

OCENE IN POROČILA

Book Reviews and Reports

*Monika Osvald, Ljubljana***COSTANTINO IL GRANDE. LA CIVILTÀ ANTICA AL BIVIO TRA OCCIDENTE E ORIENTE**

Razstava: Rimini, Castel Sismondo, 13. 3. – 4. 9. 2005.

Razstavni katalog:

COSTANTINO IL GRANDE. LA CIVILTÀ ANTICA AL BIVIO TRA OCCIDENTE E ORIENTE, Milano: Silvana Editoriale Spa 2005, pp. 336.

Da je Konstantin Veliki ključnega pomena za zmagoslavje krščanstva v začetku 4. stol., o tem ni nobenega dvoma. Toda po dolgih stoletjih čaščenja tega pomembnega rimskega cesarja kot prvega krščanskega vladarja, je – po antičnih poskusih cesarja Julijana Apostate in zgodovinarja Zosima, ki pa so bili kasneje v zgodovini uspešno potišani – Henri Grégoire prvi jasno in glasno izrazil svoje pomisleke glede Konstantinove nenadne spreobrnitve in s tem postavil temelje tako imenovanemu »Konstantinovemu vprašanju«. Slednje je dobilo pomembno mesto v antični sekciji X. Mednarodnega zgodovinskega kongresa leta 1955. Na tem kongresu je med zgodovinarji antike povsem prevladal dvom v dolga stoletja trajajoče prepričanje o Konstantinovi »čudežni« spreobrnitvi leta 312 po odločilni bitki pri Milvijskem mostu, v kateri je premagal Maksencija. Po mnenju teh zgodovinarjev naj tolerančni edikt, ki sta ga v Milanu leta 313 podpisala Konstantin in Licinij, ne bi bil Konstantinovo delo, ampak Maksencijevo ali Licinijevo; Konstantinova spreobnitev leta 312 naj bi bila plod invencije Laktancija in Evzebija, krščanskih piscev s Konstantinovega dvora,¹ ki jo je cesar oportunistično razširjal v času dokončnega obračuna z Licinijem; znamenje XP, ki ga je pred bitko pri Milvijskem mostu dal upodobiti na insignije, naj ne bi bil krščanski, temveč solarni simbol, saj naj bi cesar še dolgo po letu 312 častil očetovo sončno božanstvo *Sol Invictus*. Takšna interpretacija se je povsem uveljavila in jo lahko preberemo v zgodovinskih knjigah novejšega datuma.² Toda razstava v Riminiju izhaja iz drugačnih, tradicionalnih temeljev, ki pa jih poskuša podpreti z novim branjem antičnih virov.

Po mnenju Marte Sordi, avtorice ene od uvodnih študij v katalogu, naj bi bi bilo »Konstantinovo vprašanje« preseženo, saj so nove študije osvetlile

¹ LACTANTIUS, *De mortibus persecutorum* XLIV; EUSEBIUS, *Historia Ecclesiastica* IX, 9 in *Vita Costantini* I, 26 ss.

² Arnaldo MARCONE, *Pagano e cristiano. Vita e mito di Costantino*, Bari 2002.

več elementov, ki pričajo o Konstantinovi zgodnji spreobrnitvi.³ Avtorica poudarja zlasti tezo, da se cesar med triumfom 29. oktobra 312 ni povzpел na Kapitolin in ni opravil žrtvovanja pred templjem Jupitra Optima Maksima (argument *ex silentio*, kajti antični viri tega tradicionalnega zaključka triumfa v Konstantinovem primeru ne omenjajo), kar naj bi potrjevalo Konstantinov zgodnji sprejem krščanstva. Cesar je na ta način obred triumfa, ki je bil religiozne narave, saj je vključeval žrtvovanje poganskim bogovom, spremenil v *adventus* ali cesarjev slovesni vhod v mesto, ki je bil le del političnega ceremoniala. Ker je vrednotenje Konstantinovega lika predmet zgodovinarjev antike, se v recenziji ne bomo spuščali v vprašanje utemeljenosti in smiselnosti teh novih branj antičnih piscev, ampak se bomo raje osredotočili na razstavo samo in spremljajoči katalog, ter poskušali opozoriti bodisi na presežke kot tudi na nekatere pomanjkljivosti.

Razstavljeni predmeti, ki so bili z veliko občutka in logike razporejeni v dveh nadstropjih Sigmundovega gradu v Riminiju, so tvorili več zaokroženih enot, ki so poskušale osvetliti čas Konstantinovega vladanja (ok. 306–337) iz raznolikih zornih kotov. Razstavni sklopi so bili premišljeno izbrani, škoda le, da jih avtorji razstave niso pospremili s primerno dizajniranim »grafičnim ozadjem«. To bi gledalcu omogočalo lahkotnejši sprehod po razstavni poti ter neposrednejše razumevanje posameznih razstavnih predmetov in njihovo razvrstitev v širše sklope. Tudi pri naboru umetnin, zlasti pri portretih, je obiskovalca mestoma preveval občutek, da so bile le-te izbrane bolj po naključju kot po njihovi reprezentančnosti in sporočilnosti. Toda razstava je bila vredna ogleda že samo zato, ker je bilo na enem samem mestu zbranih veliko število vsestransko zanimivih eksponatov in to iz obdobja poznoantične umetnosti, obdobja, ki je v širši publiki dostopnih zbirkah velikih muzejev navadno le skromno zastopano.

Razstavna pot je vodila obiskovalca skozi pet sklopov: *Tetrarhija, Konstantin Veliki in njegova dinastija, Konstantinova spreobrnitev in preobrazba cesarstva, Življenje na dvoru in Likovne umetnosti*. To razvrstitev je upošteval tudi razstavni katalog, saj so ji sledili tako uvodni članki v prvem delu kataloga kot kataložni zapisi v drugem.

