zgodnji srednji vek se v marsikaterem pogledu še vedno ni znebil oznake temnega obdobja, za katero naj bi bilo značilno predvsem civilizacijsko oz. kulturno nazadovanje. Izrazito negativno pojmovanje obdobja prehajanja iz starega v srednji vek je še posebno močno zakoreninjeno v umetnostni zgodovini. Eden najpomembnejših vzrokov takega razumevanja je konceptualna konzervativnost vede, ki v duhu estetskega pozitivizma devetnajstega stoletja svoje vire še vedno izbira in razvršča glede na njihovo (nadčasovno) umetniško vrednost, predvsem pa jih umešča, velikokrat na silo, v rigidno definirana slogovna obdobja. Ta praksa igra pomembno vlogo pri oblikovanju položaja, ki ga imajo artefakti¹ zgodnesrednjeveškega obdobja v okviru umetnostnogo-dovinske razprave. Posledice lahko na kratko strnemo v štiri točke:

Kot ugotavlja S. Eiringhaus, tvorijo večino korpusa zgodnesrednjeveških artefaktov t. i. ornamentirani umetnoobratni izdelki, večinoma pridobljeni z arheološkimi izkopavanji: fibule, pasne spone, zaponke ipd. Ti artefakti pa prav zaradi svoje množičnosti na eni strani in razmeroma neizrazitih oblik na drugi ne spadajo v področje zanimanja umetnostne zgodovine, ki se osredotoča predvsem na posamezne spomenike srednjeveških knjižnic (iluminirani rokopisi) in cerkvenih zakladnic (kelih, monštrance, relikvije). Fibule in drugi

* Prispevek je nastal kot razmišljanje o problemih, ki se mi zastavljajo med študijem za doktorsko disertacijo.

¹ Artefakt je termin, ki ima v okviru različnih zgodovinskih disciplin različne pomeni. Umetnostna zgodovina ga ne uporablja pogosto, saj so ji (iz zgodovinsko – konceptualnih razlogov) ljubši termini umetnina, umetniško delo, spomenik, ipd. Ker je ena izmed mojih nalog pokazati vrednostno obremenjenost teh terminov ter njene vzroke in posledice, jih namerno ne uporabljam. Namesto njih sem si izbrala vrednostno nevtralni izraz artefakt, ki ga pojmujem kot izdelek likovne produkcije v najširšem smislu.

deli noše iz zgodnj srednjeveških grobov so dobili pečat profanega in umetnoobrnega ter izginili iz žarišča umetnostne zgodovine – z njimi se ukvarjajo arheologi in nekateri redki umetnostnozgodovinarski zanesenjaki.² Zato je čas po zatonu rimskega cesarstva in njegovih klasičnih spomenikov s svojimi drobnimi artefakti (z izjemo karolinške in otonske medigre, v okviru katerih se je razvila tudi »prava umetnost«) dobil značaj obdobja umetnostnega nazadovanja, ki naj bi trajalo do gradnje prvih romanskih bazilik ob prelomu prvega tisočletja našega štetja. Krivdo za nazadovanje umetnostni zgodovinarji iščejo predvsem v značaju barbarskih ljudstev, ki so s severa in vzhoda preplavila območje nekdanjega rimskega cesarstva. Ta naj bi bil umetnostno nesofisticiran: barbari namreč niso kazali nobenega zanimanja za gradnjo velikih stavb ter njihovo (slikarsko in kiparsko) opremo, umetelno izdelane dragocene predmete ipd., ampak so svoje estetske potrebe zadovoljevali predvsem z drobnimi, bleščečimi predmeti, ki so jim rabili kot osebni okras.

Drugi velik problem, ki se pojavlja pri obravnavi likovne ustvarjalnosti zgodnjega srednjega veka, je njena umestitev v okviru kanonizirane umetnostnozgodovinske periodizacije. V njej ima zgodnji srednji vek še vedno vlogo nekakšnega vmesnega časa med dvema velikima slogovnima obdobjema – med antiko kot umetnostnim vrhuncem starega sveta in romaniko, prvim mednarodnim evropskim slogom. To se odraža že v terminu, ki se je udomačil pri obravnavi zgodnj srednjeveškega obdobja, namreč skovanki predromanika. Kot beseda sama kaže, gre za slogovno obdobje, ki je le predigra, uvertura. Termin, ki bi moral biti nevtralna časovna oznaka, je namreč postal nosilec slogovne vrednostne sodbe, saj z njim ne opisujemo likovne ustvarjalnosti, ki je nastajala v času pred nastopom romanike, pač pa likovno ustvarjalnost, ki šele napoveduje in pripravlja dokončno izoblikovanje novega sloga romanike.³ Zgodnji srednji vek je torej čas po in

² Ehringhaus Sibylle, »Was ist häßlich?« oder: Die Kunstgeschichte und ihr schwieriges Verhältnis zur frühmittelalterlichen Kunst, v: De Boe Guy, Verhaeghe Frans (ed.), *Art and Symbolism in Medieval Europe*, Papers of the »Medieval Europe Brugge 1997« Conference, Vol. 5, Zellik 1997, str. 60.

