

Likovna produkcija zgodnjega srednjega veka: med arheologijo in umetnostno zgodovino

Kot je v članku o slovenski zgodnesrednjeveški arheologiji opozorila Irena Mirnik Prezelj (Mirnik Prezelj, 1998), zgodnji srednji vek v zgodovinopisni razpravi nima splošno veljavne opredelitve. Tako spodnja kot tudi zgornja časovna omejitev obdobja sta regionalno pogojeni, kar povzroča nemalo zmede pri kakršnemkoli poskusu sintetične obravnave. Problem je še toliko težji pri umetnostnozgodovinski periodizaciji časa po zatonu antičnega sveta. Razlog se skriva v samem konceptu umetnosti, ki med drugim narekuje tudi delitev preteklosti na posamezna umetnostna obdobja. Pri tradicionalni umetnostnozgodovinski delitvi preteklosti na rigidno definirana umetnostna obdobja namreč ne moremo mimo dejstva, da so ta med seboj v hierarhičnem razmerju. To pomeni, da so nekatera (antika, ki sploh predstavlja kanon v zgodovini umetnosti, barok, impresionizem) v skladu z nekim tradicionalnim umetnostnim kriterijem vrednotena više kot druga (pozna antika, zgodnji srednji vek, manierizem, rokoko), nekatera pa umetnostni zgodovini povzročajo celo tako hude konceptualne preglavice, da se z njimi skoraj kot po nekakšnem nenapisanem pravilu ne ukvarja (prazgodovina kot najbolj očiten primer). Nižje vrednotena umetnostna obdobja služijo raziskovalcem predvsem kot poligon za preučevanje sprememb in prehoda med zaporednimi velikimi umetnostnimi obdobji. V njihovih likovnih produkcijah pa v večji meri iščejo le znake zamiranja predhodnega in počasno napovedovanje sledečega slogovnega izraza v skladu z idejo slogovnega evolucionizma. Ta ideja je poleg samega koncepta umetnosti drugi ostanek pozitivistične umetnostne teorije

¹ Primerjaj npr. razdelitev na slogovna obdobja v zbirki *Propyläen Kunstgeschichte*.

19. stoletja, ki pa se je v umetnostni zgodovini zakoreninil tako globoko, da je malodane pridobil značaj splošno veljavnega pravila.

Zgodnji srednji vek s svojo politično, družbeno in kulturno segmentiranostjo je v umetnostnozgodovinski razpravi še posebej problematično obdobje zato, ker predstavlja nekakšen *interregnum* med dvema obdobjema, ki sta (umetnostno) združevali večino zahodne in srednje Evrope: rimsko antiko z idejo univerzalizma na eni in romaniko kot prvim evropskim mednarodnim slogom na drugi strani. Čas med zatonom rimskega cesarstva in sredino 11. stoletja je v umetnostnozgodovinski razpravi zato že od nekdaj pomenil velik problem. Za obdobje neposredno po razpadu cesarstva se je uveljavil konceptualno vprašljiv, predvsem pa vsebinsko zmuzljiv pojem umetnost časa preseljevanja ljudstev (nemško *Völkerwanderungskunst*), sledijo pa mu merovinško, karolinško in otonsko obdobje.¹ Že pri taki delitvi časa med antiko in romaniko se pojavijo problemi: če lahko pojem *Völkerwanderungskunst* še nekako apliciramo na celotno evropsko ozemlje, s pridržkom, da pač govorimo o različnih likovnih produkcijah – langobardski, saški, alamanski, gotski –, ki trčijo ob isto poznoantično likovno tradicijo, pa tega, kljub ustaljeni umetnostnozgodovinski praksi, ne moremo storiti s pojmom karolinške in otonske umetnosti. Gre namreč za dve umetnostni produkciji, ki sta bili politično in geografsko pogojeni, podobno kot rimska umetnost. Zato se srečujemo z enakimi problemi kot pri iskanju *romanitas* na celotnem območju nekdanjega rimskega cesarstva tudi pri določanju karolinških (kasneje tudi otonskih) kulturnih in umetnostnih elementov. Ti so izraziti in razmeroma lahko določljivi tako formalno kot tudi vsebinsko v središčih karolinškega (otonskega) cesarstva. Čim bolj se od njih oddaljujemo in se približujemo mejnim območjem, tem bolj nejasni in težje ulovljivi postajajo. Navadno jih povezujemo z gradnjo cerkva (pokristjanjevanje je bilo ena od metod širjenja karolinškega cesarstva proti vzhodu) in pa s posameznimi najdbami, predvsem “zlatarske umetnosti”, ki so raztresene malodane po vsej zahodni in osrednji Evropi.

Umetnostna zgodovina se iz opisanih razlogov otepa raziskovanja likovne ustvarjalnosti zgodnjega srednjega veka in jo praviloma prepušča arheologiji, ki se je loteva s svojimi metodami. Slovenija pri tej praksi ni nobena izjema. Seveda pa se ignoranca umetnostne zgodovine in pa včasih povsem nekritično prevzemanje njenih metod v arheologiji, ki se je nekako primorana ukvarjati s to problematiko, izražata pri razumevanju in vrednotenju likovne produkcije, ki je nastajala na našem ozemlju v času po zatonu rimskega cesarstva in pred gradnjo prvih samostanskih cerkva v 11. stoletju. Kakšne so njune posledice, bo skušal prikazati ta prispevek.

I. SLOVENSKA UMETNOSTNA ZGODOVINA IN ZGODNJI SREDNJI VEK

“Umetnost zgodnjega srednjega veka je na Slovenskem še nepreorana njiva. Pričakujemo, da nam bo zemlja razkrila še marsikatero arheološko pričo iz teh dni ... Zato lahko za zdaj umetnostni značaj prvih stoletij slovenskega življa v novi domovini obnavljamo samo iz raztresenih drobcev, in ta podoba ni niti enovita niti popolna.” (Cevc, 1966: 13)

Besede Emilijana Cevca o raziskavah zgodnesrednjeveške umetnosti pri nas izpred skoraj petintridesetih let veljajo še danes. Razlog za to ni morebitna nedejavnost ali neuspešnost slovenske arheologije pri odstiranju “še neodkritih zakladov”, skritih globoko v domači zemlji, pač pa v konceptualni okostenelosti umetnostne zgodovine same. Ta trmasto vztraja pri ozki omejitvi in specifični definiciji predmeta svojega preučevanja (gre seveda predvsem za slikarstvo, kiparstvo in arhitekturo), kar ima za najbolj očitno posledico izkrivljeno podobo umetnostne produkcije zgodnjega srednjega veka² na slovenskih tleh. Če je verjeti domačim umetnostnozgodovinskim pregledom, ta praktično ne obstaja in je tako številčno kakor kvalitativno precej omejena.

Najstarejši pregledi umetnostne produkcije na naših tleh (na celotnem območju ali pa vsaj določenem delu, npr. na Kranjskem) iz druge polovice 19. stoletja (Dimitz, 1865 in 1874; Pleteršnik, 1874; Strahl, 1884) obdobje zgodnjega srednjega veka izpuščajo, saj je po mnenju avtorjev začetke slovenske umetnosti potrebno iskati dosti kasneje (vsekakor ne pred visokim ali poznim srednjim vekom). Edina izjema je Peter pl. Radič, ki je v prispevku *Umétnost in umétnelna obrt Slovencev* konca 19. stoletja za obdobje pred krščanskim srednjim vekom sicer predpostavil obstoj slovenske umetnosti, vendar pa je bil mnenja, da so njeni sledovi še zakopani v zemlji (Radič, 1880: 3).

V začetku 20. stoletja, natančneje leta 1924, sta v istem letu izšla dva pregleda slovenske umetnosti: Steletov *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih* in Malova *Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih* (Stele, 1924; Mal, 1924). Kljub isti tematiki sta si deli precej različni, to se lepo kaže v obravnavi zgodnesrednjeveškega obdobja. Josip Mal je likovno snovanje tega obdobja obravnaval v okviru vseh treh zvrsti umetnosti, torej pri arhitekturi in tudi pri slikarstvu in kiparstvu. Ker je obdobje razširil še na starokrščanski čas, je kot priče tega snovanja pritegnil poleg cerkvene arhitekture (sv. Just v Trstu, sv. Adrijan v Zalavaru) in njene opreme (kamnita plastika iz Milj pri Trstu) še starokrščanske mozaike (tudi iz tržaškega sv. Justa). Pozabil ni niti sekundarno uporabljenih antičnih spolij (knežji kamen in vojvodski prestol) in pa, kar je najvažnejše, nakita in oprave. Teh artefaktov je bilo sicer po njegovem mnenju ohranjenih razmeroma malo. Popolnoma

² *Umetnostna zgodovina seveda govori o umetnosti zgodnjega srednjega veka ali o zgodnesrednjeveški umetnostni produkciji. Po našem mnenju je pojem konceptualno neprimeren, zato se nam za obdobje (zgodnjega) srednjega veka zdi smiselno uporabljati pojem likovna produkcija. Pojem zgodnesrednjeveške umetnostne produkcije uporabljamo v primerih, ko se sklicujemo na druge avtorje, ki so ta pojem sami uporabljali.*

³ Prav F. Stele je bil tisti, ki je v slovensko umetnostnozgodovinsko terminologijo vpeljal pojem monumentalnega in ga ustoličil s svojimi *Monumenta artis slovenicae* iz let 1935–1937. Termin se je zakoreninil tako globoko, da je merodajen in v uporabi še danes tudi izven umetnostnozgodovinske razprave, npr. v arheologiji.

⁴ Kot drugi podobni dualistični pari, npr. telo – duh, subjekt – objekt, kultura – narava, ki razlagajo "ustroj sveta", je tudi naša dvojica posledica kartezijskega modela sveta, ki se je razvil v humanistični in znanstveni misli v 18. in 19. stoletju. O tem gl. npr. Brück, 1999.

drugačno sliko domače zgodnj srednjeveške umetnostne produkcije najdemo v Steletovem pregledu. V nasprotju z Malom, ki je bil zgodovinar in muzealec, je bil France Stele umetnostni zgodovinar, to se izraža v njegovem pojmovanju umetnostnega snovanja. Njegovo mnenje je bilo, da naj bi v obdobju (zgodnjega) srednjega veka umetnostne težnje v obliki nekakšne kulturne kolonizacije prišle na naše ozemlje iz zahodne Evrope. Domači narod, ki je sprva zgolj pasivno sprejemal te pobude, jih je le počasi prevzemal in končno tudi po svoje preoblikoval. Nosilec te nove umetnosti je bila, tu Steletovo mnenje sovпада z Malovim, krščanska cerkev. Za prvo umetnost, ki naj bi jo k nam prineslo krščanstvo, je bil Stele prepričan, da ni bila monumentalna, zato naj se je tudi ne bi nič ohranilo. Na njene oblike lahko, po njegovem mnenju, sklepamo s pomočjo analogij velikih središč, od koder se je razširila v naše kraje. Prvi res monumentalni umetnostni slog pri nas pa je bila pravzaprav šele romanika.