Ob portretih tetraarhov se najprej spomnimo na znamenita skupinska portreta iz profirja, ki se danes nahajata v Vatikanskih muzejih in na fasadi bazilike sv. Marka v Benetkah. Toda rimska portretna umetnost je bila skozi celoten zgodovinski razvoj, torej tudi v času tetraarhov in kasneje, zelo raznolika, saj so portrete vladarjev postavljali z različnimi nameni in v različnih funkcijah. Tako je bilo v prvem sklopu z naslovom *Tetrarhija* postavljenih na ogled šest portretnih glav, ki so po ikonografski metodi bolj ali manj zanesljivo pripisane posameznim tetraarhom (in Konstantinu), presenečajo pa bodisi po raznolikosti materialov in dimenzijah (od naravne do kolosalne velikosti) bodisi po stopnji portretnega realizma.

³ Marta SORDI, La conversione di Costantino, *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, (Rimini, Castel Sismondo, 13. 3.–4. 9. 2005), Milano 2005, pp. 36–43.

Podobe Konstantina Velikega, razen izjemoma, ne sledijo več tradiciji portretov vojaških cesarjev iz sredine 3. stol., tradiciji, ki je v veliki meri zaznamovala obdobje tetrarhov, ampak se zgledujejo po klasicizmu iz časa Antoninov. Včasih gredo še dlje, saj preoblikujejo kipe iz druge polovice 2. stol. v svoje lastne portrete. Tak primer je celopostaven, sedeč portret Konstantinove matere Helene, narejen iz grškega marmorja (Rim, Musei Capitolini).⁴ Telo, izklesano v drugi polovici 2. stol., posnema grški prototip Afrodite iz druge polovice 5. stol. pr. Kr., ki ga je najverjetneje izklesal kipar Kalamis. Glava je sprva nosila obrazne poteze ene od antoninskih cesaric (Favstine Mlajše ali njene hčerke Lucile), kasneje, ob priložnosti Konstantinovih *vicennalia* leta 326, pa je bila predelana v portret Helene. Navezava na Antonine in zgledovanje po klasicizmu je bilo zlasti politične narave, saj so se hoteli, *Konstantin Veliki in njegova dinastija*, izhajajoč iz vojaških vrst in provincialnega miljeja, na ta način povzdigniti nad svoje okolje in obenem vzpostaviti novo vladarsko dinastijo, ki ne bi v ničemer zaostajala za prejšnjimi.

Najbolj problematičen je bil razstavni sklop *Konstantinova spreobrnitev in preobrazba cesarstva*, saj je temeljil na premisi, da se je Konstantin Veliki dejansko spreobrnil ob zmagi pri Milvijskem mostu leta 312. Zato so bili v tem sklopu zbrani in razstavljeni le tisti objekti, ki so omenjeno premiso podpirali; dodanih je bilo še nekaj ambivalentnih predmetov, ki sicer omogočajo različna branja, vendar so bili tu predstavljeni v »edini pravi luči«. Lep primer je zlatnik, ki ga je Konstantin izdal leta 313 v Paviji (*Ticinum*). Na naličju je cesar upodobljen z leve strani, sledi mu profil sončnega boga *Sol Invictus*. Solarna ikonografija je poudarjena še z napisom INVICTVS COSTANTINVS MAX AVG in frontalno upodobljeno Sončevo kvadrigo na Konstantinovem ščitu. V katalognem zapisu je novce sicer natančno opisan, vendar je v komentarju izpostavljena teza, da moremo upodobitev na novcu razumeti kot aluzijo na srečanje med Konstantinom in Licinijem leta 313 v Milanu, srečanje, ki je privedlo do izdaje znamenitega Milanskega edikta.⁵

Vztrajanje na Konstantinovem zgodnjem spreobrnjenju, za vsako ceno, se zdi nesmiselno, tudi zaradi nadaljnjega razvoja dogodkov. Dejstvo je, da je Konstantin v 20. in 30. letih 4. stol. med vsemi dovoljenimi religijami krščanstvo privilegiral in to na očiten način ter z velikimi finančnimi sredstvi. O tem pričajo pomembna bazilikalna središča v Rimu, ki so se izoblikovala ravno v tem času in z bogato državno podporo. Zato se zdi izbor predmetov, ki so bili združeni v tretjem sklopu, neprimeren: večinoma je šlo za izdelke umetne obrti, ki bi sicer pričali o prisotnosti krščanstva med vojaki in splošno v cesarstvu, če ne bi bili po svoji dataciji – večina iz druge polovice 4. stol. – povsem neprimerni, saj dokazujejo očitna dejstva.

⁴ Claudio PARISI PRESICCE, Statua di Elena, *Costantino il Grande* 2005, pp. 212–213, cat. 8, fig. 8.

⁵ Michele AMANDRY, Multiplo di nove soldi di Costantino, *Costantino il Grande* 2005, p. 237, cat. 54, fig. 54.

V zadnjem delu tretjega sklopa je bil Konstantin Veliki predstavljen kot *ktitor*, to je ustanovitelj mest, in sicer bodisi Konstantinopla bodisi novega, krščanskega Rima. Čeprav je cesar Rim obiskal le trikrat, in še takrat se je mudil le za kratek čas (kot triumfator po zmagi nad Maksencijem leta 312, v proslavitev decenalijskega leta 315 in med obhajanjem vicenskega leta 326), je mestu vtisnil neizbrisen pečat. Ob vznožju Kvirinala je zgradil terme, na Rimskem forumu je ob *via Sacra* dokončal baziliko, ki jo je začel graditi njegov nasprotnik Maksencij. Zlasti pa je podpiral in promoviral izgradnjo številnih krščanskih cerkva: osrednje, Lateranske bazilike z baptisterijem, in številnih drugih cerkvenih stavb, ki so, postavljene nad grobovi rimskih mučencev, obkrožale mesto (omenimo le najpomembnejšo, to je baziliko nad grobom sv. Petra v Vatikanu).⁶