³ Zadnikar, Marijan, *Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1982, str. 15.

je čas pred, v njegovih likovnih manifestacijah umetnostna zgodovina išče in prepozna tisto, kar ni več klasično, in tisto, kar še ni in še ne more biti romansko.

Negativnemu vrednotenju likovne ustvarjalnosti zgodnjega srednjega veka je nadalje botrovala tudi njegova segmentiranost. Po razpadu rimskega cesarstva se je na njegovem ozemlju izoblikovalo več političnih tvorbo. Dokaj enovit rimski umetnostni izraz, ki je združeval večino Evrope (enovit vsaj v tistem delu umetnostne produkcije, ki ji danes prikladno pravimo uradna umetnost, in enovit predvsem v ideji, nikakor pa ne v izvedbi), so nadomestile merovinška, alamanska, langobardska, saška, karolinška in mnoge druge umetnostne produkcije, za katere je značilno predvsem to, da so omejene na določeno manjše politično-geografsko območje. Vse te umetnostne produkcije so se med seboj razlikovale, a so si bile vendarle v marsičem tudi podobne, kar ni presenetljivo, saj so vsa prihajajoča ljudstva, ki so se naselila na ozemlju nekdanjega cesarstva, trčila ob ostanke iste kulture, le preoblikovala in uporabila so jih vsako po svoje. Vendar pa se umetnostna zgodovina, namesto da bi preučevala mnogovrstnost novih likovnih izrazov in njihove interpretacije, osredotoča predvsem na preučevanje neke splošne barbarizacije klasičnih antičnih vzorov (predvsem na oblikovnem in manj na vsebinskem področju), ki naj bi bila posledica njihovega nerazumevanja.

Naslednji tradicionalni koncept, ki se v umetnostni zgodovini uporablja povsem nereflektirano in ima zato izredno negativne posledice tudi pri obravnavi zgodnjersrednjeveške umetnostne produkcije, je kronološko razvrščanje artefaktov. Bistveni značilnosti kronologije tako na makro- (umeščanje artefaktov v velika slogovna obdobja) kot tudi na mikronivoju (razvrščanje artefaktov posameznega obdobja, skupine, delavnice v kronološka zaporedja) sta posteriornost in slogovni evolucionizem, ki temelji na načelu vzročnosti. Pri razvrščanju artefaktov v kakršnokoli zaporedje (podobno kot pri delitvi na kakršnekoli skupine) ne smemo pozabiti, da je tako zaporedje vedno sestavljeno *a posteriori*, za nazaj, kar pomeni, da ga pogojuje osebnost njegovega avtorja, torej njegovi koncepti in metode, predvsem pa izbor virov. Načelo vzročnosti, ki tvori temelj modela slogovnega evolucionizma, sloni na ideji logičnega, kontinuiranega razvoja oz. napre-

dovanja od stopnje do stopnje. V vsaki izmed stopenj naj bi bile skrite rešitve problemov iz prejšnje in postavljeni problemi za naslednjo stopnjo. Posebno pereč je problem uporabe razvojnega modela v umetnostni zgodovini, saj gre za oblikovni oz. slogovni evolucionizem. Večina tradicionalnih kronologij temelji namreč na ideji progresivnega razvoja sloga. Pri tem se slogu pripisuje značaj nečesa avtonomnega in koherentnega, podvrženega logiki vzročnosti, predvsem pa se slog obravnava kot nekaj pasivnega, kar je mogoče slepo prenašati oz. preoblikovati, ne pa kot aktivni dejavnik pri oblikovanju kulturno-politične stvarnosti.⁴ Zgodnjesrednjeveški artefakti pri taki obravnavi izgubijo značaj predmetov, zanamovanih z okoliščinami svojega nastanka (kraj, čas, funkcija) in uporabe, ter postanejo zgolj nosilci sloga. Kot take jih razvrščamo v kronološka zaporedja, ki pogosto nimajo zveze z njihovo fizično stvarnostjo, namesto da bi nam rabili pri razumevanju vizualne komunikacije preteklih obdobij in njenih mehanizmov.

Kako se našeti problemi, predvsem pa oblikovna analiza kot prevladujoči raziskovalni model ter cilj in način umetnostno-zgodovinske interpretacije kažejo pri preučevanju zgodnjesrednjeveške umetnostne produkcije, bomo pokazali na treh primerih.