V Steletovem razumevanju zgodnj srednjeveške umetnostne produkcije na Slovenskem se skrivata dve ideji, ki sta značilni tudi za vse poznejše obravnave in sta se ohranili bolj ali manj do danes. Najprej prepričanje, da v obdobju zgodnjega srednjega veka na našem ozemlju o pravi, torej monumentalni umetnosti pravzaprav sploh ne moremo govoriti,³ saj je novo priseljeni Slovani očitno niso poznali. Tako mnenje najdemo kasneje npr. pri Vojeslavu Moletu (Mole, 1965), Emilijanu Cevcu (Cevc, 1966), implicitno pa tudi še pri Levu Menašaju (Menaše, 1981) in Nataši Golob (Golob, 1998). Najbolj eksplicitno se je izrazil E. Cevc, ko je govoril o Slovanih kot o pastirskem in poljedelskem ljudstvu, ki ne pozna monumentalne umetnosti in je anikonsko razpoloženo. Umetnostna prizadevanja naj bi izživiljali predvsem v krašenju predmetov vsakdanje rabe in precej preprostega nakita, neznana pa naj bi jim bila tudi antična predstava "lepega človeka" (Cevc, 1966: 6). S tem je Cevc tudi že nakazal smer raziskovanja in vrednotenja likovne ustvarjalnosti tega obdobja, ki prevladuje še danes v umetnostnozgodovinski in tudi arheološki literaturi. Ko je "pravi" umetnosti (slikarstvo, kiparstvo in arhitektura) kot nasprotje postavil krašenje uporabnih drobnih predmetov, je vzpostavil dihotomijo monumentalna umetnost – umetna obrt, ki je tako značilna za obravnavo zgodnj srednjeveške likovne ustvarjalnosti. Ta dihotomija je seveda le pojavna oblika trdno zakoreninjenega nasprotja civilizirano – barbarsko, ki je v zgodovinopisju še vedno veljaven in celo prevladujoč koncept.⁴ V luči takega dualističnega modela je seveda obdobje zgodnjega srednjega veka s svojim likovnim snovanjem vnaprej okarakterizirano kot manjvredno.

Druga Steletova ideja, ki je doživela širok, predvsem pa dolgotrajen odmev v slovenski umetnostnozgodovinski (pa tudi arheološki) literaturi, je posledica prve. Ker Slovani po Steletovem mnenju niso imeli lastne umetnosti, so jo morali torej od nekoga prevzeti. Če je bila v rimski antiki ideja univerzalnega cesarstva tista,

ki je združevala ogromno območje od sredozemskega bazena pa vse do najbolj severnih predelov evropske celine, je, v skladu s tradicionalno umetnostnozgodovinsko interpretacijo, to združevalno vlogo v času zgodnjega srednjega veka prevzela nase krščanska cerkev. Posebej dobro so to znali izkoristiti Karolingi, ko so po vzoru starejšega cesarstva začeli načrtno graditi svoje lastno. V oblikujočem se *Imperium Christianum* je krščanska vera s svojo simboliko in ikonografijo postala (zunanja) oznanjevalka politične pripadnosti. Zaradi geografske razprostranjenosti, predvsem pa družbene in "etnične" pestrosti prostora, po katerem se je širilo karolinško cesarstvo, tudi njegov likovni izraz ni mogel biti enoten. Identičen primer je predstavljala že rimska likovna produkcija z lokalnimi različicami.⁵ In enako kot pri rimski se tudi pri obravnavi likovne produkcije zgodnjega srednjega veka umetnostna zgodovina, namesto da bi se ukvarjala s preučevanjem pestrosti in raznovrstnosti likovnih manifestacij ter njihovo interpretacijo, posveča predvsem bolj ali manj abstraktnemu ugotavljanju možnih vzorov za posamezne oblike. Ideja o uvozu umetnostnih oblik in vsebin izhaja iz modela središča in obrobja, ki ga umetnostna zgodovina (in kot bomo pokazali v nadaljevanju, tudi arheologija) s pridom uporablja pri oblikovni in vsebinski analizi. V tem modelu je umetnostnemu slogu pripisan značaj v sebi sklenjene entitete, ki sledi notranji logiki neodvisno od zunanjega konteksta. Raziskovalec se tako prelevi v detektiva, ki z odločnostjo psa slednika išče posamezne stopnje v nekakšnem progresivnem ali regresivnem razvoju, ki ga oblika doživlja na poti od izhodiščne do končne stopnje.

Tako se je slovenska umetnostna zgodovina pri preučevanju zgodnjersrednjeveškega obdobja posvetila predvsem iskanju formalnih vzorov za artefakte, nastale na naših tleh. S tem, ko so jih iskali in seveda tudi našli predvsem na Zahodu, to pomeni v tistem delu Evrope, ki je bil vsaj umetnostno in do neke mere tudi politično naslednik antičnega sveta, so raziskovalci domači umetnostni produkciji pravzaprav dali legitimnost. S pomočjo identifikacije prevzetih elementov in modelov so dobili potrebni "dokaz, da so se slovenske pokrajine v predromanski dobi že udeleževale takratnega razvoja zahodnoevropske umetnosti" (Mole, 1965: 306; prim. tudi Cevc, 1966: 8–9).

Iskanje, pogosto nasilno, povezav z Zahodom in zahodnoevropskih izhodišč za domače likovno snovanje zgodnjega srednjega veka je vodilna nit tudi tistih redkih specializiranih slovenskih študij, ki se ukvarjajo prav posebej s produkcijo tega obdobja. Predvsem gre za študije kiparstva, v manjši meri tudi arhitekture.

Problem predromanskega obdobja v domačem stavbarstvu je po krajšem prispevku F. Steleta iz začetka petdesetih let (Stele, 1952) prvi strnjeno, vendar zelo na kratko zaobjel Marijan Zadnikar v monografiji o romanski sakralni arhitekturi na Slovenskem (Zadnikar, 1982). Kot zagovornik ideje organskega razvoja, ki naj ne bi poznal

⁵ Namesto izraza *provincialno raje uporabljamo vrednostno bolj nevtralen izraz lokalno, saj ima prvi po našem mnenju slabšalni vrednostni prizvok.*

⁶ *Verjetno bi morali reliefoma prišteti še kamniti nagrobnik z Otoka pri Dobravi, ki ga V. Stare in V. Šribar datirata v drugo polovico 11. stoletja (Šribar, Stare, 1980).*

ostrih meja, je videl pomen raziskovanja predromanske arhitekture predvsem v možnosti proučevanja kontinuitete stavbnih členov in tipov s starokrščanskim obdobjem na eni in romanskim na drugi strani (prim. s Cevc, 1966: 3). "Predromansko je pravzaprav vse, kar je nastalo pred romaniko po zatonu antičnega sveta in njegove kulture ... V ožjem pomenu besede pa za predromaniko lahko označimo vse tisto, kar neposredno napoveduje in pripravlja dokončno izoblikovanje tega sloga in njegovih značilnosti." (Zadnikar, 1982: 15) V teh Zadnikarjevih besedah se odraža razumevanje zgodnj srednjeveške likovne ustvarjalnosti, kot se je izoblikovalo v skladu s tradicionalnimi koncepti umetnostne zgodovine. S terminom predromansko, ki bi moral biti vrednostno nevtralna časovna oznaka, označujemo vse tisto, kar še ni romansko. S tem pa podajamo vrednostno sodbo, ki je seveda negativna. Tako razumevanje zgodnjega srednjega veka velja za bolj ali manj vso (slovensko) umetnostnozgodovinsko razpravo.

Drugo študijo o našem zgodnj srednjeveškem stavbarstvu je napisal Ivan Stopar, ukvarja pa se predvsem s problemom proporcev, ki so jih uporabljali tedanji stavbarji (Stopar, 1987). Tisto, v čemer se Stopar strinja z Zadnikarjem, je predvsem mnenje, da naše zgodnj srednjeveške arhitekture, ki je nastajala nekako med 9. in drugo polovico 11. stoletja, ne moremo označiti s slogovnimi oznakama karolinška in otonska (Stopar, 1987: 52; Zadnikar, 1982: 42), zato tudi on uporablja termin predromanska.

Razprave o zgodnj srednjeveški plastiki z domačih tal lahko razdelimo v dve skupini: študije iz prve skupine se ukvarjajo z (doslej) edinima identificiranimi zgodnj srednjeveškima figuralnima upodobitvama,⁶ s hodiškim in svetogorskim reliefom (Cevc, 1952 in 1986), študije iz druge skupine pa se ukvarjajo s problematiko tako imenovane pleteninaste plastike (Stele, 1944; Cevc, 1950, Zadnikar, 1955; Sagadin, 1977 in 1981).

E. Cevc, ki se je ukvarjal z obema antropomorfni reliefoma, je nedvomno pripadnik stare umetnostnozgodovinske šole, ki neprikrito občuduje dosežke antičnega kiparstva, temelječe na ideji "lepega človeka" (Cevc, 1966: str. 6). Posledica tega je njegovo negativno vrednotenje domače zgodnj srednjeveške klesarske produkcije, v kateri avtor išče sledove prvih "primitivnih poskusov uveljavljanja plastičnih vrednot". Oba reliefa sta po njegovem mnenju primitivna spomenika, tako zaradi primitivne tehnike klinastega vreza kakor tudi zaradi primitivnega oblikovanja človeške figure (isti, 1952: 214 in sl.). Zavidanja vredno domišljijo pa avtor pokaže, ko z natančno formalno analizo, predvsem telesnosti obeh figur, in s pomočjo le njemu očitnih analogij z območja celotne Evrope razlaga razliko med obema ploščama: svetogorska oranta naj bi bila tako še zadnji odmev barbarizirane antične figuralike (prav tam: 228), medtem ko naj bi bil skoraj sočasni hodiški relief že prvi upodobitveni poskus starih Slovanov, ljudstva, ki naj bi se dotlej

izražalo le ornamentalno (prav tam: 244). Svetogorski in hodiški relief naj bi torej z glavnima izraznima sredstvoma, črto in ploskvijo, ki pa se nagibata k precejšnji ornamentalnosti, odlično ponazarjala mejo med odmirajočim antičnim in oblikujočim se novim, srednjeveškim predstavnim svetom (prav tam: 233). S tem je Cevc tudi v domačem kiparstvu našel tisto, česar si je tako zelo želel, namreč nepretrgano "razvojno vrsto kiparstva med predromaniko in romaniko" (Cevc, 1986: 16). Druga značilnost Cevčevega pojmovanja kiparske ustvarjalnosti, zlasti očitna pri obravnavi zgodnesrednjeveškega obdobja, je ideja o odvisnosti domačih mojstrov od nekakšnih predlog. Pri obravnavi hodiškega reliefa je v resnici šel celo tako daleč, da je ne samo predpostavil obstoj njegove predloge, pač pa jo je tudi našel. Šlo naj bi za neko zazdaj še neznano figuralno okrašeno tkanino, podobno tisti, ki jo hranijo v zakladnici katedrale v Sensu. Ta neznana predloga naj bi bila tako našemu reliefu kot tudi francoski tkanini blizu na figuralni in stilizacijski ravni (prav tam: 5 in sl.). Bila naj bi torej nekakšna vmesna povezovalna stopnja med hodiškim reliefom in sensko tkanino.