Toda ideja o cesarju kot ustanovitelju mest je na razstavi na žalost izžvenela v prazno, saj so manjkale celo osnovne didaskalijske, kot so tlorisi Konstantinopla in krščanskega Rima, zelo primerno pa bi bilo tudi večje število modelov novih arhitektur. To pomanjkljivost so deloma nadoknadili pregledni članki o arhitekturi Konstantinovega obdobja, izpod peresa Paola Liveranija in nekaterih drugih italijanskih strokovnjakov,⁷ ter ženske personifikacije (*Tychai*) Rima in Konstantinopla, izdelane v treh različnih tehnikah: kot pozlačene srebrne figurice iz konca 4. stol. (London, British Museum),⁸ na slonokoščenem diptihu, ki je datiran na prehod iz 5. v 6. stol. (Dunaj, Kunsthistorisches Museum),⁹ in v tehniki pozlačene risbe na steklenem krožniku iz prve polovice 4. stol. (Musei Vaticani).¹⁰

Že v času tetraarhov, zlasti pa s Konstantinom je prišlo do radikalne spremembe v dojemanju osebnosti cesarja, ki je sedaj temeljilo na vladarjevi »odsotnosti« in svetosti. Uveljavitev novega koncepta in izkazovanja cesarske moči je z vso zgovornostjo dokazala že Sabine G. MacCormack v delu *Art and Ceremony in Late Antiquity* iz leta 1981,¹¹ Paolo Liverani pa je v prispevku *Un nuovo stile di corte* spremenjeni dvorni ceremonial prenesel na cesarjev *adventus* v mesto Rim.¹² Med svojimi sicer maloštevilnimi in kratkimi obiski Rima je

⁶ Paolo LIVERANI, L'edilizia costantiniana a Roma: il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme, *Costantino il Grande* 2005, pp. 74–81.

⁷ Poleg Paola Liveranija (cit. n. 6) velja posebej omeniti naslednji članek: Sergio RINALDI TUFİ, La grande architettura fra Diocleziano e Costantino a Roma e nel mondo romano, *Costantino il Grande* 2005, pp. 92–105.

⁸ Christian ENTWISTLE, Statuette (*Tychai*) di Roma e Costantinopoli, *Costantino il Grande* 2005, pp. 251–252, cat. 82a–b, fig. 82a–b.

⁹ Manuela LAUNBERGER, Dittico con Roma e Costantinopoli, *Costantino il Grande* 2005, pp. 252–254, cat. 83, fig. 83.

¹⁰ Umberto UTRO, Vetro dorato con le personificazioni di Roma e Costantinopoli, *Costantino il Grande* 2005, pp. 254–255, cat. 84, fig. 84.

¹¹ Sabine G. MACCORMACK, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, University of California Press 1981.

¹² Paolo LIVERANI, Un nuovo stile di corte, *Costantino il Grande* 2005, pp. 70–73.

Konstantin, po mnenju Liveranija, zarisal nov potek zmagoslavnega vhoda v nekdanjo prestolnico. Ta je sedaj potekal skozi *porta Triumphalis* po *via Lata* vse do Kapitolina, ki ga je obšel in nadaljeval pot ob Tiberi, po Zelenjavnem (*Forum Holitorium*) in Živinskem forumu (*Forum Boarium*). Procesija se je nadalje spustila do Cirkusa Maksima in se dvignila po »dolini« med Palatinom in Celijem. Obkrožila je Hadrijanov slavolok, katerega so – tako izpričujejo nove raziskave – med leti 313 in 315 preoblikovali v Konstantinovega,¹³ in se po *via Sacra* povzpela čez Rimski forum, vse do Kapitolina, kjer naj bi se zaključila brez končnega vzpona do templja Jupitra Optima Maksima.

Četrty sklop razstave, poimenovan *Življenje na dvoru*, je nazorno opozoril na nadaljevanje tradicionalne vladarske ikonografije v Konstantinov čas. Gre zlasti za dva motiva, ki sta se v kontekstu evropske umetnosti izoblikovala na dvoru Aleksandra Velikega. To sta vladarska motiva zmagovitega spreveda in lova na divje živali. Zdi se, da je razlika med helenističnimi in poznoantičnimi upodobitvami le v formalnem jeziku in to zlasti na prikazu imperialnega spreveda, kar je lepo razvidno iz znamenite kameje z motivom Licinijevega trionfa (Pariz, Bibliothèque nationale de France), kjer se cesar približuje gledalcu na frontalno in simetrično upodobljeni kvadrigr.¹⁴

Članki Gemme Sene Chiese in ostalih strokovnjakov, v katerih bomo odlične sinteze in tudi nova dognanja o posameznih zvrsteh likovnega snovanja v času Konstantina, so nujen uvod v poglobljeno razumevanje izjemnih razstavnih eksponatov, ki so sestavljali zadnji sklop pod naslovom *Likovne umetnosti*. Omenili smo že, da se uradni cesarski portreti Konstantina in njegove družine po letu 313 vedno bolj oddaljujejo od shematičnosti, ki je bila značilna za portretistiko vojaških cesarjev in tetrahov, ter se vedno bolj zgledujejo po klasicizmu antoninske umetnosti; omenjeni princip velja celo za Konstantinove kolosalne portrete (Gemma Sena Chiesa, Claudio Parisi Presicce).¹⁵ Istočasno zasledimo v privatni portretistiki samosvoj pojav: podobe zasebnikov se ne zledujejo po dvoru, kot je bila doslej navada, ampak sledijo na eni strani večjemu realizmu, na drugi pa cesarskim modelom iz 1. in 2. stol., in to zlasti v ženskih portretih (Marianne Bergmann).¹⁶

Obdobje, ki sega od leta 325 pa vse do konca 4. stol., je temeljnega pomena pri oblikovanju repertoarja starokrščanske umetnosti. Krščanski motivi so se postopoma formirali že v katakombni umetnosti, toda veliki pripo-

¹³ *Arco di Costantino. Le due fasi dell'arco nella valle del Colosseo*, Milano 2001.

