

SREDNJBIZANTINSKI SLONOKOŠČENI SKRINJICI
IZ PIRANA IN KOPRA*

Nataša GOLOB

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za umetnostno zgodovino,
SI-1000 Ljubljana, Aškerčeva 2
e-mail: natasa.golob@ff.uni-lj.si

IZVLEČEK

V sredini 10. stoletja je v Bizancu nastalo večje število slonokoščениh skrinjic, ki pripadajo t. i. tipu "rozetnih skrinjic". Med njimi sta tudi dve, ki sta v srednjem veku prešli v last stolnice Marijinega vnebovzvetja v Kopru in cerkve sv. Jurija v Piranu. Skrinjica iz Kopra je sestavljena iz ploščic z reliefi mitoloških junakov, ki se jih ne da podrobneje opredeliti, skrinjica iz Pirana (sedaj Pula, Arheološki muzej Istre) pa kaže mitološke prizore, znane iz literarnih del, ki se jih lahko identificira in se s tem približa zaokroženemu sporočilu teh upodobitev. Slednja je tesno povezana z mitološkimi prizori na skrinjici iz Verolija (London, Victoria and Albert Museum), tako da jo ikonografsko dopolnjuje in pojasnjuje.

Ključne besede: rozetne skrinjice, bizantinska umetnost, srednji vek, ikonografija, mitologija, Koper, Piran

* Načrtovano je bilo, da bo ob razstavi Od Rimljanov do Slovanov, Ljubljana 2000, izšel tudi zvezek s študijami, med drugim o obeh slonokoščениh skrinjicah. Pričujoči zapis ni identičen z besedilom, ki je bil predviden za omenjeno publikacijo, podatkov in temeljne bibliografije pa seveda ni mogoče zanikati. – Želela bi se zahvaliti osebam, ki so mi v letih 1998 in 1999 omogočili stik z obema objektoma in pomagali pri pridobitvi nekaterih podatkov. To so: dr. Bojan Ravbar, tedaj župnik v župniji sv. Jurija v Piranu, in g. Aleksander Skapin, župnik v stolni župniji Marijinega vnebovzvetja; oba sta mi nudila možnost, da sem pregledala župnijska arhiva v Piranu in Kopru. Hvaležna sem gospe Dunji Širec, tistikrat kustosinji Arheološkega muzeja Istre v Puli, ki mi je posredovala podatke o skrinjici iz Pirana in mi olajšala dostop do nje, enako tudi g. Željku Ujčiću, tedaj direktorju Arheološkega muzeja Istre v Puli, za razumevanje do mojega dela. Dr. Douglas Lewis iz Washingtona, National Galley of Art, mi je priskrbel dotlej nedosegljivi članek o bizantinskih slonokoščениh skrinjicah Anthonyja Cutlerja. Posebej pa se zahvaljujem dr. Ernstu Boehlenu iz Berna, da mi je dovolil uporabo svoje zasebne biblioteke Analecta mediaevalia, ki hrani redko in posebno zbirko umetnostnozgodovinske literature o delih iz slonove kosti.

COFANETTI IN AVORIO DI PIRANO E CAPODISTRIA

SINTESI

Verso la metà del X secolo a Bisanzio sono stati intagliati numerosi cofanetti in avorio, noti come "cofanetti a rosette". Tra questi ci sono due cofanetti che nel Medio evo in poi si conservano nel Duomo di Santa Maria Assunta a Capodistria e nella chiesa di San Giorgio a Pirano. Il cofanetto di Capodistria è composto da piccole placchette con bassorilievi di personaggi mitologici non identificabili, il cofanetto di Pirano (oggi conservato a Pola, nel Museo archeologico dell'Istria) invece raffigura scene mitologiche tratte da opere letterarie che possono essere identificate e si può quindi cogliere il messaggio veicolato da queste raffigurazioni. Quest'ultimo cofanetto è strettamente legato alle scene mitologiche raffigurate sul cofanetto di Veroli (Londra, Victoria and Albert Museum), chiarificandolo e completandolo iconograficamente.

Parole chiave: cofanetti a rosette, arte bizantina, medio evo, iconografia, mitologia, Capodistria, Pirano