Iskanje vzorov in pobud domače likovne ustvarjalnosti na Zahodu je značilno tudi za drugo skupino študij zgodnesrednjeveške plastike – pleteninaste plastike, ki v Cevčevi "razvojni liniji kiparstva" pomeni že naslednjo stopnjo (Cevc, 1963: 24 in 1986: 18). Avtorji, ki so se ukvarjali s kamnito plastiko, okrašeno s pleteninasto ornamentiko (krajše pleteninasto plastiko), ohranjeno na ozemlju današnje Slovenije, seveda niso mogli spregledati dejstva, da jo lahko tehnološko in tudi motivno povežemo s podobnimi artefakti na avstrijskem Koroškem, Bavarskem, v Italiji in Dalmaciji. Iskanje umetnostnih pobud za izoblikovanje tega fenomena se je razširilo na srednjeevropski prostor. Tako je že F. Stele, ki se je pri nas prvi resneje ukvarjal s pleteninasto plastiko (Stele, 1944), zapisal, da se naš kos (takrat je bil znan komaj en fragment) pleteninaste plastike vključuje v širše območje srednje in južne Evrope, kjer je ta umetnost značilna za obdobje med 8. in 11. stoletjem. Njeni bistveni značilnosti sta krščanski značaj (gre za dele cerkvene oprave) in pa italiski izvor (najprej je tu sama klesarska tehnika, ki je lahko v tem času le poznoantična tradicija, dalje pa tudi motivika). Podobno kot Karl Ginhart dve leti pred njim (Ginhart, 1942) je tudi Stele zavrnil možnost, da bi šlo v primeru pleteninaste plastike za langobardsko umetnost, ampak je poudarjal, da gre za karolinško umetnost, bolje rečeno, za eno od podzvrsti karolinške umetnosti, ki naj bi se širila po Evropi s pomočjo misijonske dejavnosti. V nasprotju z dvorno umetnostjo pa se, po Steletovem mnenju, v pleteninasti plastiki izraža likovna volja preprostega ljudstva, zato je od K. Ginhart, ki je trdil isto, prevzel termin "karolinška državna umetnost poljudne vrste" (Stele, 1944: 353); ta "v deželah s krščansko in z antično umetnostno tradicijo pomeni največji odklon od humanističnega ideala likovne umetnosti v abstraktno spiritualistično smer" (prav

tam: 348). Takšna vrednostna oznaka pleteninaste plastike se pojavlja tudi pri kasnejših raziskovalcih (npr. Cevc, 1950). Milan Sagadin, ki je cela tri desetletja kasneje pleteninasto plastiko monografsko obdelal in objavil katalog z vsemi do tedaj znanimi, a povečini še neobjavljenimi kosi (število ohranjenih fragmentov se je povzpelo na 33), je po analogiji z rimsko umetnostjo še vedno govoril o nekakšni provincialni umetnosti karolinškega cesarstva in pri tej oznaki vztrajal še nadaljnjih petnajst let (Sagadin, 1977, 1981 in 1991). Poleg cerkvene arhitekture, ki je s svojimi stavbnimi tipi in elementi k nam prišla iz zahodne Evrope, je torej tudi kiparska oprema v slovenski umetnostnozgodovinski razpravi obravnavana predvsem kot uvoz z Zahoda.

Kako lahko torej sklenemo naš kratki pregled umetnostno-zgodovinske literature, ki se ukvarja z likovno ustvarjalnostjo obdobja po zatonu antičnega sveta in pred gradnjo prvih romanskih cerkva? Vsi avtorji se bolj ali manj strinjajo, da so bili Slovani, ki so se ob koncu 6. in v začetku 7. stoletja na naše ozemlje priselili z vzhoda, "umetnostno nesofisticirani" ali pa vsaj "nerazpoloženi" barbari, to je glavni razlog, da za seboj niso pustili sledov kakšne "ambicioznejše umetnostne dejavnosti" (Cevc, 1986: 4). Človeška figura, njeno plastično oblikovanje, jih ni zanimala, saj očitno "slovanska mitologija še ni bila tako dozorela, da bi lahko posredovala likovno oprijemljive figure bogov", tako da je bila staroslovanska umetnost pred 10. stoletjem pravzaprav šele na začetku razvojne poti (isti, 1963: 18). Svoje likovne predstave so tedanji prebivalci naših dežel (lahko) izživljali le v umetni obrti, se pravi pri oblikovanju in krašenju drobnih predmetov, zlasti nakita. Pravi srednji vek, s tem pa seveda tudi prava, monumentalna umetnost v obliki slikarstva, kiparstva in arhitekture, se na naših tleh začenja s krščanskim misijonom in frankovsko (tudi umetnostno) prevlado (prav tam: 24): z gradnjo prvih cerkva, ki jih je krasila pleteninasta plastika.

II. SLOVENSKA ARHEOLOGIJA IN ZGODNJI SREDNJI VEK

"Kvantitativno gledano tvorijo korpus zgodnj srednjeveških spomenikov ornamentirani drobni predmeti iz grobov: fibule, spone in zaponke. V umetnostni zgodovini so bili ti spomeniki prav zaradi svoje množičnosti in pa nespecifičnih pojavnih oblik deležni sorazmerno omejene in pozne pozornosti. Te umetnostne zvrsti se je prijela oznaka profanega in umetnoobrnega v nasprotju z individualnimi umetniškimi deli iz srednjeveških bibliotek, denimo iluminiranih rokopisov, ali iz cerkvenih zakladnic, kot npr. monštranc, relikviarjev in kelihov. Zato je do današnjega dne prepuščena arheologiji in prazgodovini." (Ehringhaus, 1997: 60)

Jože Kastelic je razpravo *Figuralna dediščina arheoloških dob v Sloveniji* iz leta 1951 sklenil z obdobjem zgodnjega srednjega veka

ali s slovansko umetnostjo (Kastelic, 1951). Ta naj bi bila eden od treh umetnostnih izrazov, ki so jih priseljena ljudstva prinesla na območje nekdanjega rimskega cesarstva (poleg germanske umetnosti in umetnosti stepskih ljudstev), in je imela prav tako kot drugi dve predvsem umetnoobratni značaj. Kastelic meni, da staroslovanski dobi manjka monumentalna umetnost, v čemer vidi predvsem posledico ne preveč uspešnih poskusov fevdalizacije našega ozemlja. Likovna volja te dobe naj bi se zato izražala predvsem na fibulah in uhanih. Umetnostnozgodovinska delitev oz. vrednostno razvrščanje umetnostne produkcije na monumentalno in umetnoobratno, ki smo jo srečali prvič pri F. Steletu (Stele, 1924), se je očitno do sredine 20. stoletja v slovenskem zgodovinopisju že tako zakoreninila, postala tako samoumevna, da je brez večjih težav prešla tudi v arheološko razpravo. Tako je tudi J. Kastelic pregled zaokrožil z mislijo, da je šele visoki srednji vek z novo umetnostjo tisto obdobje, ko slovenska umetnost zapusti "arhaične razvojne stopnje" (Kastelic, 1951: 200). In vendar ne moremo mimo dejstva, da je prav s Kasteličevo razpravo (večinski) del naše zgodnje-srednjeveške likovne produkcije, ki je bil do tedaj po krivici skoraj povsem prezrt, končno dobil svoje mesto. V arheološki razpravi, seveda. V Kasteličevem prispevku poleg tega najdemo tudi idejo, ki bo postala vodilna v prenekaterih kasnejših arheoloških študijah o domači zgodnesrednjeveški likovni produkciji. To je ideja o slogu in njegovem pomenu pri kronološkem razvrščanju in umeščanju artefaktov (prav tam, 1951: 196).

Ker se je umetnostna zgodovina bolj ali manj v celoti odpovedala obravnavi sicer večinskega, a v skladu z njenim konceptom neelitnega dela likovne tvornosti zgodnjega srednjega veka, je bila arheologija primorana prevzeti (nehvaležno) vlogo discipline, ki se s to likovno produkcijo ne samo ukvarja, ampak ji tudi po najboljših močeh skuša vsaj delno povrniti značaj "umetniškega". To dokazuje članek Josipa Korošca st. o staroslovanskem lončku z antropomorfno upodobitvijo (J. Korošec, 1952/53). Gre za lonček iz prve polovice 9. stoletja, ki so ga našli v otroškem grobu v Turnišču pri Ptuj. Na dnu lončka najdemo stilizirano človeško figuro z razširjenimi rokami in nogami, kar naj bi bila prva slovanska antropomorfna upodobitev na naših tleh (prav tam: 193). In ravno ta podoba je skupaj s hodiškim in svetogorskim reliefom po Koroščevem mnenju argument za trditev, da v nasprotju s splošnim prepričanjem tudi starim Slovanom antropomorfne podobe niso bile niti tuje niti nezanimive. Ta *hominis defensio imaginis* je treba razumeti v luči trditve E. Cevca, da je pravzaprav človeški lik nosilec določljivega vsebinskega sporočila (Cevc, 1986: 3). Ideja vsebinske sporočilnosti je značilna za vso (slovensko) umetnostnozgodovinsko razpravo in je logična posledica teorije upodabljanja (reprezentacije) kot vodilne in prevladujoče teorije umetnostne zgodovine. V skladu s to teorijo je treba v vsaki sliki videti upodobitev, posnetek določenega dela

stvarnosti, bodisi da gre za človeka ali pa rastline in živali ter stvari, ki ga obdajajo. Pri takem razumevanju likovnega (predvsem seveda slikarskega in kiparskega) izražanja se vzpostavi osnovno umetnostnozgodovinsko dualistično nasprotje med podobo in ornamentom, ki pomeni osnovo za vrednostno hierarhično delitev likovne produkcije. Na eni strani imamo podobe, torej slike, ki so zaradi mimetičnosti nosilci vsebin in pomenov in jih lahko z dovolj poglobljenim študijem dešifriramo oz. razumemo. Na drugi strani pa imamo ornament, ki je brez globlje vsebinske povezave s svetom stvarnosti in je že po definiciji zgolj okras. Kot tak ni nosilec določnejših vsebin in pomenov, temveč je njegova izpovedna širina zlasti estetska. Dejstvo, da na fibulah, uhanih in drugih drobnih predmetih redko najdemo prepoznavne figuralne upodobitve in med njimi prednjačijo predvsem ornamentalni motivi, naj bi bilo torej samo še dokaz več, da pri teh artefaktih ne moremo govoriti o pravi umetnosti, ampak da gre res za umetnoobrtno produkcijo. Ena od posledic takega pojmovanja likovnega izraza je favoriziranje tistih artefaktov, ki so nosilci figuralnih upodobitev. Ta praksa je dobro prepoznavna tudi v slovenski arheološki literaturi, ki se ukvarja z zgodnjesrednjeveško likovno produkcijo: predvsem artefakti s figuralnimi upodobitvami so namreč tisti, ki so bodisi doživeli lastno obravnavo (prim. npr. Kastelic, 1962/63) bodisi bili deležni vsaj posebne pozornosti v študijah (prim. npr. Sagadin, 1991).

Motivika z drobnih predmetov služi arheologom pri njihovem umeščanju v širši kulturno-zgodovinski kontekst (podobno kot umetnostni zgodovinarji tudi arheologi iščejo možne povezave, vplive in pobude za domače izdelke in na podlagi teh sklepajo o vpetosti domačega ozemlja v širši prostor in čas), pa tudi pri razvrščanju artefaktov v kronološka zaporedja (spet s pomočjo formalne analize, temelječe na ideji slogovnega evolucionizma, ki jo je razvila in izpopolnila umetnostna zgodovina).