Primer 1: pleteninasta plastika

Pletenino danes razumemo kot linearno-geometrični ornament, pri katerem se s prepletanjem in zankanjem enega ali več trakov ustvarja površinski vzorec. Je eden od univerzalnih likovnih motivov, pri čemer poleg geografske in časovne razširjenosti pletenine (različnim pleteninastim vzorcem lahko sledimo tako v Evropi kot tudi v Aziji in Ameriki od prazgodovine do modernega časa) preseneča neverjetna številčnost in raznovrstnost artefaktov, ki nastopajo kot nosilci tega likovnega motiva. Eden najpogostejših materialov, v katerem se pojavlja pleteninasti ornament, je kamen in kamnita skulptura s takšnim ali drugačnim pleteninastim ornamentom se pojavlja domala po vsej Evropi.

Poseben, zaključen korpus predstavlja kamnita plastika s

⁴ O tem gl. Hedeager, Lotte, *Cosmological Endurance: Pagan Identities in Early Christian Europe*, *European journal of archaeology*, Vol. 1, Nr. 3, December 1998, str. 382–396.

pletenino, ki se v Srednji in Severni Italiji, na področju jugovzhodnih Alp in v Dalmaciji pojavlja med sredjo 8. in 11. stoletjem. Od konca prejšnjega stoletja, ko je množica kamnite plastike, okrašene z različnimi, a vendar dokaj enotnimi pleteninastimi motivi, z omenjenega področja spodbudila raziskovalce, da so se začeli z njo intenzivneje ukvarjati, se je umetnostnozgodovinska razprava vrtela predvsem okrog dveh vprašanj: vprašanja izvora tega likovnega pojava in njegove časovne umestitve.⁵

Teorije o izvoru pleteninaste plastike različnih raziskovalcev lahko v grobem razvrstimo v tri skupine: raziskovalci prve skupine zagovarjajo germanske teorije, ki iščejo poreklo motivov pleteninaste plastike v t. i. živalskem slogu, ki so ga s seboj prinesla germanska ljudstva. Druga skupina zagovarja idejo kontinuitete ornamentalnih motivov in izpeljuje vse pleteninaste motive iz poznoantičnih z manjšim ali večjim bizantinskim posredovanjem. Nekje med germanskimi in poznoantično-bizantinskimi vzori pa se gibljejo raziskovalci tretje skupine, ki v pleteninasti plastiki vidijo nadnacionalni pojav, obliko umetnosti, ki se je razvila iz medsebojnega vpliva antike in novopriseljenih ljudstev.⁶ Pristaši različnih teorij so v teku let vneto zagovarjali vsak svoje mnenje, vendar pa se, če upoštevamo teorijo G. Haseloffa, da je pletenina v germanski živalski slog prodrla iz Sredozemlja, natančneje iz zakladnice poznoantičnih oz. bizantinskih motivov,⁷ izkaže, da vse tri teorije pravzaprav temeljijo na isti domnevi – preoblikovanju poznoantičnih vzorov.

Pogojenost oz. povezanost motivov pleteninaste plastike s poznoantičnimi vzorci sama po sebi ni niti presenetljiva niti ne bi bila

⁵ Za pregled stanja raziskav problematike pleteninaste plastike gl. npr. Ginhart, Karl, *Die karolingische Flechtwerksteine in Kärnten*, Carinthia I, 132, 1942, str. 112–167; Sagadin, Milan, *Plastika s pleteninasto ornamentiko v Sloveniji*, Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. 17, 1981, str. 33–65; Johannson Meery, Barbara, *Karolingerzeitliche Flechtwerksteine aus dem Herzogtum Baiern und aus dem Bayerisch-Schwaben*, Kataloge der Prähistorischen Staatssammlung München, 27, München 1993.

⁶ Gl. op. 3.

⁷ Haseloff, Günther, *Die germanische Tierornamentik der Völkerwanderungszeit. Studien zu Salin's Stil I*, Bd. I/III, Walter de Gruyter, Berlin, New York 1981 (dalje: Haseloff 1981), str. 595–597.

nekaj vprašljivega, če bi jo umetnostna zgodovina znala obravnavati kot vrednostno nevtralni pojav. Pri taki obravnavi bi moral biti v središču pozornosti stik dveh različnih svetov, tistega, ki je imel svoje korenine globoko v »klasični« civilizaciji starega sveta, in drugega, ki so ga v svojih kulturnih oz. likovnih manifestacijah s seboj prinesla prihajajoča ljudstva. Osredotočiti bi se bilo potrebno tako na likovne elemente, ki so se v novem kulturno-produkcijskem sistemu ohranili, kot tudi na tiste, ki so izginili v pozabo; raziskovati bi bilo treba nove interpretacije starih oblik in vsebin, predvsem pa iskati vzroke in povode ter mehanizme delovanja teh interpretacij. V okviru tradicionalne umetnostne zgodovine, utemeljene na kanonizirani umetnosti grško-rimske antike, je prostora za taka razmišljanja še vedno bolj malo. Umetnostno produkcijo obdobja po zatonu rimskega cesarstva še vedno ocenjujemo in primerjamo z likovno ustvarjalnostjo predhodnega obdobja, pri čemer je vodilna ideja dokumentiranje nekakšne barbarizacije umetnostnega izraza. Značilnosti nove likovne produkcije največkrat razlagamo z nerazumevanjem klasičnih modelov, ki naj bi se kazala tako na oblikovnem kot tudi vsebinskem področju, v opuščanju narativnosti in vse večji shematizaciji in dekorativnosti.