Uvod in zgodovinski okvir

Presenetljivo malo se je ohranilo umetniško kvalitetnih stvaritev iz Bizanca, ki so bile v cvetočih stoletjih po ikonoklazmu namenjene zasebni rabi in užitkom aristokracije v Carigradu in v večjih mestih. Skoraj vsa odlična dela, ki so nam znana, so nastala za Cerkev in se v njenem okrilju tudi ohranila. Z izjemo nakita so iz sklopa profanih stvaritev najštevilčnejša skupina umetniško kakovostnih del t. i. "rozetne skrinjice" – to so slonokoščene skrinjice, ki jih tako imenujemo zaradi značilnega obrobnega traku z rozetami. Te skrinjice imajo na leseno jedro pritrjene manjše reliefne ploščice, ki jih lahko razvrstimo v tri večje ikonografske skupine: z upodobitvami posameznih antičnih oseb, z upodobitvami prizorov iz antične književnosti in mitologije ter z upodobitvami svetopisemskih prizorov. Nekaj je tudi skrinjic s posebnimi motivi, npr. lova, divjih živali, gimnastov med vitičjem itd. – Sedaj poznamo približno 140 skrinjic, od tega jih je kakih sto okrašenih z motivi, ki niso nabožni (Cutler, 1984–1985, 32–47). Zato so slonokoščene skrinjice z mitološkimi osebami in prizori najštevilčnejša in najpomembnejša skupina profanih izdelkov iz srednjebizantinskega časa (Kalavrezou, 1997, 219–223).

Bizantinske slonokoščene skrinjice so stopile v središče živega raziskovalnega interesa zlasti po letu 1930, ko sta Adolf Goldschmidt in Kurt Weitzmann objavila znameniti katalog bizantinskih slonokoščenih in koščenih reliefov od 10. do 13.

stoletja (Goldschmidt, Weitzmann, 1930–1934); potlej pač ni bilo več najti preglednega dela o srednjeveški umetnosti v Bizancu, ki ne bi upoštevala tudi teh ustvaritev. Na tem mestu bi bilo pretirano navajati vse publikacije, ki so prispevale nove poglede na te stvaritve in prispevale objave novih oz. dotlej pozabljenih, iz zgodovinskega pregleda izpuščenih del. Zato naj opozorim le na tri temeljna dela, ki so prelomno vplivala na poznejše raziskave teh ustvaritev, vsega srednjebizantinskega obdobja in na obravnavanje intelektualnih in rokodelskih izročil, pomembnih za mitološke motive. To so: Weitzmannovo temeljno delo o grški mitologiji v bizantinski umetnosti, Beckwithova ikonografska študija o skrinjici iz Verolija, ki je najbolj znamenita med vsemi, in Cutlerjeva sinteza o tehnoloških in socioloških vidikih koščenih in slonokoščenih izdelkov (Weitzmann,² 1984; Beckwith, 1962; Cutler, 1985).

V teh študijah ni najti dveh skrinjic iz naših obalnih mest, ki sodita v samo jedro teh izdelkov. To sta skrinjica z upodobitvami antičnih oz. mitoloških junakov, ki jo hrani stolnica v Kopru, ter skrinjica z mitološkimi prizori, ki je bila sprva v cerkvi sv. Jurija v Piranu, sedaj pa je v Arheološkem muzeju v Pulju. Goldschmidtov in Weitzmannov popis skrinjic omenja en sam relief s piranske skrinjice (Goldschmidt, Weitzmann, 1930 / I, 27), sicer pa je obe skrinjici navedel v študiji o umetnostnih spomenikih v Istri F. Semi že leta 1937 in opozoril na izjemno živost v "dionizijskih prizorih" (Semi, 1937, 101). Po Marušičevi objavi v katalogu Arheološkega muzeja v Pulju je sledilo nekaj preglednih člankov, ki sta jih prispevala G. Luca in C. Gaberscek (Marušić, 1984, 72; Luca, 1992, 41 in 50; Gaberscek, 1973, 36–37; id., 1981, 50; id., 1989, 19–29; Luca, 1992, 218). S tem ko sta ti skrinjici vključila v krog preostalih slonokoščenih izdelkov iz severnojadranskega prostora, sta opozorila na možnost, da so bili nekateri srednjebizantinski izdelki zaradi njihove redkosti s strani stroke preprosto pozabljeni.

O zgodovini koprskе in piranske skrinjice ni veliko podatkov. Tako v Korografiji o mestu in diecezi Koper Paola Naldinija ni najti besede o teh dveh delih, četudi znameniti zgodovinski spis pove veliko o vsakovrstnih umetniških ustvaritvah, posebej o relikviarijih (Naldini, MDCCC). Zaenkrat ni mogoče navesti nobenega starejšega vira, ki bi povedal, kdaj sta skrinjici prišli v slovensko Istro, vsi zgodovinski podatki se pričnejo precej pozneje. Za koprsko vemo, da so jo našli leta 1830 pod velikim oltarjem v koprski stolnici, ko so preverjali avtentičnost relikvij sv. Nazarija in Aleksandra, in je vsaj od leta 1847 izgubila funkcijo relikviarija. V župnijskem arhivu nisem našla podrobnejših navedb; lahko si le predstavljam, da je šlo za komisijski postopek, v katerem bi mogoče sodelovali kapiteljski dekan Elija Nazarij Stradi (od leta 1848 tudi župnik), kanonik Jacopo Depangher in še kdo, nemara tedaj v župnišču živeča, a že upokojena župnika Jernej Bordon in Bartolomeo Piondor.



Sl. 1: Slonokoščena skrinjica z upodobitvami antičnih oseb (Koper).