Prvo prakso lahko ponazorimo s pomočjo večletnega študija staroslovanske kulture Paole Korošec (P. Korošec, 1961, 1967, 1970/71 in 1979). V nasprotju z monumentalno umetnostjo na naših tleh, ki je v času pred visokim srednjim vekom sprejemala pobude izključno z zahoda, predvsem seveda iz karolinške države, je slovanska umetna obrt, po mnenju P. Korošec, ohranila kljub določenim vplivom povsem svojevrsten značaj. Zato o kakšni karolinški ali otonski dobi v njenem okviru ne moremo govoriti (ista, 1961, 1967). Če je v svojih zgodnjih razpravah Koroščeva še predpostavljala določene vplive, ki naj bi v naš prostor dotekali z zahoda (prav tam), pa je kasneje to svoje mnenje popolnoma spremenila. Slovanska likovna tvornost, kot se kaže na drobnih predmetih, naj ne bi imela nobene zveze z zahodom in tam živečimi Germani, pač pa naj bi bila vezana predvsem na vplive, ki so prihajali z vzhoda (vzhodno od Karpatskega bazena). Elementi, ki so se zdeli povezujoči z zahodom, naj bi bili po njeni kasnejši interpretaciji

ostanek poznoantične tradicije, ki se je plemenitila z vplivi iz osrednjega Podonavja; skupni so bili velikemu delu evropskega ozemlja (P. Korošec, 1979: 314).

S podrobno analizo motivov (poleg seveda oblikovne in tehnološke analize) je Koroščeva razdelila kulturo tako imenovanih karantanskih Slovanov na dve stopnji, karantansko in ketlaško, ki naj bi bili med seboj razvojno povezani. Študij soodvisnosti posameznih motivov v širšem kulturnozgodovinskem kontekstu jo je sprva pripeljal do sledeče slike (ista, 1961): starejša (karantanska) stopnja je močno zaznamovana s poznoantičnimi elementi, ki naj bi jih v motivno zakladnico prispevali romanizirani staroselci, na katere so Slovani naleteli ob prihodu. Poleg tega so opazni tudi germanski elementi pod precej močnim bizantinskim vplivom. Prehodno stopnjo zaznamujejo predvsem značilnosti predhodne, poleg tega pa naj bi bil še vedno očitni tudi dotok umetnostnih pobud z zahoda. Avtorica posebej opozarja na pojav izrazito krščanskih simbolov, na podlagi česar sklepa, da so bili stari Slovani pokristjanjeni nekako v tem času. Mlajša, ketlaška stopnja še vedno nadaljuje postopen razvoj starejših elementov in motivov, poleg tega pa na likovni izraz te dobe še naprej vplivata vzhod in tudi zahod. V naslednji fazi študija materialne kulture je P. Korošec podala nekoliko drugačno "zgodnesrednjeveško arheološko sliko karantanskih Slovanov". Predvsem je spremenila mnenje o vplivu likovnih teženj zahodne Evrope na slovansko likovno snovanje.⁷ Po poglobljeni analizi likovnega izraza artefaktov starejše (karantanske) stopnje je namreč ugotovila, da pri nekaterih motivih ne gre za elemente, ki bi bili značilni za zahodnoevropski prostor, pač pa, da je treba njihov izvor iskati na vzhodu, na panonskem območju, kjer naj bi se v tamkaj prevladujoč likovni izraz tudi že tvorno vključili določeni poznoantični elementi z osrednjega Podonavja. Mlajša (ketlaška) stopnja naj bi predstavljala motivno nadaljevanje predhodne stopnje, na to naj bi kazal slogovni razvoj različnih motivov. Druga značilnost te stopnje pa naj bi bila postopna stilizacija zlasti tistih figuralnih kompozicij, ki so se kot posledica vdora krščanstva in njegovih simbolnih upodobitev pojavile že v prehodnem obdobju med obema stopnjama (P. Korošec, 1970/71 in 1979). S preučevanjem motivike na drobnih predmetih staroslovanske dobe na našem ozemlju je tako P. Korošec karantansko kulturo povezala skoraj izključno z Vzhodom, predvsem s panonskim območjem. S tem prostorom pa naj karantanske kulture ne bi povezovala le motivika, ampak tudi načini oblikovanja in tehnologija. Na podlagi svojih izsledkov je avtorica sklepala, da materialna kultura karantanskih Slovanov pravzaprav izvira v zahodno panonskem kulturnem krogu. Po njihovem odhodu proti Zahodu in naselitvi na novem ozemlju ob koncu 6. stoletja naj bi se materialna kultura alpskih Slovanov razvijala v lastno, od matične zahodnapanonske jasno ločljivo smer (ista, 1979: 325).

⁷ Poleg spremenjene interpretacije o likovnih vplivih na kulturo karantanskih Slovanov, katerih žarišče je P. Korošec prenesla z zahoda na vzhod, je za kasnejšo stopnjo njenega preučevanja staroslovanske kulture značilna tudi opustitev raziskovanja bizantinskih vplivov, ki jim je bilo namenjene na zgodnejši stopnji precej več pozornosti (prim. npr. P. Korošec, 1950). Na to in pa na nekatere druge pomanjkljivosti zgolj slogovne analize oz. iskanja formalnih analogij pri interpretaciji staroslovanske materialne kulture je opozoril že Andrej Pleterski na okrogli mizi, ki jo je SAZU ob izidu knjige P. Korošec organizirala maja leta 1980 (gl. Pleterski, 1981).

⁸ *Idejo soodvisnosti motiva pletenine na fibulah in uhanih z motivnim svetom pleteninaste plastike najdemo tudi pri Sagadinu (Sagadin, 1991: 42).*

Preučevanje motivnega sveta zgodnesrednjeveške likovne produkcije je arheologija izkoristila tudi za reševanje problema vzpostavljanja notranjega kronološkega zaporedja artefaktov in celo za absolutno časovno umestitev nekaterih izdelkov.

Na možnosti povezovanja nekaterih motivov z drobnih predmetov z motivi iz monumentalne umetnosti je opozoril že J. Kastelic v študiji fibule s kentavrom lokostrelcem (Kastelic, 1962/63), najdemo pa jo seveda tudi pri številnih drugih raziskovalcih (prim. P. Korošec, 1979: 207 in sl.). Vendar pa je bila ravno misel J. Kastelica, "da bi bilo ob preučevanju drobnega inventarja s pletenino mogoče razumeti tudi pojav pletenine v Istri in Dalmaciji", tista pobuda, ki je spodbudila Vido Stare in Vinka Šribarja, da sta v svojem članku o kronologiji blejskih grobišč (Šribar, Stare, 1974, kjer avtorja navajata Kasteličevo misel na str. 276) to povezavo med motivi v monumentalni in umetnoobratni likovni produkciji uporabila v obratni smeri: s pomočjo analogij pleteninaste plastike sta datirala tiste drobne predmete, na katerih se pojavljata pletenina ali pa kak drug motiv, ki je značilen za pleteninasto plastiko. Medtem ko v starejši literaturi teh analogij niso uporabljali predvsem zaradi razlik v materialu in načinih širitve likovnega izraza obeh pojavnih oblik, pa sta Staretova in Šribar prepričana, da je oblikovna in slogovna analognost pletenine in tudi nekaterih drugih elementov zadosten argument za sklepanje o časovni analognosti obeh. Avtorja predvidevata, da so enaki ali vsaj podobni motivi v kamnu in kovini nastajali bodisi na podlagi skupnih predlog ali pa je en material služil kot predloga drugemu (Šribar, Stare, 1974: 289–290). Tako prepričanje je V. Stare in V. Šribarju omogočilo absolutno datiranje nekaterih drobnih artefaktov s časovno že umeščenimi kosi pleteninaste plastike. Morebitne razlike v vsebini, materialu in namembnosti avtorjev niso posebno skrbele. Podobnosti v likovnem izrazu so po njunem prepričanju zadosten razlog za vzpostavitev povezave "med kamnitim cerkvenim pohištvom te dobe in likovnimi predstavami na drobnem inventarju" (prav tam: 283). Še več, avtorja menita, da so bile pravzaprav fibule "s svojo ornamentiko posredno vezane na stil pleteninastega okrasa" (prav tam: 284)⁸ in da zato z njimi lahko dobro pojasnimo "tudi način, kako je večji del prostora s ketlaško umetno obrtjo reagiral na pojav pleteninaste ornamentike" (prav tam: 289). V problem, zakaj neki naj bi ketlaški kulturni krog v svojih drobnih artefaktih sploh reagiral na pojav pleteninaste plastike (ki je, kot danes vemo, značilna za lokalno točno določena območja, kar ima kulturno-politične vzroke), se avtorja ne spuščata.

Avtorja sta nakazala še eno možnost podrobnega preučevanja posameznih motivov in njihovega slogovnega razvoja, ki sta ga izpopolnila v naslednjem skupnem prispevku dve leti kasneje (Šribar, Stare, 1976). Če sta v starejšem članku idejo o absolutni dataciji artefakta glede na stopnjo razvoja njegovega motiva (šlo je

za motive križa, rozete in *Agnus Dei*) obravnavala mimogrede, pa sta formalni kronologiji v mlajšem prispevku posvetila več pozornosti. Metodo sta razdelila v dve stopnji. Prvo stopnjo predstavlja iskanje analognih motivov, kar naj bi bilo pomembno predvsem zaradi vzpostavljanja možnosti medsebojnega kulturnega vplivanja različnih območij, kjer so bili obravnavani artefakti v uporabi. Drugo stopnjo pa tvori tipološko razvrščanje motivov po načelu razvoja od preprostega k naprednejšemu (prav tam: 465) in seveda obratno (šlo naj bi torej za postopen razvoj iz prastopnje v izdelano obliko ali pa degeneracijo osnovnega, izhodiščnega motiva). Zanimivo je, da sta avtorja tak pristop izrecno označila kot umetnostnozgodovinskega, ki naj bi ga arheologija praviloma zavračala (prav tam: 466–467). Kljub temu pa sta ga sama uporabljala v smislu najboljše tradicije slogovne in tipološke analize, ki temelji na bolj ali manj namišljenem slogovnem razvoju. V takem razvoju naj bi se motiv iz neke izhodiščne oblike prek zaporednih razvojnih stopenj počasi preoblikoval do nekakšnega vrha, potem pa spet prek zaporednih degenerativnih odvodov do končne oblike. Ta končna oblika naj bi predstavljala motiv že v stanju takega razkroja, da ga brez poznavanja vmesnih stopenj in izhodiščne oblike sploh ne moremo več prepoznati. S tem modelom sta V. Stare in V. Šribar razložila notranji razvoj motivnega sveta ketlaške kulturne stopnje, poleg tega pa sta razložila tudi pojav “ketlaške ornamentike” v Furlaniji. Za razvoj ornamentike z artefaktov, nastalih v ketlaškem obdobju, avtorja trdita, da gre predvsem za degenerativni proces, to pomeni za proces postopnega poenostavljanja in rustifikacije izhodiščne oblike (prav tam: 469). Pri artefaktih z motivi rastlinske ornamentike naj bi tako zasledovali proces popolne degeneracije rastlinskega ornamenta in njegovo prehajanje v dekorativno-geometrični ornament (prav tam: 271).