Posledice ideje slogovnega razvoja se lepo kažejo pri obravnavi ene od podskupin korpusa pleteninaste plastike – dalmatinski plastiki. Najprej je tu problem delitve artefaktov te podskupine na tri obdobja, ki naj bi predstavljala tri zaporedne stopnje v progresivnem slogovnem razvoju,⁸ nato pa še problem umestitve pleteninaste plastike v okviru te delitve. V skladu z idejo progresivnega slogovnega razvoja sledi po uveljavljeni kronologiji prvemu obdobju 6. stoletja, za katero je značilno predvsem črpanje iz starokrščanskih vzorov in opiranje nanje, drugo, prehodno obdobje 7. in 8. stoletja, katerega glavna značilnost je postopno zlitje starejših, starokrščanskih motivov, ki so se ohranili še iz prejšnjega obdobja, in novih motivov, predvsem pletenine. Ti popolnoma zaživijo v tretjem obdobju, to je v času med 9. in 11. stoletjem, obdobju t. i. prave predromanike, ki še posebno s ponovnim pojavom figuralike v poznem času napoveduje naslednje obdobje – romaniko.⁹

⁸ Rapanić, Željko, *Predromaničko doba u Dalmaciji*, Logos, Split 1987 (dalje: Rapanić), str. 75.

Pleteninasta plastika je torej v okviru te delitve interpretirana kot značilni pojav zadnjega, tretjega obdobja, hkrati pa logična naslednica likovnih izrazov prejšnjih dveh. Vendar pa kronologija, ki temelji izključno na slogovnem, torej oblikovnem »razvoju«, artefakte *post factum* razvrsti v neko namišljeno sosledje, ki je (predvsem) konstrukt interpretata, in jih iztrga iz njihovega politično-kulturnega konteksta. V času med 6. in 11. stoletjem, v katerega se uvrščajo obravnavani artefakti, je na ozemlju Dalmacije prihajalo do političnih sprememb. Njihovi nosilci so bili tako romanizirani staroselci in Bizantinci kot tudi novo priseljeni Slovani in Hrvati, od začetka 9. stoletja dalje pa tudi Franki. Po zatonu ene velike politične tvorbe – rimskega cesarstva, se je izoblikovala druga, manjša, a zato nič manj pomembna – starohrvaška država. Politične premene so prinesle spremembe tudi na kulturnem in duhovnem področju – širitev krščanstva med Slovani je prav gotovo ena pomembnejših – in težko si je predstavljati, da bi v vsem tem vrenju likovna ustvarjalnost ostala nezaznamovana in bi še naprej sledila neke-mu svojemu notranjemu redu. Nobena, še tako nepomembna oblika namreč nikoli ni brez idejne podlage. Če imamo pred seboj tri korne plošče, eno s preprostim križem, drugo s pleteninastim križem in tretjo okrašeno s čisto pletenino, to samo na sebi ne pomeni, da je pleteninasti križ prehodna oz. povezovalna oblika med drugima dvema. Prav tako tudi ni gotovo, da je preprosti križ kronološko najstarejši motiv.

Podobni problemi kot pri kronološki umestitvi pleteninaste plastike v okvir tradicionalnih slogovnih obdobj se pojavljajo tudi pri vzpostavljanju mikrokronološkega zaporedja kamnov s pleteninastim ornamentom. Tudi razvrščanje artefaktov določenega obdobja oz. skupine v kronološko zaporedje temelji namreč na ideji oblikovnega razvoja, le da gre v tem primeru za spremembe na mikro nivoju. Osnova razvojnega modela je načelo vzročnosti, z drugimi besedami: oblike določene stopnje so na eni strani izpeljava oblik prejšnje stopnje, po drugi pa predpriprava za oblike naslednje stopnje. Na kratko, oblikovni razvojni model temelji na predpostavki postopnega kontinuiranega preoblikovanja neke začetne oblike. Argumente proti prevelikemu zanašanju na tako vzpostavljena kronološka zaporedja smo že omenili,

⁹ Vicelja, Marina, *Prilog analizi ranosrednjevjekovne skulpture u Istri*, Dometi 23, 1990, str. 772–773; Rapanić, str. 75.

zato ponovimo le najpomembnejšega: nobena oblika ni brez idejne osnove. To pomeni, da nobena oblika ali motiv ne moreta biti slepo prevzeta, pač pa ju avtor, če mu rabita kot model, razume po svoje in ju na svoj način tudi uporabi. Novi vzorec je, ne glede na svojo sorodnost, podobnost ali celo jasno pogojenost s starim modelom vedno njegova nova interpretacija. Govoriti o slepem posnemanju določenih modelov ali celo o njihovem nerazumevanju, če pride pri tem do manjših ali večjih oblikovnih sprememb, pomeni, da kot raziskovalci ne razumemo delovanja procesa vizualne komunikacije, katerega pomemben del je prav likovno izražanje.