Fig. 1: Ivory basket from Koper with images of mythological people (Koper).

Piranska skrinjica nam nekaj drobcev iz svoje preteklosti sporoča na lističu, ki je nalepljen na eni od njenih vzdolžnih stranic: tu bi moral biti še en relief. Besedilo se glasi: "V Piranu, leta Gospodovega 1846. V tej majhni skrinjici, najdeni 18. jan. leta Gospodovega 1592 pod oltarjem sv. Katarine device in mučencev, ki je tistikrat bil v drugi stari cerkvi sv. Jurija rešitelja, so bile najdene številne relikvije svetih mučencev in spoznavalcev, dasi številne, pa negotove in z nejasnimi znamenji. Prav tako so v tistih davnih časih verodostojni duhovni zbrali druge in preostale relikvije svetnikov in svetnic iz oltarjev (o, žalost!) porušene cerkve. Naj bodo v večni in ponižni spomin Gospodov."¹

Besedilo torej govori o pregledu cerkve v začetku leta 1592, ko so se v Piranu odločili, da temeljito posežejo v strukturo stare gotske cerkve (ta je pa že nasledila starejšo, predromansko stavbo), ki se je zaradi težavnega terena podirala. Ko so v sredini 19. stoletja preverjali relikvije po številnih cerkvah, so skrinjico zaradi dvoma

¹ Pyrrhani A° Dⁱ MDCCCXXXVI. In hac parva Capsula quae inventa fuit Die XVIII mensis Jan. A.D.M.D.LXXXII sub Altare San(ctae): Catharinae V(irginis) a martyriis, quod tunc existerat in secunda vetera Ecc.a Divi martyrii Georgii salvator(i) servantur plures Reliquiae Sanctorum Martyr(or)um et Confessorum, aliquae permultae, sed incertae ob defectum Signaculi. Etiam in istis ultimis temporibus a Sacerdotibus fide dignis aliquae aliae Reliquiae Sanctorum et Sanctarum collectae in Altaribus (Proh doler) Ecclesiae demolitae. Ad Perpetuam Dei Memoriam Hic reverenter Posuerunt.

v veljavnost relikvij izpraznili, škatlico pa prenesli v cerkveno oz. župnijsko zakladnico. Takrat, v letu 1846, je bil v Piranu župnik Giovanni Udine, v arhivih župnije sv. Jurija pa tudi v tem primeru ne najdemo nobenega zapisa, ki bi nam povedal, kdo so bili člani komisije, niti, kdo je zapovedal pregled. Taka naročila so prišla s škofijskega sedeža ali najbližje nadrejene cerkve: v Trstu je takrat bil kapiteljski generalni vikar Michaele Verne. Zdi se, da je zapisovalec podatkov, ki jih beremo na lističu, bil eden od primorskih notarjev, najbrž tisti, ki je mdr. zapisoval sporočila Giovannija Delisegna Camerlenga, kanonika Giacoma, župnika v Izoli in drugih.

Skrinjico so leta 1884 podarili predstavnikom dunajskega dvora, tako da je skrinjica romala v Umetnostnozgodovinski muzej. Dunaj se je piranski župniji zahvalil z dragoceno zlato monštranco (Kenner, 1884, 107). Po prvi svetovni vojni je bila slovenska Primorska vključena v italijansko državo, in ker so italijanske oblasti od Dunaja zahtevale vračilo skrinjice, se je tako zgodilo, hkrati pa so z Dunaja terjali izročitev zlate monštrance. Italijanske oblasti so skrinjico v zgodnjih tridesetih letih poslale v Pulj – ne v Piran. Očitno so menili, da skrinjice ni treba vrniti pravim lastnikom, pač pa sodi v muzej in ta je bil pred drugo svetovno vojno v Pulju. Tam jo je videl D. Semi, ki je leta 1937 objavil omenjeni pregled spomenikov v Istri. – Piranska župnijska cerkev je torej ostala brez slonokoščene skrinjice in brez zlate monštrance. Skrinjica je sedaj hranjena v Arheološkem muzeju v Pulju pod inventarno številko S/344.

Tehnika in motivi

Izdelki iz slonovine in drugih kosti so v času makedonske renesanse dosegli posebno visoko raven in delujejo prefinjeno; priznati je treba, da neprikrito razvijajo, nadaljujejo poznohelenistično estetiko ter jo uporabljajo tako v delih s svetopisemsko kot mitološko ikonografijo. Sakralne upodobitve so obogatili z vsebinsko in formalno dediščino antike, ko so med svete prizore razmestili personifikacije in so zanje priredili antične kompozicije, prevzeli drže protagonistov in prvine arhitekturnih kulis. Hkrati pa so v najboljših izdelkih, tistih iz cesarskih delavnic, ohranjali visoko raven rezbarske tehnike, ki pride do izraza zlasti pri spodrezavanju, ko baldahini, polnoplastično oblikovani udi protagonistov, živali, drevesne veje ipd., ustvarjajo posebne globinske učinke. V 10. stoletju je ta umetnost dosegla svoj vrh in osrednji spomenik tega kvalitetnega toka v okviru cesarskih delavnic je slonokoščena skrinjica iz Verolija, danes hranjena v londonskem Victoria and Albert Museum, poleg tega pa je treba prav v 10. stoletje datirati največ ohranjenih skrinjic in posamičnih reliefov.