¹⁴ Mathilde AVISSEAU-BROUSTET, Cammeo detto del "Trionfo di Licinio", *Costantino il Grande* 2005, pp. 267–268, cat. 97, fig. 97.

¹⁵ Gemma SENA CHIESA, *Felicia tempora: la riconquista del classico*, *Costantino il Grande* 2005, pp. 130–137; Claudio PARISI PRESICCE, *L'abbandono della moderazione. I ritratti di Costantino e della sua progenie*, *Costantino il Grande* 2005, pp. 138–155.

¹⁶ Marianne BERGMANN, La ritrattistica privata di età costantiniana: l'abbandono del prototipo imperiale, *Costantino il Grande* 2005, pp. 156–165.

vedni cikli se kodificirajo šele z nastopom verske svobode. Na razstavi smo sledili temu razvoju na primerih sarkofagov in male plastike (Marina Sapelli)¹⁷ ter slikarskih in mozaičnih spomenikih (Fabrizio Bisconti).¹⁸ Zaradi bližine Ogleja je za nas zlasti zanimiv razvoj motiva preroka Jone in na razstavi je bilo na ogled primerjalno gradivo, ki je zgovorno pričevalo o genezi omenjenega motiva in o njegovem ponavljanje v obliki ustaljenih obrazcev, ki so kodificirali tako vsebinski kot formalni vidik.¹⁹

Na osnovi umetnin, ki spadajo v zvrst umetne obrti – omenimo le izjemno Kamejo z vladarjem na konju, ki jo hrani Narodni muzej v Beogradu (datirana v 4. stol.)²⁰ – je Gemma Sena Chiesa ponudila nekoliko drugačno razlago »poganskih« mitoloških motivov, ki krasijo številne izdelke umetne obrti iz 4. in 5. stol. Upodabljanje mitoloških motivov so pisci navadno razložili z identifikacijo naročnikov teh izdelkov, naročnikov, ki so pripadali rimskemu senatorskemu razredu. Slednji naj bi se – o tem beremo v Prudencijevi pesnitvi *Contra Symmachum* – še vedno trdno oklepali poganske vere, saj naj bi bili bogovi tradicionalnega rimskega panteona edini garantii nepremagljivosti in večnosti (*aeternitas*) mesta Rima in s tem imperija. Sena Chiesa je ponudila zanimivo tezo: mitološki motivi ne potrebujejo nujno »poganskega nagiba«; po njenem mnenju so dokaz kulturne izjemnosti senatorske elite, saj so na izdelkih praviloma obravnavane manj znane epizode iz antične mitologije. Mitološki prizori so torej le sinonim za izobraženost in visoki status naročnika, ne izpričujejo pa njegove verske pripadnosti.²¹

Razstavni katalog prinaša, zlasti v uvodnih člankih, s teorijo podkrepljene sinteze in številne nove poglede, toda mestoma se zdi, da posamezni avtorji preveč poudarjajo normativnost antičnega klasicizma. Vsakršno odstopanje razumejo kot začasno in prehodno, dokler ne nastopi nova doba preporoda starih klasičnih norm. Tako je omenjeni katalog še en dokaz več, da Rieglova *Spätromische Kunstindustrie* vedno bolj tone v pozabo,²² čeprav ponuja edinstveno metodo za celostno razumevanje poznoantične in starokrščanske umetnosti.

¹⁷ Marina SAPELLI, La produzione dei sarcofagi in età costantiniana (312–313 – circa 340), *Costantino il Grande* 2005, pp. 166–173.

¹⁸ Fabrizio BISCONTI, *Monumenta picta*. L'arte dei Costantinidi tra pittura e mosaico, *Costantino il Grande* 2005, pp. 174–187.

¹⁹ Razstavljeni so bili naslednji trije eksponati: Fragment sarkofaga z Jonino zgodbo in banketom, iz zadnje tretjine 3. stol. (Rim, Pretestatove katakombe, Museo cristiano), Fragment sarkofaga z Jonino zgodbo, iz prve četrtine 4. stol. (Rim, Pretestatove katakombe, Museo cristiano) in Jonova zgodba v mozaični tehniki na plošči, ki je zapirala lokul, iz zadnjih desetletij 4. stol. (Vatikanski muzeji).

²⁰ Jelena KONDIĆ, Cammeo con imperatore a cavallo, *Costantino il Grande* 2005, p. 316, cat. 184, fig. 184.

²¹ Gemma SENA CHIESA, Le arti sontuarie, *Costantino il Grande* 2005, pp. 188–201.

²² Alois RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901.

Jadranka Ljubičić, Ljubljana

Joško Belamarić, Zoraida Demori Staničić, Biserka Rauter Plančič
(edd.)

STOLJEĆE GOTIKE NA JADRANU: SLIKARSTVO U OZRAČJU
PAOLA VENEZIANA /
THE GOTHIC CENTURY ON THE ADRIATIC: PAINTING IN
THE PERSPECTIVE OF PAOLO VENEZIANO AND HIS
FOLLOWERS

Razstavni katalog, Zagreb, Galerija Klovičevi dvori, 19. oktober–28.
november 2004, Zagreb: Galerija Klovičevi dvori 2004, pp. 199, 62
kataložnih enot, številni barvni posnetki

Dve leti raziskovanja umetnosti 14. stoletja v vzhodnem Jadranu je rodilo razstavo *Stoljeće gotike na Jadranu: slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, ki so jo pripravili dr. Joško Belamarić, dr. Zoraida Demori Staničić in Biserka Rauter Plančič. Že v uvodnem govoru kataloga je akademik Igor Fisko-
vić ugotovil, da je bilo raziskovanje slikarstva tega obdobja v hrvaških strokov-
nih krogih prava redkost. Vsemu temu je krivo nenehno posvečanje stroke bolj
raziskanima obdobjema romanike in renesanse.