Omejitev in pomanjkljivosti zgolj formalne kronologije, kot rečeno, dobro ponazarja tudi korpus pleteninaste plastike. Že površna primerjava posameznih artefaktov s celotnega področja, kjer se pojavljajo, pokaže, da je moč iste pleteninaste motive najti na različnih krajih in da ni nikakršne podlage, da bi sklepali na njihovo sočasnost oz. ožjo povezavo. Pri obravnavi pleteninaste plastike se srečujemo z množico različnih pleteninastih motivov, ki se pojavljajo na celotnem obravnavanem območju, ki pa jih ni mogoče razvrstiti v kakršnokoli kronološko zaporedje, ki bi temeljilo na njihovem slogovnem razvoju (v smislu razvoja določenega motiva iz nekega drugega motiva).¹⁰ Pokaže se tudi omejenost drugega tradicionalnega modela umetnostne zgodovine, modela središče-obrobje, ki temelji na ugotavljanju kvalitete izvedbe artefakta ali kakšnega njegovega motiva. V skladu s tem modelom so artefakti, katerih izvedba je po nekem splošnoveljavnem, nadčasovnem merilu slabša, praviloma izdelki mojstrov, ki niso delovali ali niso bili izšolani v kakšnem umetnostnem središču, skratka provincialnih obrtnikov, ali pa so vsaj časovno mlajši, kar pomeni, da njihovi avtorji niso več razumeli prvotne oblike oz. motiva. V korpusu pleteninaste plastike večkrat naletimo na iste motive, katerih izvedba se med seboj razlikuje. Pogosto pa podatki o provenienci in dataciji ne potrjujejo omenjenega modela, v skladu s katerim bi morali biti »boljši kosi« izdelani v velikih mestih oz. pomembnejših samostanih, »slabši« pa v umetnostni provinci. Ravno ti artefakti kažejo, da kvaliteta izvedbe, karkoli že ta izraz označuje, ni

¹⁰ Karaman, Ljubo, *Pleterne skulpture starohrvatskog crkvenog namještaja*, v: *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb 1930, str. 110.; Rapanić, str. 82.

samo posledica kvalitete oz. znanja izvajalca, delavnice, pač pa je predvsem rezultat prepleta vseh okoliščin, ki so pripeljale do njegovega nastanka: poleg izvajalca je treba nujno upoštevati še naročnika in uporabnika pa funkcijo artefakta samega in končno politično-kulturno ozadje.

Kako torej pristopiti h korpusu pleteninaste plastike potem, ko smo ugotovili, da nas klasična oblikovna analiza ne pripelje daleč? Možno smer vidim predvsem v (natančni) določitvi področja, kjer se kamni s pleteninastim ornamentom pojavljajo,¹¹ in časovni umestitvi tistih artefaktov, pri katerih je datacija možna. Gre za večjo količino dalmatinskih kamnov, ki nosijo vklesane napise z letnicami ali vsaj prepoznavnimi zgodovinskimi osebnostmi, in italijanske artefakte, ki jih je mogoče časovno umestiti s pomočjo navedb v *Liber pontificalis* o gradnji nekaterih cerkva. Po vzpostavitvi geografskega in vsaj približnega časovnega okvira artefaktov se je treba osredotočiti na njihovo politično-kulturno interpretacijo. Z drugimi besedami, poiskati moramo idejo, ki je pogojevala nastajanje tako homogenega likovnega izraza na ogromnem področju okoli jadranskega bazena v sorazmerno dolgem časovnem obdobju dvesto petdesetih let.

Primer 2: Tassilov in Cundpaldov kelih

Tassilov kelih je kot eden vrhuncev zgodnj srednjeveške zlatarske produkcije v umetnostnozgodovinski literaturi precej znan in problematiziran. Gre za bakren, delno pozlačen, delno posrebren in nieliran kelih, ki ga je okrog leta 777 dal izdelati bavarski vojvoda Tassilo in ga kasneje daroval samostanu v Kremsmünstru, kjer ga hranijo še danes. G. Haseloff, ki se je s kelihom podrobneje ukvarjal in je tudi avtor njegove monografske objave,¹² ga je na podlagi analize živalskega in rastlinskega ornamenta ter paleografske analize kanoniziral kot osrednji spomenik anglokarolinškega sloga (oz. sloga Tassilovega keliha), ki je v drugi polovici 8. stoletja cvetel na celine. Manj znan

¹¹ Pri tem je potrebno najprej v množici zgodnj srednjeveških artefaktov, okrašenih z najrazličnejšimi pleteninastimi motivi, izločiti tiste artefakte, ki so nosilci dobro definirane skupine motivov, značilnih za obravnavano podskupino.