Koprška in piranska skrinjica sta narejeni podobno: imata leseno jedro, na katerega so s koščnimi čepki pritrjena reliefna polja z upodobitvami oz. dekorativnimi obrobami. Tako kot velja za druge izdelke, imamo tudi tukaj opraviti z

dvema vrstama materialov. Osrednji reliefi, ki so nosijo figuralne upodobitve in vsaj nakazujejo ikonografsko pripoved, so izrezljani iz slonovine, ki je homogena in lesketajoča se snov. Obrobne letve, trakovi z rozetami, z negroidnimi glavami, z bisernimi vzorci, z draperijami itd., pa tudi čepki za pritrjevanje reliefov, so iz manj kakovostne slonove kosti. Videz teh reliefov ni tako mikaven, barva je malce trpka in nima leska, na hrbtni strani pogosto vidimo kavitete, značilne za sekundarni dentin.² Pri marsikaterem izdelku iz provincialnih delavnic pa so za obrobne reliefe ugotovili tudi uporabo drugih kosti, npr. govejih in konjskih.

Obe skrinjici imata raven pokrov, ki ga je mogoče izvleči. Piranska skrinjica se je zaklepala s samostojno ključavnico, ki se ni ohranila, in o tem priča le odprtina na stranskem polju. Na pokrov koprške skrinjice je pritrjen kovinski ročaj in ob strani pas z zglobom, ki se je ulegel čez uho zaklepne ploščice na stranskem polju. Obe skrinjici sta približno enakih dimenzij: koprška meri 298 x 154 x 112 mm, piranska pa 304 x 168 x 136 oz. 132 mm. S tem sodita med poprečno oz. standardno velike skrinjice. Nekatere pa so tudi večje, npr. skrinjica iz Verolija meri v dolžino približno 400 mm in je največja med skrinjicami z mitološkimi motivi, v Hessisches Landesmuseum v Darmstadt pa je skrinjica s svetopisemskimi reliefi, ki meri v dolžino kar 460 mm. Dimenzije so pomemben element, saj so v korelaciji s številom in velikostjo reliefov (Evans, Wixom, 1997, kat. 153 in 157).



Sl. 2: Pokrov slonokoščene skrinjice iz Pirana: putti se igrajo z živalmi.

Fig. 2: The lid of ivory casket from Piran: Erotes playing with animals.

² To so ugotovitve na podlagi vizualnega preverjanja, laboratorijske analize pa bi lahko povedala še kaj več, npr. starost in poreklo živali. Cf. St. Claire, A., Parker Mc Lahan E., 1989.

Koprška skrinjica sodi v skupino skrinjic z upodobitvami antičnih oz. mitoloških junakov. Na leseno osnovo je pritrjenih deset manjših reliefnih ploščic (merijo približno 50 x 40–45 mm), na zaključni ozki stranici pa je večji relief z dvobojem, ki meri 45 x 82. Na zaklepni stranici je zmanjkalo prostora za figuralno polje, sta le dva trakova z negroidnimi glavami v medaljonih. Čeprav ima dno poškodovano in so nekatere zatične letve odpadle, lahko rečemo, da je ohranjena kot celota.

Te upodobitve junakov se ujemajo z reliefi na drugih skrinjicah oz. drugih samostojno (ali bolje rečeno – ločeno) ohranjenih ploščicah: določeni tipi junakov se glede na drže in attribute ponavljajo. Pa ne le kompozicije in atributi, celo rezbarska tehnika je v mnogih primerih skladna (če ne identična). Obe lastnosti nam vedno znova govorita, da imamo opraviti z deli, ki so jih v Carigradu in še v kakšnem mestu tedanjega bizantinskega cesarstva izdelovali v večjih serijah. Na reliefni ploščici tega tipa je najpogosteje upodobljen en sam protagonist, včasih sta tudi dva; motivi so povečini posplošeni in natančna ikonografska opredelitev največkrat ni mogoča. Dodati je treba, da na teh reliefih niso upodobljeni samo vojščaki, pač pa tudi kentavri, satiri, dionizične osebe in menade, izjemoma orel z Ganimedom; včasih lahko ob podobi kakšnega heroja predlagamo kakšno ime (npr. Heraklej, Ahil, Hipolit, Menelaj, Asklepj). Vzdušje, ki ga dihajo te skrinjice, je izrazito "moško"; ženske praviloma niso upodobljene ali pa so moškimi podrejene in potrebne le kot določevalke prizora, kot denimo Omfala, ki podpira opitega Herakleja. Vse se vrti okoli moči, boja, refleksije o boju, herojeve "apparitio" ali zmagoslavja.