Razstava *Stoljeće gotike na Jadranu: slikarstvo u ozračju Paola Veneziana* se naslanja na dve že realizirani razstavi *Paolo Veneziano i njegov krug*, ki jo je Vinko Zlamalik pripravil leta 1967 v Strossmayerjevi galeriji starih
mojstrov in na italijansko razstavo *Il Trecento adriatico, Paolo Veneziano e la
pittura tra Oriente e Occidente*, ki je bila realizirana leta 2002 v Riminiju. Na
ogled je bilo postavljenih 62 del (nekaj teh del je bilo predstavljenih že na obeh
predhodnih razstavah), ki zaobjemajo dela mojstra Paola Veneziana, njegovih
naslednikov in delavnice ter beneških in hrvaških avtorjev kot so Benedikt,
Marco Paolo Veneziano, Jacobello del Fiore, Michele Giambona, Menegelo Iva-
nov de Canali, Catarin, Matko Juncić, Blaž Jurjev Trogiraniin, Lorenzo Venezi-
ano, Ercole del Fiore, Zanin di Pietro, Ivan Ugrinović in Dujme Vušković. Za
vsa razstavljena dela se je bilo treba zahvaliti različnim inštitucijam in posame-
znikom; samostanskim in cerkvenim zakladnicam, privatnim zbirkam ter hr-
vaškim, slovenskim in italijanskim muzejem in galerijam. Prikazano je obdobje
od začetka 14. stoletja do druge tretjine 15. stoletja.

Zlamalikova razstava v Strossmayerjevi galeriji je nastala ravno v
času, v katerem se začne povečevati zanimanje za italijanskega slikarja Paola
Veneziana, ki je bil še neznanka v strokovnih krogih. Paola Veneziana v svojih
delih ne omenjajo ne Vasari, Boschini in ne Ridolfi, odkrjeta ga šele 18. in 19.
stoletje. Njegova dela so pretežno pripisovali umetnikom, ki jih danes umet-
nostna zgodovina obravnava v drugem planu. Leta 1909 Laudedeo Testi v svoji

zgodovini beneškega slikarstva prikaže slikarja Paola Veneziana kot začetnika beneške šole. Slikarjev umetniški opus so do štiridesetih let prejšnjega stoletja odkrivali Raimond van Marle in Evelyn Sandberg Vavala. Po drugi svetovni vojni se poveča zanimanje za beneško slikarstvo in njegovo raziskovanje, zato tudi podoba slikarja postaja vse bolj jasna. Po večstoletni pozabi sledi druga skrajnost, kajti v nekem trenutku so umetnostnozgodovinske kritike skoraj vsa dela beneškega trečenta začele pripisovati mojstrovemu slikarskemu opusu. Leta 1969 je napisana prva monografija o Paolu Venezianu izpod peresa Michelangela Murara, medtem ko je zadnja izšla leta 2003 izpod peresa Filippa Pedrocca. Nato sledijo številne razprave in polemike okoli datacije, valorizacije ter atribucije njegovih del. Vse do danes pa zaradi pomanjkanja dokumentacije ostajajo nerazjasnjena vprašanja o njegovem življenju in delu.

Za Paola Veneziana nimamo ohranjenih natančnih podatkov, kdaj naj bi bil rojen, omenja se letnica 1300, umrl je leta 1362. Njegov oče Martin in brat Marko sta bila ravno tako slikarja, vendar maloštevilni podatki pričajo o njegovi aktivnosti v Trevisu, Vicenzi in Benetkah. Prvi svojeročni rokopis slikarja je odkrit na poliptihu iz leta 1333 v Vicenzi. V času svojega delovanja naj bi mojster ustvaril delavnico, v kateri sta delala tudi njegova sinova Luka in Giovanni. Med letom 1348 do leta 1358 naj bi pred epidemijo kuge pobegnil v Dubrovnik, kjer ga dokument iz leta 1352 omenja kot magistro Paolo pintori Veneti. Oporoka Nikole Lukarića, kjer naj bi bilo zapisano ime slikarja ob naročilu izdelave oltarne pale v dubrovniški cerkvi, opozarja še na neko neraziskano verjetnost, da je mojster v času svojega bivanja v Dubrovniku formiral lastno delavnico, ki naj bi vplivala na slikarski razvoj vzhodnega Jadrana v 14. stoletju. Poleg Dubrovnika je ohranjenih še veliko slik, pripisanih temu slikarju ali njegovi delavnici, po vsej vzhodni jadranski obali od Krka, Raba, Zadra, Šibenika, Trogirja pa vse do Boke Kotorske.

Na razstavi je bilo razstavljeno tudi eno od njegovih zgodnjih del, poliptih blaženega Leona Bemba iz cerkve svetega Blaža v Vodnjanu, datirano v leto 1321. Na tej mojstrovini lahko opazujemo Paolovo slikarsko izobrazbo, ki ni temeljila samo na beneški slikarski tradiciji, ki je bila zaznamovana z bizantinskimi vplivi, temveč je odprla pot tudi novemu gotskem izrazu, ki je dotekal v ta prostor preko Alp, dajo pa se slutiti tudi vplivi Giotta. Paolo Veneziano se oddaljuje od stroge bizantinske tradicije, s tem da še vedno ohranja zlato ozadje, na novo obuja mehko koloristično senzibilnost in interes za ornament. Čudeži blaženega Leona Bemba nudijo slikarju idealno priliko za razvijanje žive naracije s pomočjo ekspresivnih likov, postavljenih v prostor, definiran z arhitekturo, ki spominja na Giottove invencije. Slikarska kvaliteta pri Paolu Venezianu se skriva ravno v tem nenehnem in samozavestnem menjavanju slogovnih jezikov. Slikar ni sledil enoznačni poti, temveč je skušal s pomočjo svojega talenta vnašati v beneško slikarsko tradicijo na novo porajajočega se duha gotike.