¹² Haseloff, Günther, *Der Tassilokelch*, München 1951 (dalje: Haseloff 1951).

je drugi kelih, po svojem avtorju, ki se je ponosno »podpisal« nanj, imenovan Cundpaldov kelih. Predvsem je zanimiva njegova povezava s Tassilovim kelihom. Tudi Cundpaldov kelih je iz pozlačenega bakra in je, podobno kot Tassilov, okrašen s pletenino.¹³ L. Bella, ki je leta 1890 ta kelih objavil prvi, ga je v svojem članku prav na podlagi »podobne karolinške pletenine« povezal s Tassilovim kelihom.¹⁴ Tradicionalno povezovanje obeh kelihov se je v strokovni literaturi ohranilo globoko v drugo polovico 20. stoletja,¹⁵ čeprav je bil Cundpaldov kelih v vmesnem času temeljito restavriran, pri čemer je bil odkrit celotni pleteni-nast vzorec na njegovi kupi in nogi. Po restavraciji keliha ga je monografsko obdelal I. Bona,¹⁶ ki je na podlagi nove primerjave obeh pletenin ugotovil, da med njima ni nikakršne oblikovne povezave ali celo odvisnosti. Po Bonovem mnenju je Cundpaldov kelih starejši od Tassilovega in naj bi nastal nekje med letoma 760 in 780. Dejstvo pa je, da je pred tem G. Haseloff v že omenjeni monografski objavi Tassilovega keliha ravno sorodnost s Cundpaldovim kelihom, ki ju je imel za sočasna, uporabil kot argument, s katerim je podprl svojo teorijo, da je bil Tassilov kelih, sicer okrašen z inzularnim motivom, izdelan na celini, natančneje v bavarskem Salzburgu.¹⁷ Bonova nova interpretacija, ki je zavrnila podobnost oz. odvisnost med obema kelihoma, je torej močno ogrozila Haseloffova izvajanja, zato ni čudno, da je še v letu nemške izdaje Bonovega prispevka J. Werner objavil svoj članek o Cundpaldovem kelihu,¹⁸ katerega bistveni poudarek je bil zavrnitev

¹³ Bona I., »Cundpald fecit«, *Der Kelch von Petőháza und die Anfänge der bairisch-fränkischen Awarenmission in Pannonien*, Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae 18, 1966 (dalje: Bona), str. 284.

¹⁴ Bona, str. 279.

¹⁵ Prim. npr. Haseloff, Günther, *Zum Stand der Forschung über den Tassilokelch*, v: *Baiernzeit in Oberösterreich*, razstavni katalog, Linz 1977, str. 221–236.

¹⁶ Bona.

¹⁷ Na tem mestu je treba povedati, da je Haseloffova primerjava temeljila predvsem na podlagi tehnične izvedbe (!) in ugotovljenih podobnosti pri oblikovanju celotnega Cundpaldovega keliha, ki pa ga je po vsej verjetnosti poznal samo po fotografiji, nastali pred njegovim restavriranjem. Haseloff 1951, str. 10–12 in 58; Bona, str. 280.

¹⁸ Werner, Joachim, *Zum Cundpald-Kelch von Petőháza*, Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz, 13. Jhg., 1966 (dalje: Werner), str. 265–278.

Bonove slogovne analize pletenine. Na podlagi lastne analize, tokrat rastlinskega ornamenta s Tassilovega keliha, je ugotovil, da naj bi bil ta vzor za enega izmed novoodkritih motivov na Cundpaldovem kelihi, ki pa je skoraj do nerazpoznavnosti shematiziran in preoblikovan – shematiziran in predelan zato, ker Cundpald v kvaliteti ni mogel doseči mojstra Tassilovega keliha. Ob ponovni povezavi oz. ponovni vzpostavitvi tradicionalne povezave obeh kelihov je J. Werner celo sam poudaril, da je nastala izključno na podlagi analize obeh ornamentov. To je pravzaprav moral storiti, saj paleografska in jezikovna analiza napisa na vozlu keliha, ki sta bili izvedeni v istem času,¹⁹ nista (popolnoma) podprli njegovih izvajanj.

Pri tem se je treba vprašati, kakšno težo, predvsem pa, kakšen pomen ima rezultat Wernerjeve analize, ki je preučevani artefakt popolnoma iztrgal iz njegovega konteksta, v nasprotju z Bonom, ki je velik del svojega prispevka namenil prav problemu umestitve Cundpaldovega keliha v prostor in čas. Veliko bolj kot iskanje oblikovnih povezav in odvisnosti, ki so izrazito subjektivno pogojene z vsakokratnim interpretom, se nam zdi pomembno iskanje konteksta oz. idej, ki so pogojevale nastanek določenih oblik. Šele analiza vsebinske izpovednosti sloga bo pripomogla k interpretaciji njegovega nastanka in uporabe.