Tudi na koprski skrinjici so osebe ikonografsko neopredeljive. Na pokrovu so tri reliefna polja z vojščaki, ki so goli, za njimi plahuta ogrinjalo, speto na prsih. Ta ima sulico in ščit, drugi meč in ščit, oni pa palico (ali sulico) in venec. Na sprednji stranici je najprej relief kentavra (Hirona?) s prečno piščaljo, sledi bojevnik z mečem in ščitom, ki je povsem enak kot na ploščici na pokrovu, nato je polje z moškim, ki ima rog. Na hrbtni stranici vidimo reliefno upodobitev moškega, ki sedi na stolcu in je globoko zatopljen v svoje misli, z nežno gesto se dotika svojih senc; sledi vojščak v pokleku, z mečem in ščitom v rokah, nato razkoračen vojščak z mečem in ščitom. Na ožji stranici je upodobljen na enem samem polju dvoboj – eden vihti meč, drugi sulico, oba imata tudi ščita. Na drugi ožji stranici pa zaradi zaklepa ni bilo prostora za figuralni relief, in je polje do rozetne obrobe zapolnjeno s trakovoma z negroidnimi glavami, ki gledajo proti sredini; pod ploščico pa je ozek trak z nagubano draperijo.

Čeprav se najprej zazdi presenetljivo, da najdemo motiv vojščaka, ki vihti meč, kar dvakrat na enem samem objektu, je to v resnici le potrditev Weitzmannovih spoznanj o rokodelskih postopkih in izdelovanju reliefov v večjih serijah. Ko je pisal o povezanosti med Psevdo-Oppianovim in Psevdo-Nonnovim rokopisom na eni strani ter kompozicijami na tistih slonokoščeni skrinjicah, ki pripadajo t. i. "slikarski skupini", je rekel, da obstajajo indici, da so rezbarji imeli dostop tudi do takih

ilustracij (bolje – do slikarskih predlog), ki jih v omenjenih rokopisih ni najti (Weitzmann, 1984, 153). Prav lahko si predstavljamo, da je bodisi kostorezec sam ali pa kupec, naročnik, izbral iz narejenih reliefov skupino ploščic, ki so jih zatem obrobili z rozetnimi trakovi in dokončali kot skrinjico. Zato je smisel upodobitev na teh slonokoščeni reliefih treba iskati le skozi celoto: te podobe so izrastek z mitološkega drevesa, v njih se razkriva vzdušje, ne pa logično zaporedje dogodkov v zgodbi, ki ima ikonografski razvoj s poanto, programom. To pa velja tako za reliefe z antičnimi junaki in pripovednimi prizori kot za reliefe s svetopisemskimi osebami.

Piranska skrinjica ima danes le štiri reliefna polja, na petem je namreč nalepljen list z zgodovinskim sporočilom. Polja s pripovednimi, mitološkimi prizori so različnih dimenzij: relief na pokrovu meri 188 x 58 mm, sprednje polje z menadami 223 x 56 mm, polje z napisnim lističem 234 x 62 mm; stranski polji sta malone enako veliki, približno 90 x 55 mm.

Kdor je seznanjen z motivi na skrinjici iz Verolija, bo takoj ugotovil, da reliefi na piranski skrinjici predstavljajo enake osebe in skupine oseb, kot jih vidimo na verolijski, res pa je, da so reliefi ikonografsko skromnejši in po izdelavi preprostejši, ploskovitejši. Vendar zaradi vsebinske poenostavitve oz. manjšega števila protagonistov bolje razumemo, da so upodobitve nekaterih skupin oseb in živali – tako za piransko kot verolijsko skrinjico – nastale po isti predlogi. Lahko bi si predstavljali, da se je kostorezec naslonil na knjigo vzorcev, kjer so manjše skupine oseb upodobljene brez notranje, vsebinske povezanosti, le zaradi zanimivih gest in drž itd. Take skupine so bile mogoče predvidene kot sestavina večje kompozicije, ki pa je ne najdemo ne na verolijski in ne na piranski skrinjici. Ker gre poleg tega za izdelka različnih kostorezcev, je prišlo do še drugih razlik. Zaradi ploskovitosti izdelave so na piranski skrinjici osebe in živali brez dražeče senzualnosti, putti so brezspolni, njihov stik z živalmi je prijateljski in ne namiguje na telesnost, drže plesalcev in godcev so izgubile čarobnost v ples prelitega trenutka, ekstatičnega gibanja, telesa so "obklesana", ne pa mehlo zaobljena, gibi so marsikdaj vsiljeni in protagonisti držijo attribute nerodno.