Ugotavljanje različnih razvojnih stopenj in vzpostavljanje kronoloških zaporedij sta Staretova in Šribar uporabila tudi za razlago prisotnosti artefaktov s ketlaško ornamentiko v Furlaniji. Po mnenju avtorjev namreč “istovetnost v ornamentiki ni naključna”, marveč dokazuje obstoj lokalnih delavnic ketlaškega kroga v Furlaniji, s čimer sta podprla mnenje, ki ga je pred njima izrazila že P. Korošec (Šribar, Stare, 1976: 466). Če pustimo ob strani problem subjektivnosti pri določanju enakosti ali vsaj sorodnosti različnih oblik in motivov, ostanemo pred dejstvom, da je pojav podobnih motivov na različnih geografskih lokacijah vsekakor zanimiv interpretacijski izziv. Tega problema sta se V. Stare in V. Šribar lotila s slogovno analizo, namreč tako, da sta artefakte iz Furlanije in tiste “iz matičnega območja karantanskega kulturnega kroga” postavila v isto razvojno črto. Pri tem sta za nekatere motive ugotovila, da se proces njihove degeneracije začne na matičnem območju, konča pa v Furlaniji. Na podlagi teh ugotovitev sta avtorja podala svojo interpretacijo “skupnega kulturnega jezika furlanskega in večjega dela ketlaškega

kulturnega prostora" (prav tam: 478). Po njunem mnenju naj ne bi šlo za prenos artefaktov, na katerih lahko opazujemo motive končne stopnje, iz matičnega območja v Furlanijo, pač pa je do izoblikovanja končne stopnje nekaterih motivov moralo priti (že) na furlanskih tleh. To pomeni, da je treba že v času karantanske kulture predpostaviti povezavo med staroselskim prebivalstvom na furlanskem prostoru in Karantanci. Prav ti naj bi v kasnejši, torej ketlaški, dobi s svojim vplivom sodelovali in sooblikovali lokalno ketlaško kulturo v Furlaniji (prav tam: 466). S slogovno analizo sta torej Staretova in Šribar pojasnjevala problem skupin artefaktov, raztresenih "po velikem geografskem območju, ki jih ni možno medsebojno povezati, vendar pa kažejo duh nekega časa in prostora, kjer so tehnološki procesi in dosežki približno enaki" (prav tam: 465).

Prvi, ki ga motivika drobnih zgodnjemedievalnih artefaktov ni zanimala zgolj v smislu slogovne analize, ampak se je vprašal po njihovi celostni likovni in vsebinski izpovednosti, je bil Josip Korošec ml., ki je ob koncu svojega kratkega razmišljanja o tej problematiki odločno ugotovil, da je pravzaprav poglobljena, analitična študija karantansko-ketlaške umetnosti še vedno stvar prihodnosti, saj se je dotedanja razprava vrtela le okrog vprašanih časovne omejitve, določanja kulturnega značaja in vzpostavljanja razvojne črte (J. Korošec, 1975: 55). Kratko je predstavil svoje (umetnostno-zgodovinsko) razumevanje likovnega izraza staroslovanske dobe. V razmeroma preprostih oblikah in motiviki starejše stopnje, ki se mu je zdela v primerjavi z ornamentiko mlajše stopnje nežnejša in bolj lirična, je avtor videl predvsem posledico nekakšne samozadostnosti in zaprtosti karantanske kulture za zunanje vplive v njeni starejši fazi. Mlajša faza naj bi kazala veliko večjo dovzetnost za sprejemanje tujih pobud, predvsem pa za njihovo samostojno predelovanje, kar je prineslo spremembe tipov in oblik nakita ter tudi motivov in vsebin njihovih dekorativnih elementov. Ti naj bi bili precej bolj barviti, razgibani in živahni. Predvsem vdor krščanskih simbolov pa naj bi poskrbel za večjo pestrost motivov. Čeprav so nekatere ideje J. Korošca ml. še vedno precej klišejske (npr. ideja, da je prevladovanje ornamentov, ki so po izvoru rastlinski, v starejši dobi posledica poljedelskega značaja karantanskih Slovanov), pa ostaja njegov prispevek nesporno prvi (hkrati tudi skoraj edini), ki je obravnaval ali vsaj nakazal možnost obravnave likovne produkcije zgodnjega srednjega veka kot vsebinsko in oblikovno integralne izpovedne celote.

In prav na to Koroščevo opazovanje posameznih upodobitev v kulturi sami, ki je antiteza tradicionalni formalni analizi in iskanju slogovnih analogij, je opozorila Simona Resman in ga hkrati vzela tudi za izhodišče lastnega razmišljanja (Resman, 1981). Njen prispevek žal zaključuje tovrstno razumevanje in obravnavanje likovne produkcije zgodnjega srednjega veka v slovenski arheološki razpravi. Resmanova je v likovnih upodobitvah nakita videla edino ohranjeno umetnost zgodnjemedievalnega slovanskega kulturnega

kroga na naših tleh; umetnost, v kateri se zrcalijo tedanja duhovna raven in tudi umetniške potrebe in zmožnosti. Zato se ji je najbolj pomembno zdelo vprašanje izvirnosti te umetnosti. Pri svoji analizi se je oprla predvsem na figuralne upodobitve ketlaške dobe, ki naj bi bile za iskanje možnih tujih pobud bolj primerne od artefaktov karantanske dobe, na katerih prevladuje predvsem rastlinski ornament. V nasprotju s tradicionalnimi razpravami, ki so iskale povezave motivike z domačih artefaktov bodisi na zahodu bodisi na vzhodu, je avtorica prepričana, da je tako iskanje povezav povsem neupravičeno. Domača likovna produkcija naj bi namreč v primerjavi s sočasno umetnostjo (karolinško, bizantinsko, avarsko, likovno produkcijo stepskih ljudstev) kazala več razlik kot sorodnosti, pa še te naj bi bile bolj rezultat skupne poznoantične tradicije, ki je bila razširjena na velikem območju srednjega Podonavja in Panonije. To tradicijo naj bi karantanska kultura integralno vključila v likovni besednjak in jo bolj ali manj samostojno, torej neodvisno od sočasnih tujih pobud, razvijala in plemenitila. Le na področju motivov s krščansko vsebino kaže karantanska kultura vpetost v širši evropski prostor (Resman, 1981: 527). V nasprotju s temi motivi, katerih simbolika je jasna, pa so artefakti z "nekrščansko" motiviko za interpretacijo težji problem. Simbolna sporočila, skrita v teh motivih, so nam danes bolj ali manj nedostopna in lahko samo ugibamo o njihovih vsebinah. Vsekakor je treba pritrditi ugotovitvi S. Resman, da gotovo ne gre zgolj za dekoracijo, temveč se v teh motivih skrivajo sledi staroslovanske mitologije. Avtorica je na podlagi predpostavke, da je umetniški izraz odsev družbe, prišla do podobnih sklepov kot pred njo že J. Korošec ml. Tako se po njenem mnenju v motivnem svetu karantanske kulture izraža njena enovitost na eni in zaprtost proti širšemu kulturnemu kontekstu na drugi strani. Naslednja, ketlaška kultura pa naj bi že kazala družbeno in versko razslojenost – v motivih artefaktov te dobe namreč najdemo tako Slovanom lastni izraz kakor tudi znake stikov s sosednjimi kulturnimi krogi in pa seveda sledove napredujočega krščanstva, povezovalne sile zgodnjega srednjega veka (gl. Resman, 1981: 528).

III. LIKOVNA PRODUKCIJA ZGODNJEGA SREDNJEGA VEKA

"Umetnost zgodnjega srednjega veka ni obstajala, prav tako kot tudi ni obstajala antična umetnost. Vsi izdelki preteklih dob, ki jih danes na podlagi naše lastne projekcije imenujemo "umetnost", so imeli v svojem času realno funkcijo. Bili so orodja, ki so na religioznem področju ali v vsakdanjem življenju služila določenemu namenu. Do umetnosti, to pomeni do predmetov, katerih namen so bili prvenstveno oni sami, ni nikoli prišlo." (Roth, 1986: 9)

V okviru slovenske arheološke razprave sta bila objavljena dva teoretska prispevka o problematiki zgodnesrednjeveške arheologije

⁹ Pri obravnavi teoretskih razmišljanj o raziskovanju (zgodnje-)srednjeveškega obdobja ne moremo izpustiti Rajka Ložarja. V svojih študijah se Ložar sicer ni posebej spuščal v problematiko medsebojnega razmerja med arheologijo in umetnostno zgodovino pri raziskovanju preteklih obdobij, vendar pa je njegovo stališče o tem vprašanju v njih jasno izraženo. Kot arheolog in umetnostni zgodovinar je bil mnenja, da je srednjeveška arheologija tista veda, ki naj bi se ukvarjala s preučevanjem umetne obrti tega obdobja, kar je razvidno iz spremnega besedila njegove študije o staroslovanski in srednjeveški keramiki (Ložar, 1939), pa tudi iz rokopisa, ki ga je prvotno nameraval objaviti kot uvod v omenjeno študijo (hrani ga Narodni muzej Slovenije). Najboljša, celo osnovna metoda arheologije pri preučevanju materialnih ostankov preteklih obdobij naj bi bila formalna analiza, ki naj bi raziskovalcu omogočila razumevanje prostora in časa, ki sta omogočila nastanek posamezne oblike (isti, 1934: 33 in 1941: 138-140). Prednostno nalogo arheologije je zato Ložar videl v razvijanju lastne "sistematike forme in stila", ki naj bi se zgledovala po tedaj že razviti umetnostno-zgodovinski (konkretno je šlo za Wölfflinov sistem; gl. Ložar, 1941:139). Zahvaljujem se Tomažu Nabergoju, da me je opozoril na Ložarjev rokopis in mi dal na voljo transkripcijo.

(Kastelic, 1964/65, in Mirnik Prezelj, 1998). Slovenska umetnostna zgodovina še ni dočakala teoretske razprave, ki bi se lotila konceptnih in metodoloških vprašanj preučevanja zgodnje-srednjeveškega obdobja na domačih tleh. Zato moramo mnenja o problemu prekrivanja, nasprotovanja ali dopolnjevanja metod in konceptov umetnostne zgodovine in arheologije pri preučevanju zgodnjega srednjega veka v širšem in zgodnesrednjeveške likovne produkcije v ožjem smislu iskati zgolj v arheoloških razpravah.

V svojem članku o arheologiji in njenih nalogah iz leta 1951 se je J. Korošec st. med drugim dotaknil tudi vprašanja razmerja med arheologijo in umetnostno zgodovino, vendar pa je bilo njegovo razmišljanje zastavljeno v najširšem smislu in se ni omejevalo na kakšno posebno obdobje (J. Korošec, 1951). Specifične problematike medsebojnega odnosa obeh disciplin pri preučevanju zgodnesrednjeveškega obdobja se je lotil petnajst let kasneje J. Kastelic (Kastelic, 1964/65).⁹ V članku, ki je bil po besedah I. Mirnik Prezelj dolgih trideset let edini in merodajni teoretični "program" slovenske zgodnesrednjeveške arheologije (Mirnik Prezelj, 1998: 362), je avtor na kratko orisal probleme "preostre metodične delitve med arheologijo in umetnostno zgodovino." Do problemov naj bi prihajalo predvsem zato, ker umetnostna zgodovina, ki se sicer praviloma ukvarja z monumentalno umetnostjo, uporablja svoje metode, predvsem pa drugače kronološko razmeji srednjeveško obdobje. Posledic tega razhajanja med disciplinama naj bi bilo po avtorjevem mnenju več. Prva izmed njih naj bi bila razmeroma skromno število najdb, ki so opredeljene kot zgodnesrednjeveške. Drugo posledico je avtor videl v problematični obravnavi staroslovanskih grobišč v povezavi z romanskimi cerkvami: kot primer je navedel blejsko otoško cerkev s staroslovansko nekropolo. Nedorečena se mu je zdela tudi problematika srednjeveških gradov (Kastelic, 1964/65: 113 in sl.), pri čemer je verjetno namigoval na delitev njihovih obravnave med obe disciplini: tloris in stavbni tip kot domena umetnostne zgodovine in arheološke najdbe kot domena arheologije.