Primer 3: germanski živalski slog

Kot zadnji primer naj navedemo fibule, s katerimi smo začeli naše razmišljanje o zgodnj srednjeveški umetnostni produkciji. Po pionirskem delu B. Salina se je v prvi polovici našega stoletja razmahnilo število raziskovalcev, ki so se ukvarjali s problemom t. i. germanskega živalskega sloga, po sredini stoletja pa je iz razumljivih razlogov zanimanje zanj nekoliko usahnilo.²⁰ V začetku osemdesetih let je z delom G. Haseloffa germanski živalski slog doživel svojo novo monografsko objavo.²¹ Ker so nosilci germanskega živalskega sloga

¹⁹ Kot dodatek k Wernerjevemu članku sta bili objavljeni tudi analiza osebnega imena Cundpald Hansa Framma in paleografska analiza celotnega napisa Bernharda Bischoffa, Werner, str. 275–278.

²⁰ Prim. Eringhaus, nav. delo.

²¹ Haseloff 1981.

drobni predmeti, med katerimi prednjačijo fibule, pridobljeni (večinoma) z arheološkimi izkopavanji, se zdi njihovo razvrščanje v kronološka zaporedja na podlagi slogovne analize poleg datacije s pomočjo zaključenih grobnih celot edini način, da jih raziskovalec umesti v časovni okvir. S samo oblikovno primerjavo posameznih, dobro definiranih skupin artefaktov ni nič narobe, dokler se raziskovalec zaveda, da gre pri tem prvenstveno za orodje, ki ga uporablja pri svoji interpretaciji, predvsem pa vseh njegovih implikacij in posledic. Pri vsakršnem razvrščanju artefaktov v skupine, še posebno če gre za artefakte s širšega geografskega območja, namreč ne gre pozabiti, da ustvarjene skupine največkrat nimajo nedvomne podlage v fizični realnosti zgodovinskega časa njihovega nastanka in uporabe. Kronologija in razvrščanje sta model, ki ga interpret *post factum* nadene svojim virom. Pogojen je z izborom artefaktov samih in subjektivno določenimi lastnostmi. Prav delo G. Haseloffa dobro ilustrira, kam lahko pripele nekritična aplikacija ideje slogovnega evolucionizma.

V drugem delu svoje monografije se Haseloff ukvarja z nordijskimi fibulami, najdenimi na celini, pri čemer že na začetku ugotavlja, da se ni vredno ukvarjati s problemom, ali je bila fibula izdelana v Skandinaviji in nato prinesena na celino ali pa jo je na celini izdelal potujoči skandinavski mojster. V vsakem primeru gre namreč za skandinavsko fibulo, ki je v novem okolju tujek, ki se je tam pojavil nenadno, brez lokalnih predstopenj.²² In prav taka prava oz. kvalitetna skandinska fibula predstavlja središče vsake skupine oz. podskupine, na katere je Haseloff razdelil vse celinske fibule, okrašene z nordijskim ornamentom. Po takem prototipu so pozneje lokalni mojstri z večjim ali manjšim razumevanjem ornamenta posnemali svoje vzorce, ki so bili spet modeli za nadaljnje kopije, in tako naprej. V vsaki skupini fibul lahko torej opazujemo proces degeneracije ornamenta od začetnega prototipa do končnega motiva, ki je tako abstrahiran, da ga po Haseloffovih besedah brez njegovih predhodnikov ne moremo več razvozlati. Povedano z drugimi besedami, G. Haseloff nas skuša prepričati, da je bila vsaka fibula, vključno s skandinavskim prototipom, narejena zato, da bi rabila kot model za naslednjo fibulo, ki je okrašena z rahlo preob-

²² »...Fremdkörper, der ohne irgendwelche bodenständigen Entwicklungen oder Vorstufen plötzlich auftaucht.«, Haseloff 1981, str. 286–287.

likovanim motivom prve, ker naj bi jo vsakokratni mojster napačno razumel.²³ Poleg očitnega argumenta, da taka obravnava fibule popolnoma iztrga iz njihovega konteksta (G. Haseloffa očitno geografska distribucija fibul posamezne skupine, njihov kulturno-politični kontekst, da o funkciji in recepciji fibul²⁴ sploh ne govorimo, ne zanima pretirano), bi moralo že samo dejstvo, da se v nekaterih primerih na isti fibuli pojavita drug ob drugem dva kakovostno različna oz. po Haseloffu diahronična ornamenta, avtorja opozoriti na to, da je z njegovim modelom nekaj narobe. Vendar pa take fibule G. Haseloff razlaga s tem, da so bile izdelane v okviru delavnic, kjer je pač najpomembnejši del fibule izdelal mojster sam, drugo pa prepustil svojim bolj ali manj veščim pomočnikom in vajencem.²⁵ Z enako lahkoto opravi tudi s fibulami, ki so po svoji obliki popolnoma nordijske, njihova dekoracija pa kaže močno degeneracijo prvotnega nordijskega ornamenta. Celinski mojster je očitno znal prevzeti obliko modela, medtem ko njegovega ornamenta ni razumel.²⁶