Ikonografsko interpretacijo skrinjice iz Verolija je prispeval John Beckwith, ki pa pravi, da se celote ne da ujeti z enim samim vsebinskim imenovalcem (Beckwith, 1962, 1, 3). Ker pa je večino protagonistov poimenoval in se je ta identifikacija uveljavila, se v nadaljevanju sklicujem na njegove predloge.

Na pokrovu piranske skrinjice so upodobljeni putti oz. eroti, ki se igrajo z živalmi: trebušast erot, ki mu za hrbtom plahuta tkanina, sega s povodcem v roki proti gobcu levinje (ali panterice), ki je krotka – rep je ovila okoli zadnje tace. Nad njegovo glavo se kot iz oblakov kaže glava in del trupa rogate živali, nad levinjo je videti del erota, kot da bo priplaval iz oblakov. Na desni je erot oz. mladec s frigijsko čepico, ki se ruje s hrtom, proti desni koraka jelen, ki ga je nerodno okobalil eden od erotov, drugi, operutničeni putto pa ga drži za povodec in ga z desnico boža po čelu.

– Kompozicijo tega reliefa lahko prepoznamo na eni od stranskih ploščic z verolijske skrinjice, le da je piranski relief precej poenostavljen (Beckwith, 1962, sl. 15).

Na reliefu sprednje strani vidimo operutničenega mladeniča s piščaljo v roki, skupino menade z baklo v roki in operutničenega kentavra, ki sta zapletena v serpentinasto gibanje. V poskočni trojici na desni sta ob operutničeni osebi s panovo piščaljo na levi in desni strani plesoči menadi v silovitih pregibih. Na skrajni desni je (operutničeni) Heraklej, ki brenka na liro. – Na pokrovu skrinjice iz Verolija in na drugih ploščicah (Beckwith, 1962, sl. 1–4) najdemo vzore za nekatere protagoniste, npr. za Herakleja, ki ubira strune na liri, poleg tega se je mesto nekaterih oseb zamenjalo. Piranski relief deluje kot glasbeno-plesna predstavitev, kjer ima vsaka oseba svoj gibalni prostor in vsak detajl svoj pomen – bakle v rokah, v obok napeta tkanina, razprostrte perutnice. Prizor polnijo zvoki piščali, trstenk in lire, ki prihajajo v orkestrskem loku iz treh točk in nosijo gibanje menad. Spremenil se je tudi značaj plesočih menad: čustveno in pripovedno pravzaprav nedolžen piranski prizor je na verolijski skrinjici nabit z viharnostjo, skorajda besnimi, pretiranimi gibi in zasuki v trans zapadlih plesalcev.

Na stranskem polju piranske skrinjice je upodobljena ženska v dolgem oblačilu, ki nosi prižgano baklo, gleda prek levega roba figuralnega polja in odsotnemu občinstvu z dvignjeno desnico deli pozdrav. Ob njej je Belerofont s Pegazom, ki pije iz studenca; prav na desni je videti dvoročajni vrč. Podobno kompozicijo najdemo na enem od velikih verolijskih polj (Beckwith, 1962, sl. 8), le da tam vidimo lepo zaokroženo pripoved o Belerofontu, ki je pred bojem s Himero poiskal Pegaza. Našel ga je ob izviru studenca Peirene na korintski akropoli. To vidimo na verolijskem reliefu: ob Pegazovi glavi stoji poosebitev Peirene, in sicer v podobi nimfe izvira med vejami obvodnega grma, tako da z desnico pozdravlja Belerofonta. Na piranskem reliefu je nimfa postavljena za Pegaza in njegovega jezdeca, zato je njena pozdravna gesta izgubila pomen, zaradi bakle v roki pa je postala prinašalka luči. Ob Pegazovi glavi je ostalo dovolj prostora le za dvoročajni vrč, ki je kot simbol nadomestil Peirene. Poudariti velja, da sta Belerofont in Pegaz na obeh reliefih upodobljena z enakimi ikonografskimi in formalnimi potezami, enako je uvita uzda v mladeničevi desnici, enako se preliva val vode v studencu, enako so izrezljana peresa na Pegazovih krilih, enaka je drža teles, nog, zasuki udov. Ob vseh razlikah pa je treba reči, da tako z verolijskega kot s piranskega reliefa diha ljubeznivo, mirno razpoloženje.

Na drugi zaključni stranici, kjer je bila ploščica za zaklep, je videti (del) kentavra s trstenkami, ki ga je okobalil putto z okroglim predmetom, najbrž venčkom v roki. Na sredini je morski konj, ki nosi nereido, v desnem zgornjem kotu pa se spreletava putto z venčkom v roki. – Vse protagoniste najdemo tudi na skrinjici iz Verolija (Beckwith, 1962, sl. 5, 6), vendar v spremenjenem zaporedju in na različnih poljih.



Sl. 3: Stransko polje skrinjice iz Pirana z upodobitvijo Belerofonta s Pegazom pri izviru Peirene.