Slikar je znan po svojih ljubkih Marijah, ki v sebi skrivajo duh humanizma in čutnost neke drugačne religioznosti. Paolove Marije so nebeške kraljice, ki sedijo na prestolu, v naročju držijo Jezuščka, ki se nežno giblje in velikokrat v roki drži cvetje. Na tej razstavi sta bili prikazani dve sliki; *Marija z otrokom*, datirana okoli leta 1340 iz padovanskega Dijecezanskega muzeja in zadarska *Gospa maslinska* iz sredine 14. stoletja. Slikar spretno usklajuje toplino s strogo ceremonialno držo matere, ki je značilna za beneški bizantinizem. Novejše slogovne prvine pa lahko zasledimo na intimni igri rok matere in otroka, subtilnem nagnjenju Marijine glave ter bogatem koloritu in ornamentu draperije, ki dodatno poudarja odmik od strogo hieratičnega zlatega ozadja, značilnega za bizantinsko umetnost. Ravno ta kolorit, ki je zaživel na delih Paola Veneziana, bo prišel do izraza v kasnejšem dalmatinskem slikarstvu na *Ugljanskem poliptihu* Dujma Vuškovića nastalem okoli sredine 15. stoletja.

Na razstavi imamo poleg Marij razstavljenih tudi nekaj slikarjevih razpel; trogirsko iz zbirke benediktinskega samostana sv. Nikole, datirano med leti 1324–1330, razpelo iz slatinske cerkve Vnebohoda blažene device Marije, datirano okoli leta 1325, ter razpelo iz dubrovniškega dominikanskega samostana, datirano med leti 1350–1355. Slednje je umetnikovo največje razpelo, delo monumentalnih dimenzij (razpelo je preživelo potres leta 1667), in v sebi ponavlja paoleske oblike, značilne za 14. stoletje, ki jih kasneje nadaljuje dubrovniško slikarstvo 15. stoletja, kot lahko opazujemo na poliptihu s Koločepa (Ivan Ugrinović, *poliptih Matere božje s svetniki* domnevno starejše delo iz 14. stoletja) in Lopuda (*poliptih Gospe od Šunja* Matka Junčiča iz 1452). Poleg slikanih del so na razstavi predstavljeni tudi drugi predmeti, ki dodatno pojasnjujejo širino Paolovega vpliva: relikviarij v obliki Svetega Groba z miniaturo, škofovska mitra, vezeni antependii po kartonu Paola Veneziana ter Vatikanski hrvaški molitvenik neznane dubrovniškega slikarja iz druge tretjine 15. stoletja.

Med 13. in 15. stoletjem je Evropa zaznamovana z nemirnim obdobjem, ki je prepredeno z različnimi vojnami, ekonomsko krizo, boleznimi ter politično nestabilnostjo. V tej klimi so mnogi umetniki tudi zaradi nastalih razmer potovali. Tako so veliki umetniški centri, ki so zaradi svojega bogastva v svoja nadržja sprejemali umetnike, širili učinkovito strategijo kulturne in politične dominacije. Beneško slikarstvo 14. stoletja je postalo kozmopolitsko in policentrično. Zaradi potovanja umetnikov so se prenašale slikarske izkušnje v Istro in Dalmacijo (do tam, kjer je segel beneški kulturni vpliv). Sočasno pa je veliko istrskih in dalmatinskih umetnikov odhajalo na šolanje v Benetke, eden od dokumentiranih mojstrov je Nikola Ciprijani de Blondis iz Zadra, ki je zapisan kot Paolov učenec. Po dokumentiranih zapisih iz leta 1366 naj bi Nikola pet let živel pri slikarju Paulu Venezianu *ad imparare l'arte*.

Razstava *Stoljeće gotike na Jadranu: slikarstvo u ozračju Paola Veneziana* nas je z glasbeno podlago gregorijanskih koralov ter osmišljeno likovno postavitevijo Biserke Rauter Plančić za trenutek skušala popeljati v čas in

prostor slikarjevega ustvarjanja. Zidovi galerije, ki so bili prebarvani v temno zeleno in neintenzivno zlato barvo, so skušali priklicati ozračje zatemnjenih prostorov srednjeveških cerkva, v katerih so poleg sveč svetile slike slikarjev kot magični predmeti, na katere so se verniki radi obračali v molitvi.

Ob razstavi je izšel obširen katalog s teksti hrvaških in tujih strokovnjakov ter bogatim slikovnim gradivom. Uvodno predstavitev slikarskega razvoja Paola Veneziana nam v tekstu z naslovom *Paolo Veneziano i trecento na Jadranu* predstavi Zoraida Demori Staničić. Pregled razvoja gotskega slikarstva v Dalmaciji pri katerem so vidni vplivi slikarja Paola Veneziana in njegovega kroga vse tja do 15. stoletja opiše Joško Belamarić v tekstu *Gotička kultura u Dalmaciji Razvoj slikarstva između XIII. i XV. stoljeća*. Z bogatim razvojem mest v poznem srednjem veku se povpraševanje po umetniških izdelkih preneša iz strogo sakralnega okolja v posvetno. Naročniki del postanejo tudi bogati posamezniki, ki sooblikujejo umetniški okus. V tekstu *Majstori i naručitelji u slikarstvu dubrovačkog trecenta*, avtor Igor Fisković s pomočjo arhivskega gradiva predstavi oporoke posameznikov v katerih najdemo tudi naročila umetniških del. Pri slikarskem razvoju Paola Veneziana se lahko upravičeno sprašujemo o bizantinskih vplivih. O tem še ne tako raziskanem vprašanju, koliko in kakšen vpliv ima Bizanc v 14. stoletju na beneško umetnost, razmišljata v svojih tekstih dva tuja strokovnjaka. Na iskanje bizantinskih vzorov v slikarstvu Paola Veneziana nas opozarja prevedeni tekst Catarine Schmidt Arcangeli *Paolo Veneziano i njegovi poliptisi: privid Bizanta?* O motivu in razlogu dolgotrajnega vpliva Bizanca na beneško umetnost pa se sprašuje Hans Belting v tekstu, *Bizant u Veneciji nije Bizant u Bizantu*.