Iz tega modela je slutiti, da G. Haseloff v germanskem živalskem slogu vidi le dekoracijo, torej obliko brez vsebine, ki jo je moč brez pretiranega razumevanja kopirati. Po našem mnenju oblika brez ideje ne more obstajati, zato tudi ne verjamemo v golo kopiranje germanskega živalskega ornamenta. O problemu pomena ornamenta sicer v okviru zastavljene teme prispevka ne moremo obširneje govoriti, se pa v novejši literaturi pojavljajo tudi že različne interpretacije možnih pomenov germanskega živalskega sloga, predvsem pa interpretacije njegove vloge v vsakdanji družbeno-politični praksi.²⁷ Ob koncu povejmo le, da argument za opisano idejno pogojenost oblike in dekoracije fibul germanskega živalskega sloga vidimo prav v omenjenih »anomalijah« med fibulami (uporaba različnih slogov na istem artefaktu; posnemanje oblike,

²³ Haseloff 1981, str. 302.

²⁴ O tem problemu gl. npr. Schülke, Almut, *On Christianization and Grave-Finds*, European journal of archaeology, Vol. 2, Nr. 1, April 1999, str. 77–106.

²⁵ Haseloff 1981, str. 404–405.

²⁶ Haseloff 1981, str. 477–479.

²⁷ Gl. npr. Hedaeger, Lotte, nav. delo; Kristoffersen, Siv, *Transformation in Migration Period Animal Art*, Norwegian Archaeological Review, Vol. 28, No. 1, 1995, str. 1–17.

dekoracije pa ne), dalje v dejstvu, da so na nekaterih delih celine »prevzeli« živalski slog stopnje D (Alamani), drugje pa stopnje B (Langobardi),²⁸ in končno v raznovrstnosti samih predmetov, na katerih se germanski živalski slog pojavlja (fibule, spone, brakteati, meči).

Zaključek

Da bo umetnostna produkcija zgodnjega srednjega veka dobila pravo mesto v okviru umetnostnozgodovinske razprave, bomo torej morali razmisliti o nekaterih tradicionalnih konceptih, ki so pridobili značaj samo po sebi umevnih orodij. Začeti je potrebno že pri samem konceptu umetnostnozgodovinskega vira: izdelki zgodnjersrednjeveške oz. katerekoli umetnostne produkcije niso pasivni objekti, ostaline neke pretekle estetske norme, pač pa so bili in so aktivni dejavniki pri oblikovanju kulturno-politične stvarnosti. Kot taki imajo dvojno nalogo: so priče družbenih praks preteklih obdobj, hkrati pa ogledalo našega lastnega ideološkega trenutka. Da bi jih lahko v njihovi dvojni naravi lahko razumeli, jih moramo obravnavati v okviru njihovih kontekstov – vseh preteklih in sedanjega. Šele takrat bodo novo interpretirani zgodnjersrednjeveški artefakti dobili svoje pravo mesto v zgodovinopisju in bodo s svojo celostno izpovednostjo končno postali priče ne tako daljne preteklosti.

²⁸ Haseloff 1981, str. 568–569, 694 in 708–709.

UDK 7.033.067

ART BETWEEN ANTIQUITY AND THE HIGH MIDDLE AGES, AND THE PROBLEM OF ITS EVALUATION

In art historical discourse, the concept of chronology or the arrangement of artefacts in chronological order and their placement in (more or less rigidly defined) art periods has turned into a generally accepted and prevalent conceptual tool. As a result, it is almost always used automatically, without theoretical consideration.

The aim of the article is to present, by means of three examples, the possible consequences of such inadvertent use of the chronology concept in the interpretation and evaluation of early medieval art. The first such example is stone sculpture with interlacing patterns which, from the second half of the 8th to the 11th century, was common in Central and Northern Italy, the south-eastern Alpine region and along the Dalmatian coast on the Adriatic. The second example is a comparison drawn between two chalices, Tassilo's and Cundpald's, dating from the last third of the 8th century. While the third and last examples are small objects from early medieval graves decorated with designs in the "animal" Style.

The author points out the relativity and limitations of two main features of art historical chronology: the first is the "a posteriori" character of any kind of chronological order, while the second is the idea of implicit stylistic evolutionism. Together with the still valid concept of "high art", these two features are the main reasons why, in art history, the early Middle Ages are still considered a dark period.