Fig. 3: Side panel of ivory casket from Piran: Bellerophon and Pegasus at the spring of Peirene.

Scelega ohranjenih mitološko-pripovednih skrinjic ali vsaj njihovih fragmentov je sorazmerno malo; poleg v Londonu hranjene skrinjice iz Verolija je treba prišteti še skrinjice in reliefe v baltimorski Walters Art Gallery, v pariškem Louvru in Musée Cluny, beneškem Museo Civico (Ross, 1947, sl. 117; Weitzmann, 1984, sl. 142, 155, 156, 183, 208, 215) – vendar je edino med skrinjico iz Pirana in skrinjico iz Verolija najti nesporno skupne poteze.³

Medtem ko se reliefi s skrinjice iz Verolija opirajo na več literarnih predlog in podčrtujejo skupno misel o različnih oblikah ljubezni, se vsega tega s piranskih reliefov ne da prebrati. Tu so nabrane le drobtinice iz antičnega sveta, ki pa so mikavne in jim lahko najdemo vzporednice tako v literaturi kot v helenističnih stvaritvah, kar

³ Skrinjica iz Madrida, Museo Lazaro Galdiano, je novodobna kopija skrinjice iz Verolija, ki posnema celo poškodbe; prim. Cutler, 1985, 117 in 119, sl. 128 in 129.

odpira vprašanje o kulturni in intelektualni kontinuiteti ter občinstvu za take objekte. Vsekakor sta bili skrinjici namenjeni ljudem različnih družbenih slojev. Skrinjica iz Verolija, ki je nastala v okviru "cesarskih delavnic", se ujema s tistim likovnim tokom, kjer so najbolj znameniti dosežki Jozuetov zvitek, Pariški psalter št. 139 iz Pariza in Dioskuridov rokopis *De materia medica*: z njimi se povezuje na slogovni ravni, v oblikovanju teles, ustvarjanju prostorske (in atmosfere) iluzije in načinu "tkanja" zgodbe, ko se ena epizoda mehko zlije v naslednjo. Ta dela so brez izjeme datirana v sredino 10. stoletja. Piranska in koprška skrinjica zrcalita rokodelsko znanje v t.i. "mestnih delavnicah", ki so dosegale tehnično skromnejšo raven (Cutler, 1985, 110–140). Nedvomno gre vstric s kakovostjo izdelave tudi odličnost prejemnikov, predvsem odličnost njihove izobrazbe.

Stoletja ikonoklazma so v Carigradu sprožila nasprotni val, hlepenje po odličnih likovnih delih, po oživitvi antične dediščine, in to tako v besedni kot likovni umetnosti. V 10. stoletju je bil "aticizem" na vrhuncu in v carigrajskih šolah so klasične avtorje dobro poznali, obsežne odlomke so znali na pamet, nekateri, kot Mihael Pselos (+ 1080), pa naj bi znali zrecitirati celo Iliado (Runciman, 1964, 222 ss.; Lemerle, 1971, 100 ss., 164 ss., 242 ss., 267 ss.; id., 1977, 195–248). Menda ni bilo prebivalca Carigrada, če ne bi poznal klasičnih del Aristotela, Platona, Evripida, Sofokla, Demostena, Pindarja, Hezioda, Tukidida. (Lemerle, 1971, 177 ss., 205 ss.) Kljub nedvomnemu pretiravanju nam ta stavek pojasni, da so bile nadvse žive povezave s starogrško, to je antično dediščino – tako zaradi prisotnosti starejših



Sl. 4: Sprednje polje skrinjice iz Pirana s plesočimi menadami, Heraklejem in kentavrom.

Fig. 4: Frontal field of ivory casket from Piran: Maenads, Heracles and Centaur.

spomenikov, ki so z reliefi in mozaiki spremljali ljudi skozi vsak dan, kot zaradi kontinuitete jezika in besednih podob, vsebin, navedkov. Antika je bila tam: v Carigradu, Atenah, Solunu, Antiohiji. Vsi vemo, kako pomembna je bila odločitev Leona VI. Modrega (886–912) in njegovega sina Konstantina VII. Porfirogeneta (913–959), da je treba za vsako ceno prepisati in ohraniti klasična besedila, brez česar bi velik del antične znanstvene in leposlovne misli šel v pozabo, dodati pa je treba, da je leta 963 cesar Bardas ustanovil katedro za homerske študije na carigrajski univerzi. To so resnično bistvene okoliščine, ki so v 10. stoletju nosile močan duh helenizma in podpirale strastno zanimanje za antične spomenike (Weitzmann, 1971, 185). Med posebne dosežke, ki so temu "aticizmu" dali osnovo, moramo šteti Myriobiblon, delo carigrajskega patriarha Fotija (858–867 in 877–886), ki povzema vsebine 279 del iz njemu dosegljivih knjižnic in nič manj kot polovica jih je bila antičnih (Weitzmann, 1971, 185; Mango, 1975, 29–45).