Četudi sta se metodološko in kronološko različna pristopa umetnostne zgodovine in arheologije zdela J. Kastelicu problematična, smo lahko videli, da sta V. Stare in V. Šribar prav to metodološko razliko s pridom uporabila. Pri kronološkem razvrščanju artefaktov znotraj ketlaškega kulturnega kroga sta uporabila umetnostnozgodovinski model slogovnega evolucionizma, poleg tega pa sta se pri absolutni dataciji nekaterih drobnih artefaktov oprla na motivne in formalne analogije umetnostnozgodovinsko datiranih "spomenikov monumentalne umetnosti" (Šribar, Stare, 1974 in 1976).

Metode umetnostne zgodovine pri preučevanju drobnih najdb so se za razreševanje arheoloških problemov zdele koristne tudi S. Resman (Resman, 1981: 528), čeprav ni jasno, katere umetnostnozgodovinske metode je imela avtorica v mislih in katere arheološke probleme naj bi bilo z njihovo pomočjo moč rešiti.

Čeprav I. Mirnik Prezelj ni izrecno omenjala povezave med zgodnj srednjeveško arheologijo in umetnostno zgodovino ter metod, ki jih arheologija uporablja, pa tudi ona v razmišljanju o problematiki zgodnj srednjeveške arheologije mimo slogovnega evolucionizma in njegovih aplikacij v arheologiji ni mogla (gl. Mirnik Prezelj, 1998: 370). Avtorico od njenih predhodnikov ločuje predvsem dejstvo, da jasno opozarja na prakso nekritične in neproblematizirane uporabe tega modela in njegovih aplikacij pri obravnavi zgodnj srednjeveškega gradiva (slogovni determinizem in vrednotenje glede na nekakšno evolucijsko stopnjo).

Če slovenska umetnostna zgodovina ne premore nobene razprave, ki bi se ukvarjala posebej s problematiko konceptov in metodologije pri raziskovanju zgodnj srednjeveške likovne produkcije, pa se tega vprašanja ne loteva niti v tistih redkih prispevkih, ki jih je namenila obravnavi posameznih izdelkov in skupin izdelkov te produkcije. Iz prispevkov, ki smo jih obširneje obravnavali v prvem poglavju, je razvidno, da za umetnostno zgodovino obdobje zgodnjega srednjega veka na domačih tleh in njegova likovna ustvarjalnost praktično ne obstajata. Kot je bilo tudi že omenjeno, razlog za tako stanje seveda ni v resnici odsotnosti materialnih sledov te produkcije, pač pa v konceptni nastrojenosti umetnostne zgodovine, ki večine zgodnj srednjeveških artefaktov ne priznava za predmet obravnave.

Umetnostna zgodovina namreč slepo vztraja pri elitističnem pojmovanju umetnostne produkcije, izvirajočem iz renesančne likovne kritike, po katerem ima umetnost značaj kulturnega in družbenega presežka. Predmete preučevanja še vedno izbira v skladu z institucionalno teorijo umetnosti. Po tej teoriji je predmet raziskovanja umetnostne zgodovine artefakt, ki ima poleg običajnih lastnosti še posebno lastnost, namreč, da je umetniški. Kateri predmet je umetniški in kateri ne, je stvar dogovora strokovnjakov in ustanov, ki se ukvarjajo s preučevanjem umetnosti (gl. npr. Warnke, 1998:19). Posledica takega pojmovanja je dejstvo, da se umetnostna zgodovina večinoma omejuje na obravnavo zahodnoevropske umetnosti od začetkov krščanske dobe do zgodnjega 20. stoletja. Dodatno omejitev obzorja delovanja si tradicionalna umetnostna zgodovina postavlja s konceptom treh velikih likovnih zvrsti, slikarstva, kiparstva in arhitekture, ki naj bi bile edine oblike prave umetnosti. Posledica tega koncepta je delitev na monumentalno in umetnoobratno umetnost, pri čemer pa ne gre za nevtralno delitev artefaktov glede na dimenzije in tehnološki proces, pač pa za kvalitativno vrednotenje. Umetnostna zgodovina si je pridržala pravico predvsem do obravnave monumentalne (prave) umetnosti, umetna obrt pa jo zanima le v izjemnih primerih (izdelki vladarskih ali cerkvenih delavnic, ki naj bi izstopali po motiviki, obliki, tehnologiji in naj bi se odlikovali glede na uporabljene materiale).¹⁰

Na omejenost in nezadostnost tradicionalne umetnostno-

¹⁰ *Umetnoobratna produkcija starejših, predvsem prednovoveških obdobj je tako postala skoraj izključna domena arheologije. Preučevanje umetne obrti kasnejših obdobjih sicer ni več stvar arheologije, vendar pa se z njim tudi umetnostna zgodovina le nerada ukvarja. Zato je, podobno kakor izdelki masovne produkcije, prepuščena redkim umetnostnozgodovinskim marginalcem, ki jih ta problematika posebej zanima, ali pa muzejskim in galerijskim kustosom, ki zanje skrbijo.*

zgodovinske razprave, temelječe na opisanih konceptih, so prvi začeli opozarjati na eni strani raziskovalci, ki se ukvarjajo z moderno likovno produkcijo (problem likovnih vplivov "eksotičnih" dežel na ekspresionizem in kubizem; pojav masovne produkcije v popularni umetnosti; novi mediji in oblike likovnega izražanja), na drugi pa antropologi. Ti se pri preučevanju neevropskih ljudstev srečujejo seveda tudi z njihovim likovnim ustvarjanjem, vendar pa si pri svojem delu ne morejo dosti pomagati z obstoječo umetnostno teorijo (gl. npr. Gell, 1998).

Vendar pa se pomanjkljivosti obstoječe umetnostne teorije kažejo tudi pri obravnavi "tradicionalnih" umetnostnih obdobj in področij. Zgodnji srednji vek s svojo likovno produkcijo je samo eden od takih primerov. Najbolj očitna lastnost obravnave zgodnesrednjeveške likovne produkcije je njena razdeljenost med različne discipline, zaradi česar je onemogočeno celostno razumevanje. Zgodnesrednjeveški drobni artefakti namreč umetnostne zgodovine zaradi umetno-obrtnega značaja ne zanimajo. Sama se ukvarja s preučevanjem redkih ostankov zgodnesrednjeveške "monumentalne umetnosti", drobne artefakte pa praviloma prepušča v obravnavo arheologiji.

Eden od razlogov za nezanimanje umetnostne zgodovine za zgodnesrednjeveške drobne artefakte je njihova praktična vrednost. Ta naj bi bila pri predmetih umetne obrti njihova glavna lastnost, zaradi katere so v umetnostnozgodovinski razpravi slabše vrednoteni. Umetnostna zgodovina se v skladu z opisanimi koncepti namreč še vedno osredotoča skoraj izključno na raziskovanje estetskih in simbolno-vsebinskih kvalit, ki naj bi bile značilne za umetniška dela. Preučevanje namembnosti in delovanja posameznih artefaktov je v umetnostnozgodovinski analizi drugotnega pomena. Zaradi takšnega elitističnega razumevanja likovne produkcije (domači) zgodnesrednjeveški drobni artefakti ne morejo tekmovali s kakšno karolinško cerkvijo ali iluminiranim rokopisom, ki ga hrani samostanska biblioteka.

Nadaljnji razlog za nezanimanje umetnostne zgodovine za zgodnesrednjeveške drobne artefakte je njihova "barbarskost". "Barbarskost", ki je na eni strani zanikanje likovnega izraza antične tradicije, ki je združevala večino Evrope v času pred zgodnjim srednjim vekom, na drugi pa nekrščanska. Kajti ravno krščanska vera s svojimi idejami, simboli in lastnim likovnim izrazom je Evropo spet združila ob koncu zgodnjega srednjega veka. Saj je nenazadnje prav krščanstvo – s predigro v Karlovem *Imperium Christianum*, seveda – v evropski prostor s cerkvami, opremljenimi s slikarskim in kiparskim okrasom, Evropi po razpadu rimskega cesarstva vrnilo monumentalno umetnost.

Drobni artefakti kot rezultat zgodnesrednjeveškega likovnega snovanja in delovanja so torej bili in tudi ostajajo domena zgodnesrednjeveške arheologije. Ta je, kot smo videli, za obravnavo prevzela nekatere umetnostnozgodovinske metode in koncepte, pri

čemer velja poudariti, da je to naredila popolnoma nekritično.

Prvi koncept, ki so ga arheologi prevzeli, ne da bi ga problematizirali, je že sama delitev zgodnesrednjeveške likovne produkcije na monumentalno in umetnoobrtno, ki so jo sprejeli in v razpravah večkrat povsem samoumevno omenjali vsi obravnavani avtorji. Arheologija se je očitno ne le sprijaznila s tem, da se mora (sme?) ukvarjati z drugorazredno likovno produkcijo, ampak je šla celo tako daleč, da je ravno to omejevanje na krašenje predmetov vsakdanje rabe razglasila za lastni umetnostni izraz naših staroslovanskih prednikov v antitezi s krščansko monumentalno umetnostjo, ki na našem ozemlju nastopa kot tujek, vpliv iz zahodne Evrope (prim. Resman, 1981: 526). Primerjanje motivov z drobnih artefaktov s tistimi iz monumentalne umetnosti tako arheologom ne služi zgolj kot podlaga za absolutno časovno umestitev posameznega artefakta (prim. npr. Šribar, Stare, 1974 in 1976; P. Korošec, 1979), pač pa ga je treba razumeti tudi kot bolj ali manj prikrit poskus rehabilitacije zgodnesrednjeveških drobnih artefaktov. S tem, ko avtorji primerjajo drobne artefakte, njihove motive in oblikovanje z motivi in oblikovanjem v monumentalni umetnosti, jim skušajo vsaj nekoliko dvigniti "umetniško raven". Tisto, kar povsem očitno manjka vsem tako vzpostavljenim analogijam med umetnoobrtno in monumentalno likovno produkcijo, je predvsem razmislek o implikacijah te prakse. Vprašanja, kot so denimo "Zakaj naj bi se sploh pojavil na staroslovanski fibuli enak motiv kot v karolinškem iluminiranem rokopisu ali na korni pregraji cerkve na Bavarskem?", "So pojavi med seboj sploh povezljivi, in če so, kakšni so pogoji te analognosti?", "Kako vpliva namembnost artefakta na motiv, katerega nosilec je?" ipd., arheologov ne zanimajo. Če smo poštene, moramo seveda priznati, da podobna vprašanja ne zanimajo niti umetnostnih zgodovinarjev.