Kljub obsežni razstavi pa so nekatera vprašanja strokovnjakov ostala nedorečena. Pri atribucijah in datacijah posameznih del so mnenja strokovnjakov različna. Slikarstvo Paola Veneziana je pomembno vplivalo tudi na razvoj našega obalnega in istrskega prostora. Naši najznamenitejši deli, poliptih Marije s svetniki, ki se je prvotno nahajal v zakristiji cerkve sv. Jurija v Piranu in tabelna slika Križanja ravno tako iz cerkve sv. Jurija, sta pripisani mojstru Paulu Venezianu. Gre za kvalitetni deli, ki pa sta se žal znašli na restitucijskem seznamu umetnin in še vedno čakata na vrnitev iz Italije.

*Anabelle Križnar, Ljubljana**Gerald Dobler:*

DIE GOTISCHEN WANDMALEREIEN IN DER OBERPFALZ

Regensburg: Schnell & Steiner, 2002, 452 pp., 24+40 tab.

V okviru umetnostnozgodovinske stroke so izrednega pomena natančni korpusi spomenikov na določenem ozemljih, ki ne le zberejo na enem mestu vse vedenje o izbranih umetninah, pač pa služijo tudi kot odličen temelj za nadaljnje raziskovalno delo. V ta sklop se uvršča tudi knjiga Geralda Doblerja, ki se posveča gotskim stenskim poslikavam na Zgornjem Pfalškem. Gre za predelano in razširjeno izdajo avtorjeve doktorske disertacije, ki je nastala v okviru Univerze v Regensburgu. Knjiga je izrednega pomena, saj je prva taka publikacija, ki obdeluje srednjeveško stensko slikarstvo v Nemčiji v smislu topografsko zasnovanega korpusa, podobno kot je to za Avstrijo delo Elge Lanc,¹ a z drugačnim sistemom navedb in podatkov. V veliki večini v tej knjigi predstavljene poslikave znanstveno še niso bile obdelane, sploh pa ne s tako različnih zornih kotov, kot je to storil Dobler.

Gerald Dobler, doktor umetnostne zgodovine in klasične arheologije z izkušnjami na področju restavratorstva in spomeniškega varstva je znan tudi pri nas, saj je pred dobrima dvema letoma sodeloval v projektu Bavarska in Slovenija, katerega rezultati so bili prikazani na simpoziju in nato zbrani v posebni publikaciji *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik*. Prispeval je članek o delavnici Jana Polacka in slikarskih ciklih na Jezerskem in na Križni gori.² Cilj njegovega raziskovalnega dela je, kot je zapisal v uvodu knjige, čim bolj natančen popis, dokumentiranje in obdelava do sedaj znanih gotških stenskih poslikav na območju te bavarske regije, ki je bila do zdaj nekako zapostavljena v zgodovini umetnosti. Izšli so pregledi stenskih poslikav na Zgornjem Bavarskem, na Zgornjem in Spodnjem Frankovskem ter v Augsburgu, medtem ko je Zgornje Pfalško ostajalo prazno na zemljevidu obdelanih in prezentiranih spomenikov. Število stenskih slikarij, ki po obsegu presega sočasno ustvarjanje na področju kiparstva, iluminacije, tabelnega slikarstva in celo vitražev, dokazuje, da gre za izredno pomemben spomeniški fond, ki si zasluži

¹ Elga LANC, Die mittelalterliche Wandmalerei in Wien und Niederösterreich, *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs*, Bd. I., Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1983; Elga LANC, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs*, Bd. II, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2002

² Gerald DOBLER, Die Werkstätte des Jan Polack in München und die Freskenzyklen von Jezersko und Križna gora, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik*, Schnell & Steiner, Regensburg 2003, str. 211–226.

mnogo večjo pozornost. Dobler se je posvetil tistim spomenikom, ki so še v tolikšni meri razpoznavni, da omogočajo znanstveno obdelavo, v obzir pa je vzel tudi tiste, ki so danes sicer že zelo poškodovani, a jih na podlagi starejše literature in fotografskega materiala še vedno lahko slogovno opredelimo. Tako je prišlo v poštev 55 spomenikov, ki jih je natančno predstavil v obsežnem katalogu, kot dodatek pa je na koncu knjige omenjenih še 23 zgradb, katerih slikarski okras je za natančnejšo predstavitev preslabo ohranjen, pod beležem ali pa zaradi restavratorskih posegov in preslikav popolnoma spremenjen. Časovna meja teh spomenikov je navzdol začrtana s poslikavo v cerkvi benediktinskega samostana Prüll s konca 12. in začetka 13. stoletja, najmlajša tu obravnavana dela pa so iz okrog 1530, iz časa prepletanja renesanse in reformacije, ko je na obravnavanem področju znanih le malo dokončanih del.