Vrednostno razvrščanje artefaktov se z makro delitvijo na monumentalno in umetnoobrtno likovno produkcijo ne konča, marveč poteka tudi v samem korpusu zgodnesrednjeveških drobnih artefaktov. Te arheologi razporejajo tako glede na "okrasne" motive kot tudi glede na izvedbo teh motivov. Artefakti s figuralnimi motivi naj bi bili v tem pomenu likovno in vsebinsko bolj izpovedni od tistih z ornamentalno motiviko (prim. npr. Resman, 1981: 526) in so praviloma deležni posebne pozornosti.¹¹

Če lahko arheologi pri obravnavi posameznih figuralnih motivov za njihovo datiranje pritegnejo analogije iz monumentalne likovne produkcije, pa so pri razvrščanju artefaktov z ornamentalnimi motivi vezani predvsem na slogovno analizo. V okviru te skušajo na podlagi opazovanja posameznih motivov vzpostaviti povezave, tako sinhrono kakor tudi diahrono, med posameznimi artefakti. Z metodo samo seveda ne bi bilo nič narobe, dokler se raziskovalec zaveda njenih implikacij in posledic.

Prva značilnost (kakršnega koli) razvrščanja artefaktov je, da jih

¹¹ Zanimivo je dejstvo, da ravno te figuralne (torej likovno še posebej kvalitetne) motive omenjajo tisti umetnostni zgodovinarji, ki v svoje preglede domače likovne ustvarjalnosti vključijo tudi kakšen zgodnje-srednjeveški drobni predmet; gl. Cevc, 1963; Menaše, 1981; Golob, 1998; prim. pa tudi Sagadin, 1991, za primerjavo z arheološkim izborom "posebno kvalitetnih artefaktov".

raziskovalci razvrščamo v skupine ali zaporedja *post factum*, torej za nazaj. Pri tem ni problematičen le izbor predmetov samih (prvo sito predstavlja čas, drugo pa izbor raziskovalca), temveč tudi dejstvo, da k predmetu preučevanja vedno pristopamo subjektivno, obremenjeni z lastnim znanjem (koncepti, metode), vrednotami, estetiko in motivacijo. Če je res, da ista oblika in vsebina lahko že pri dveh sodobnih opazovalcih pripeljeta do dveh ali celo več različnih interpretacij (da o spreminjanju interpretacije enega opazovalca sploh ne govorimo), potem to toliko bolj drži za razlago oblik in vsebin, ki so nastajale pred poldrugim tisočletjem. Z drugimi besedami, sodobni raziskovalci razvrščamo in združujemo artefakte v skupine in zaporedja, ki nimajo nujno realne podlage v zgodovinski stvarnosti artefaktov samih.

Druga nevarnost neproblematizirane uporabe slogovne analize je ideja evolucionizma ali zaporednega napredujočega razvoja, na kateri temelji. V skladu s to idejo naj bi pri analizi posameznih motivov opazovali počasen razvoj iz začetne, to je praoblike, do popolnoma izoblikovanega motiva in potem njegovo počasno odmiranje (stilizacijo). Pri tem je najbolj moteča implicitna vrednostna sodba, zaradi katere dobijo tako zgodnje kot tudi pozne (degenerirane) stopnje motiva oznako slabše kvalitete. Seveda ne smemo pozabiti, da gre za raziskovalčevo vrednotenje. Če namreč v neki obliki raziskovalec vidi degenerirano stopnjo nekega motiva, je to njegova lastna interpretacija, ki pa ni nujno povezana z načinom, kako je ta motiv dojemal njegov nekdanji uporabnik. Sodbe, kot denimo tista o redukciji motiva na stopnjo, za katero "verjetno niti nosilec sam ni več vedel, kaj pomeni" (Sagadin, 1991: 45), so nesmiselne in neosnovane, zato izkrivljajo podobo preteklosti. Dejstvo, da je mojster artefakt izdelal, uporabnik pa uporabljal, samo po sebi kaže, da jima je uporabljeni "okrasni" motiv moral nekaj pomeniti. Dejstvo, da danes (nekateri) pomene težko interpretiramo, je seveda izključno naš problem, ki ga kot raziskovalci nimamo pravice projicirati na pretekla obdobja. Ideja o počasnem izzvenevanju razumljivega pomena, pa tudi (ne)razumevanje ornamenta kot (ne)nosilca pomena sta posledici teorije upodabljanja (reprezentacije), ki je še vedno veljavna v (umetnostno)zgodovinski razpravi. V skladu s to teorijo je vsaka podoba, kot smo že omenili, upodobitev, torej nosilec določenega pomena. Vse likovne oblike pa, ki niso nosilci jasnega sporočila, ampak je za njihovo delovanje značilna predvsem dekorativnost, so ornament. Tudi v tem smislu je treba razumeti favoriziranje figuralnih motivov pred ornamentalnimi in misel o počasnem zamiranju (stilizaciji) figuralnega motiva v ornament – degeneraciji (prim. npr. Šribar, Stare, 1976: 471), ki je tudi ena od osnovnih predpostavk slogovne analize.

Tretja posledica nekritične uporabe slogovne analize je iztrganje oblik in motivov, s tem pa seveda tudi artefaktov, ki so njihovi

nosilci, iz zgodovinskih kontekstov. Ideja slogovnega evolucionizma se namreč opira na predstavo o slogu kot entiteti, ki je sama v sebi sklenjena in samozadostna, zato lahko sledi svoji notranji (estetski) logiki brez prave povezave ali celo odvisnosti od zunanega konteksta. Z drugimi besedami, slog naj bi sledil lastnemu razvoju praktično neodvisno od političnih, družbenih in kulturnih razmer. Posledica takega razumevanja sloga je tudi dejstvo, da igra slog v večini (umetnostno)zgodovinskih razprav še vedno vlogo nekakšne pasivne in nevtralne tradicije – študij sloga se omejuje skoraj izključno na preučevanje posameznih motivov in njihove distribucije, s čimer služi za časovno in prostorsko razvrščanje artefaktov. Le v redkih novejših razpravah je slog obravnavan kot aktivno sredstvo komunikacije – kot takemu mu je končno priznana tvorna vloga v različnih družbenih procesih, s tem pa tudi sporočilnost (gl. npr. Hedeager, 1998; Fisher, 1988; Driscoll, 1988).

Naslednji model, ki je razširjen in splošno veljaven tako v arheološki kakor tudi v umetnostnozgodovinski razpravi in katerega posledice se zrcalijo v domačem raziskovanju likovne produkcije zgodnjersrednjeveškega obdobja, je model središča in obrobja, ki je tesno povezan z idejo difuzije. V okviru tega modela raziskovalec na podlagi oblikovnih (redkeje vsebinskih) podobnosti ali celo identičnosti artefaktov z različnih geografskih območij sklepa o prenosu in širitvi določenega slogovnega izraza. Ta naj bi se iz središča, kjer se je izoblikoval, prenašal na bolj ali manj oddaljena območja s pomočjo migracije artefaktov samih ali pa njihovih izdelovalcev. Najbolj sporno pri tem modelu je zopet dejstvo, da se slogu priznava značaj nečesa avtonomnega, neodvisnega od političnih, družbenih in kulturnih okoliščin. Širjenje sloga naj bi bilo prepuščeno naključju – šlo naj bi preprosto za modo. Šele v zadnjem času so začeli raziskovalci poudarjati, da seveda nobena, še tako preprosta oblika ni brez vsebine in da za vsakim prevzemanjem ali zavračanjem likovnega izraza vedno stojijo dobro argumentirani vzroki. Kot je opozoril James Trilling, difuzionizem ne more biti model razlage, pač pa mora sam postati predmet interpretacije;¹² raziskovalec se ne sme zadovoljiti z ugotovitvijo, da se je slogovni izraz s območja A prenesel na območje B, pač pa mora ta ugotovitev predstavljati komaj začetno točko za nadaljnje raziskovanje vzrokov, povodov, razmer in mehanizmov tega prenosa. Pri tem seveda ne smemo pozabiti, da pri prevzemu oblike ali vsebine nikoli ne gre za golo posnemanje, ampak vedno za reinterpretacijo izhodiščne oblike (vsebine). Četudi na slovenskem ozemlju v času zgodnjega srednjega veka ni bilo središč, v katerih naj bi se izoblikoval lastni likovni izraz, kot meni večina domačih avtorjev, pa to seveda še zdaleč ne more biti razlog, da bi lahko stare Slované razglasili za likovno pasivno in neinventivno ljudstvo, ki je zgolj prejemale pobude iz tujih krajev. Pri vsaki obliki, ki naj bi jo prevzeli, se je potrebno vprašati, kakšni so bili vzroki za prevzem; pri oblikah, ki so

¹² J. Trilling si je to misel sicer sposodil pri antropologu D. Davisu, vendar pa jo je uspešno ilustriral na primeru srednjeveške pletenine; Trilling, 1995.

¹³ *Idejo, da je pri vsakem formalnem prevzemu treba upoštevati tudi prenos ali pa spremembo vsebine in pomena, dobro uresničujejo člani interdisciplinarne raziskovalne skupine iz Münstra pod vodstvom K. Haucka, ki že več kot trideset let sistematično raziskuje severno-germanske zlate brakteate; gl. npr. njihove objave v Frühmittelalterliche Studien.*

jih sprejeli le deloma (pomeni, da je prišlo do opazne spremembe izhodiščne oblike, ki ne more biti znak nerazumevanja, neznanja, slabih kalupov ipd., pač pa gre za svobodno odločitev), se je treba vprašati, kako so izvirno obliko razumeli in v kaj so jo pravzaprav spremenili.¹³

Kakšna naj bo torej prihodnost razprave o zgodnj srednjeveški likovni produkciji na Slovenskem? Bistvenega pomena je, da se v njenem okviru temeljito pretresejo in po potrebi na novo definirajo nekateri osnovni koncepti in termini, ki so z njimi povezani. V prvi vrsti gre predvsem za koncept predmeta samega. Pojem umetnosti in umetnostne produkcije je bil oblikovan za likovno produkcijo točno določenega kulturno-političnega konteksta, ki pa je bil zelo drugačen od razmer v zgodnjem srednjem veku. Zato ima uporaba tega termina pri obravnavi zgodnj srednjeveške likovne produkcije daljnosežne posledice: najprej njeno skoraj popolno zanemarjanje v domači umetnostni zgodovini, dalje pa tudi izredno negativno vrednotenje tistega dela te produkcije, ki so jo raziskovalci vendarle pripravljeni obravnavati. Delitev likovne produkcije zgodnjega srednjega veka na redke spomenike prave, monumentalne umetnosti in brezštevne primerke umetne obrti je v modernem zgodovinopisju nedopustna. Prav tako je delitev obravnave te produkcije glede na "umetniško raven" med različne zgodovinske discipline (v našem primeru arheologijo in umetnostno zgodovino) in posledično njena segmentirana interpretacija popolnoma nesmiselna in neproduktivna. Da bomo pri preučevanju zgodnj srednjeveške likovne produkcije končno lahko uporabili in izkoristili njen izpovedni in pričevanski potencial, jo moramo obravnavati v vsej celovitosti, kot enoto.

Če je bila v dosedanjih razpravah slogovna analiza v večji meri sama sebi namen in cilj študija zgodnj srednjeveških artefaktov, se mora ta praksa z novim razumevanjem sloga nujno spremeniti. Tisti trenutek, ko bomo slog nehali obravnavati kot pasivno stanje in ga bomo začeli razumevati kot aktivno sredstvo, bosta namreč oba klasična interpretacijska modela, ki sta temeljila na ideji sloga kot nečesa avtonomnega in neodvisnega od zgodovinskega konteksta, slogovni evolucionizem in difuzionizem, postala neuporabna ali pa vsaj interpretacijsko nezadostna. Skrbno in kritično vzpostavljanje prostorskih in časovnih skupin artefaktov glede na njihove oblikovne značilnosti ne more biti končna točka v študiju zgodnj srednjeveške likovne produkcije, temveč začetna: če namreč razumemo obliko (slog) kot izraz, sporočilo, potem so vzpostavljene slogovne skupine šele podlaga za interpretacijo njihovega zgodovinskega konteksta. "Zakaj se pojavi določena oblika in zakaj počasi zamre?", "Zakaj se oblika, značilna za območje A, pojavi tudi na območju B, na območju C pa ne?" ipd. so vprašanja, h katerim naj bi raziskovalca zgodnj srednjeveškega likovnega snovanja vzpodbudila slogovna analiza posameznih artefaktov. Raziskovanje likovne produkcije se

bo lahko le na ta način iz preučevanja zgolj slogovnih vplivov, nekakšnih modnih smernic, prelevilo v interpretacijo preteklosti v najširšem pomenu. Zgodnesrednjeveški artefakti pa bodo končno, ne glede na to, ali se z njimi ukvarja arheolog ali umetnostni zgodovinar, enakovredno stopili v dialog med preteklostjo in sedanjostjo.

LITERATURA

- Joanna BRŮČK, 1999: Ritual and Rationality: Some Problems of Interpretation in European Archaeology, *European Journal of Archaeology*, Vol. 2, Nr. 3 (December 1999), str. 313–344.
- Emilijan CEVC, 1950: Predromanski pletenini iz Batuj, *Arheološki vestnik* 1, str. 136–145.
- Emilijan CEVC, 1952: Dvoje zgodnesrednjeveških figuralnih upodobitev na slovenskih tleh, *Arheološki vestnik* 3, str. 214–245.
- Emilijan CEVC, 1963: Srednjeveška plastika na Slovenskem, *Ljubljana: Slovenska matica*.
- Emilijan CEVC, 1966: Slovenska umetnost, *Ljubljana: Prešernova družba*.
- Emilijan CEVC, 1986: Predromanski relief v Hodišah na Koroškem, *Razprave SAZU* 15 (Razred za zgodovinske in družbene vede), str. 3–23.
- August DIMITZ, 1865: Zur Geschichte der Kunst und Künstler in Krain, *Blätter aus Krain*, Jhg. 9, Nr. 11, str. 43–44, in Nr. 12, str. 47–48.
- August DIMITZ, 1874: Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813: Mit besonderer Rücksicht auf Culturentwicklung, *Theil I, Laibach: Kleinmayr und Bamberg*.
- Stephen T. DRISCOLL, 1988: The relationship between history and archaeology: artefacts, documents and power, v: S. T. Driscoll, M. R. Niekē (ed.), *Power and Politics in Early Medieval Britain and Ireland*, *Edinburgh University Press*, str. 162–187.
- Sybilie EHRINGHAUS, 1997: "Was ist häßlich?" oder: Die Kunstgeschichte und ihr schwieriges Verhältnis zur frühmittelalterlichen Kunst, v: Guy De Boe, Frans Verhaeghe (ed.), *Art and Symbolism in Medieval Europe. Papers of the "Medieval Europe Brugge 1997" Conference*, Vol. 5, *Zellik*, str. 57–64.
- Genevieve FISHER, 1988: Style and sociopolitical organisation: a preliminary study from early Anglo-Saxon England, v: S. T. Driscoll, M. R. Niekē (ed.), *Power and Politics in Early Medieval Britain and Ireland*, *Edinburgh University Press*, str. 128–144.
- Alfred GELL, 1998: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, *Oxford: Clarence Press*.
- Karl GINHART, 1942: Die karolingische Flechtwerksteine in Kärnten, *Carinthia* I, 132, str. 112–167.
- Nataša GOLOB, 1998: Od začetkov krščanstva do konca romanike, v: Nataša Golob (ur.), *Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do danes*, *Ljubljana: Mladinska knjiga*, str. 50–77.
- Lotte HEDEAGER, 1998: Cosmological Endurance: Pagan Identities in Early Christian Europe, *European Journal of Archaeology*, Vol. 1, Nr. 3 (december 1998), str. 382–396.
- Jože KASTELIC, 1951: Figuralna dediščina arheoloških dob v Sloveniji, v: *Likovni svet. Arhitektura – slikarstvo – kiparstvo – umetna obrt*, *Ljubljana: Državna založba Slovenije*, str. 177–200.
- Jože KASTELIC, 1962/63: Blejska fibula s kentavrom – lokostrelcem, *Arheološki vestnik* 13/14, str. 545–555.
- Jože KASTELIC, 1964/65: Nekaj problemov zgodnesrednjeveške arheologije v Sloveniji, *Arheološki vestnik* 15/16, str. 109–124.
- Josip KOROŠEC ml., 1975: Werke der Kleinkunst des karantanisch-köttlacher Kreises, *Balcanoslavica* 4, str. 51–55.

- Josip KOROŠEC st., 1951: Arheologija in nekatere njene naloge, *Zgodovinski časopis* 4, str. 5–21.
- Josip KOROŠEC st., 1952/53: Antropomorfna predstava na dnu slovanskega lončka iz 9. stoletja, *Zgodovinski časopis* 6/7 (Kosov zbornik), str. 191–201.
- Paola KOROŠEC, 1950: Bizantinski import v zgodnjih slovanskih kulturah Jugoslavije, *Arheološki vestnik* 1, str. 123.
- Paola KOROŠEC, 1961: Poskus delitve slovanske materialne kulture na področju Karantanije, *Zgodovinski časopis* 15, str. 157–194.
- Paola KOROŠEC, 1967: Kulturna opredelitev slovanskega zgodnjega srednjega veka na ozemlju Vzhodnih Alp, *Arheološki vestnik* 18, str. 317–332.
- Paola KOROŠEC, 1970/71: Kulturni in časovni oris slovanskega zgodnjega srednjega veka na območju Slovenije, *Arheološki vestnik* 21/22, str. 95–110.
- Paola KOROŠEC, 1979: Zgodnesrednjeveška arheološka slika karantanskih Slovanov, *Dela SAZU* 21 (Razred za zgodovinske in družbene vede), Ljubljana.
- Rajko LOŽAR: Prispevki k arheologiji našega srednjega veka (rokopis; hrani Narodni muzej Slovenije).
- Rajko LOŽAR, 1934: Predzgodovina Slovenije, posebej Kranjske, v luči zbirke Mecklenburg, *Glasnik muzejskega društva za Slovenijo* 15, str. 5–91.
- Rajko LOŽAR, 1939: Staroslovansko in srednjeveško lončarstvo v Sloveniji, *Glasnik muzejskega društva za Slovenijo* 20, str. 180–225.
- Rajko LOŽAR, 1941: Razvoj in problemi slovenske arheološke vede, *Zbornik za umetnostno zgodovino* 17, str. 107–148.
- Josip MAL, 1924: Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih, Ljubljana: Narodna galerija v Ljubljani.
- Lev MENAŠE, 1981: Umetnostni zakladi Slovenije, Beograd: Nolit.
- Irena MIRNIK PREZELJ, 1998: Slovenska zgodnesrednjeveška arheologija med preteklostjo in sedanjostjo – pogled z “Zahoda”, *Arheološki vestnik* 49, str. 361–381.
- Vojeslav MOLE, 1965: Umetnost južnih Slovanov, Ljubljana: Slovenska matica.
- Andrej PLETERŠKI, 1981: K skupini z lončevino ter k odnosom karantansko-ketlaškega kulturnega kroga do drugih, *Arheološki vestnik* 32, str. 590–591.
- Maks PLETERŠNIK, 1874: Zgodovina umetnosti pri Slovencih, v: Janez Majciger, Maks Pleteršnik, Božidar Raič, Slovanstvo, I. del, Ljubljana: Matica slovenska, str. 194–198.
- Propyläen Kunstgeschichte (Max Hauthmann, Die Kunst des frühen Mittelalter, 1937; Helmut Roth (Hrsg), Kunst der Völkerwanderungszeit, 1979).
- Peter pl. RADIC, 1880: Umétnost in umétnelna obrt Slovencev. Kulturno-zgodovinska studija, Janez Bleiweis (ur.), *Letopis Matice Slovenske za leto 1880*, str. 1–58.
- Simona RESMAN, 1981: Nekaj misli o figuralnih upodobitvah na karantansko-ketlaškem nakitu, *Arheološki vestnik* 31, str. 526–529.
- Helmut ROTH, 1986: Kunst und Handwerk in frühem Mittelalter, Stuttgart: Karl Theiss Verlag.
- Milan SAGADIN, Edvilijo GARDINA, 1977: Plastika s pleteninasto ornamentiko v Sloveniji, Koper: Pokrajinski muzej Koper.
- Milan SAGADIN, 1981: Plastika s pleteninasto ornamentiko v Sloveniji, *Zbornik za umetnostno zgodovino n.v.* 17, str. 33–65.
- Milan SAGADIN, 1991: Krščanska motivika na staroslovanskih najdbah, v: Timotej Knific, Milan Sagadin (ur.), Pismo brez pisave. Arheologija o prvih stoletjih krščanstva na Slovenskem, Ljubljana: Narodni muzej.
- France STELE, 1924: Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus, Ljubljana: Nova založba.
- France STELE, 1944: Predromanski ornament iz Slivnice, *Razprave SAZU* 2 (Razred za zgodovinske in družbene vede), str. 347–362.

- France STELE, 1952: Vorromanisches aus Slowenien, *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte 1 (Festschrift für Rudolf Egger)*, str. 367–382.
- Ivan STOPAR, 1987: Karolinška arhitektura na Slovenskem. Župnijska cerkev Marijinega Vnebovzetja in problem karolinške sakralne arhitekture na Slovenskem, *Razprave Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete*.
- Eduard STRAHL, 1884: Die Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderten. Eine culturhistorische Studie, *Graz*.
- Vinko ŠRIBAR, Vida STARE, 1974: H kronologiji blejskih grobišč, *Situla 14/15 (Opuscula Kastelic)*, str. 275–296.
- Vinko ŠRIBAR, Vida STARE, 1976: Od kod ketlaške najdbe v Furlaniji?, *Arheološki vestnik 26*, str. 462–482.
- Vinko ŠRIBAR, Vida STARE, 1981: Predromanski nagrobnik s srednjeveškega grobišča na Otoku pri Dobravi, *Situla 20/21 (Gabrovčev zbornik)*, str. 489–496.
- James TRILLING, 1995: Medieval Interlace Ornament: the Making of a Cross-Cultural Idiom, *Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale, II. Serie, Anno IX, n. 2*, str. 59–86.
- Martin WARNEKE, 1998: Predmetna področja umetnostne zgodovine, v: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (ur.), Uvod v umetnostno zgodovino, *Ljubljana: Krtina*, str. 19–41.
- Marijan ZADNIKAR, 1955: Portal s pleteninasto ornamentiko na cmureškem gradu, *Zbornik za umetnostno zgodovino n.v. 3*, str. 147–160.
- Marijan ZADNIKAR, 1982: Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture, *Ljubljana: Državna založba Slovenije*.