Na zemljevidu, objavljenem na začetku knjige, se dobro vidi geografsko zgoščenost spomenikov na jugu regije, predvsem okrog Regensburga in vzdolž Donave, proti severu pa jih je vse manj. Publikacija v svoj obseg ne vključuje poslikav v samem mestu Regensburg, prvič zaradi prevelikega števila spomenikov in drugič zaradi sočasne raziskave, ki jo na temo gotskih poslikav regensburških meščanskih domov dela Petra Lorey Nimisch. Regensburg avtor predstavi v krajšem poglavju, kjer le nakaže njegovo pomembnost kot enega od umetniških središč gotike in omeni najpomembnejše spomenike. Zanimivo je, da v mestu najdemo številne spomenike profane umetnosti, medtem ko jih zunaj njega praktično ni in prevlada sakralna umetnost. Dobler je prišel tudi do ugotovitve, da je večina ohranjenih poslikav vezanih na manjše podeželske cerkve ali kapele, medtem ko se jih je v velikih cerkvah in samostanih v mestih ohranilo mnogo manj. Kljub temu so se pomembnejše slikarske delavnice izoblikovale v večjih mestih, kot so to bila Amberg, Sulzbach, Neuermarkt, Neunburg in Straubing, lokalne slikarje pa srečamo v majhnih krajih.

Knjigo, ki obsega 452 tekstovnih strani ter 237 barvnih in črno-belih fotografij, bi lahko v grobem razdelili na dva dela, na umetnostnozgodovinski uvod in na katalog. V uvodu avtor umesti izbrane poslikave v prostor in čas, jih primerja s sočasno likovno produkcijo in jih postavi v medsebojni kontekst, posveti pa se tudi slogu in ikonografiji tako sakralnih kot profanih del. Izredno zanimiv in uporaben pri nadaljnjem študiju je spisek poslikav glede na ikonografijo, saj olajšuje pregled primerjalnega gradiva. Sledi beseda o zgodovini poslikav, o njihovem arhitekturnem kontekstu in dekorativnih elementih, ki jih vnašajo v stavbne prostore, posebej pa je treba poudariti dve podpoglavji, in sicer tisti, ki sta namenjeni tehniki in stanju ohranjenosti izbranih spomenikov. V dosednji nemški strokovni literaturi se avtorji večinoma niso ukvarjali s tem vidikom likovnih umetnin, če pa že, pa so bili zelo redkobesedni, kot poudarja Dobler. S tem se tovrstni umetnostnozgodovinski pregledi spomenikov odpirajo novim, interdisciplinarnim področjem, kjer se osnovna stroka v iskanju natančnejših odgovorov povezuje z restavratorstvom in spomeniškim varstvom,

vse bolj pa tudi z naravoslovnimi znanstvenimi disciplinami. Te omogočajo natančne analize sestavnih elementov neke poslikave, kar nudi dodatne informacije o strukturi izbranega dela – o ometih, pigmentih, morebiti tudi o vezivih, o zgradbi barvne plasti in načinu dela posameznega umetnika. Za tovrstne analize avtor za časa raziskav ni imel možnosti, a že v uvodu posebej poudarja izjemen pomen takega pristopa, ki se ga v strokovnih krogih vse bolj zavedamo. Pri svoji raziskavi se je omejil na vizualno oceno spomenikov, na podlagi česar je poskušal odkriti tehniko izvedbe (*a fresco*, *a secco*, mešana tehnika), sestavo ometov, uporabljene pigmente, uporabo morebitnih pomagal kot vrvice in šablone, predrisbe itd. Dodatne informacije o zgodovini in o morebitnih restavratorskih posegih je Dobler našel v bavarskih arhivih za spomeniško varstvo, v restavratorskih centrih, ponekod pa tudi v dokumentaciji posameznih župnij.

Katalog obsega tri četrtine celotne knjige, v njem pa je po abecednem redu predstavljenih vseh 55 izbranih spomenikov. Je shematično in pregledno zasnovan in ponekod dopolnjen s tlorisi cerkva in z risbami posameznih prizorov. Ti so bolj ali manj natančno predstavljeni, odvisno od ohranjenosti poslikave in od možnosti dostopa do stene. Te dopolnjujejo še knjigi dodane risbe na prostih listih s pogledom na celotne stene, kjer gre za večje slikarske cikle. Glede na to, da so stenske poslikave vezane na arhitekturo, se vsak posamezni pregled obravnavanega spomenika začne z opisom cerkve in z njeno stavbno zgodovino, saj le ta pogosto pomaga pri dataciji dela. Šele nato se avtor posveti stenskim poslikavam. Prvi del sporoča, kdaj so poslikave odkrili ter opisuje morebitna restavratorska dela, kjer so pač ta prek dokumentacije znana. Sledi natančen opis poslikave, ponekod tudi vsakega posameznega prizora, s poudarkom na morebitnih posebnostih v upodobitvi. Pri večini spomenikov – kjer se je to pač glede na ohranjenost dalo – avtor nameni krajši ekskurz sami tehniki izvedbe ter poskuša določiti način in potek samega dela. Pri dataciji se je Dobler večinoma oprl na slogovne primerjave s sorodnimi deli, s podatki iz stavbne gradnje, le v izjemnih primerih je ohranjena letnica poslikave. Vsako tako izčrpno obdelavo posameznega spomenika zaključuje popis literature, vezane na tematiko.

Knjiga nudi ogromno gradiva in do sedaj neznanih podatkov za nadaljnje raziskovanje poslikav na območju Zgornje Pfalške, pa tudi za iskanje kulturnih, zgodovinskih in umetniških povezav ostalih regij s tem območjem. Posamezni spomeniki so predstavljeni pregledno in ne le s slogovnega in ikonografskega zornega kota, pač pa vključujejo tudi stavbno zgodovino ter tehniko izvedbe poslikave, kar je bistvenega pomena. Na tak način se odpirajo številna nova obzorja, hkrati pa tudi mnogo novih vprašanj, na katera bo morala stroka še odgovoriti.