To je bila le ena plast literarnega življenja: ta je črpala je iz atiškega duha, torej iz zavestnega vzdrževanja jezikovne čistosti in je bila "najsijajnejše sredstvo bizantinske države za ohranjanje ekskluzivnega monopola nad kulturo" (Beck, 1971, 2). Z jezikovno čistostjo je šla sorazmerno vstric tudi literarna podoba, literarna vsebina. Ta je imela svoj "ljudski antipod", ki se je izražal v živem jeziku tedanjega časa in je tako vsebinske kot jezikovne finese aticistične umetnosti prilagodil svojemu občinstvu. Antični motiv se je v ljudski, profani književnost ohranil samo kot namig. Skozi prizmo motivov na piranski in koprski skrinjici je to razmerje do visoke umetnosti (ali verolijske skrinjice) posebej zanimivo: reliefi so spričo rezbarjevega likovnega jezika zgolj citati, celo samo namigi o določenem antičnem viru – tudi ljudska književnost ni prepesnjevala celotnih antičnih del, jemala je segmente in jih uporabila v novem delu. Nastalo je novo delo: tudi če so citati prepoznavni, so glede na postavitev in glede na (ne)popolnost dali nov rezultat. Prav to velja tudi za piransko skrinjico glede na verolijsko. Enako kot antične literarne stvaritve se je tudi srednjobizantinska ljudska književnost dotikala znanih in večnih tem o ljubezni, žrtvovanju, iskanju ljubljene osebe, uživanju, junaštvu.

Zanimanje za ohranitev profane književnosti z mitološkimi vsebinami se je sprožilo že v 9. stoletju s carigrajskim patriarhom Fotijem in njegovim učencem, Aretasom, ki je bil škof v Cezareji. Prav on je zaslužen za splošno navdušenje do antične, posebej helenistične dediščine v zgodnjem 10. stoletju (Lemerle, 1971, 164 ss.). Velik del antične književnosti je bil tedaj še ohranjen, vneto zbiranje, prepisovanje, pisanje izvlečkov, urejanje pa je zaposlilo številne izobražence in dijake, študente po carigrajskih šolah. Posebna naklonjenost cesarjev Leona VI. Modrega in Konstantina VII. Porfirogeneta pa je preprečila kritikom, da bi namero o ohranitvi starejših spomenikov prehitro spodkopali: zaustavila jih je cesarjeva utemeljitev, da gre za "kulturne dobrine grškega ljudstva" (Beck, 1986, 117 ss.). Če tega ne bi bilo, bi v 10. stoletju marsičesa ne rešili pred dokončnim izginotjem, ker bi se prepri-

sovanje starih besedil in zbiranje antičnih spomenikov ustavilo na meji med "pogansko", torej antično, in krščansko umetnostjo. Zato je lahko nastalo marsikaj, celo korpus grške epigramatike, ki ga je urejal Konstantin Kefalas, sicer protopapas, predstojnik duhovščine v cesarski palači. Njegova zbirka epigramatike se je najbrž pričevala s tisto skupino, ki je 5. zvezek *Anthologiae Palatinae*, to je Erotika. Sto let pozneje je bilo svobode bistveno manj, saj se je moral Mihael Pselos, carigrajski patriarh, zagovarjati zaradi svojega "helenizma" (Beck, 1986, 118). Zato nas 10. stoletje, čas skrinjic iz Verolija, Pirana in Kopra, še vedno globoko preseneča s tedanjo širino intelektualnega dojetja, z močjo zavedanja o lastni vlogi in deležu v celotni zgodovini.

Dasi so zapisi ljudske književnosti, romanov, pesmi, iger itd. znani šele iz poznejšega časa, je v njih romaneskna nit antike vseskozi prisotna. Prvine, ki so skupne stvaritvam tega trikotnika (1. dela iz antiške mitološke tradicije, 2. spomeniki profane književnosti iz srednjebizantinskega časa in 3. upodobitve v knjižnem slikarstvu in slonokoščeni reliefi iz 10. stoletja, ki so vezane na mitologijo), so strukturne. Gre za ljubezen do *mirabilia et curiosa*, ki zaznamujejo nenavadne dogodke (čudežni predmeti, ki so razlog za zaplet ali razplet zgodbe), prisotnost protagonistov, ki niso ljudje (hibridna bitja, kot so kentavri, satiri, bitja iz daljnih dežel), raztreščenost dogajanja (razvojne logike ni, sledijo si časovno in krajevno nesinhroni dogodki), prizorišče je nepreverljivo (je daljno, z oblikami in okoliščinami, ki niso domače, s svojo odmaknjenostjo daje hkrati ton univerzalnega, vsepovsodnega prizorišča, ki pa je v svojem tujskem, alieniranem značaju skorajda istovreden prizorišču, ki ga ni), junake bodisi preplavljajo močna čustva ali pa so njihovo orodje. Vse to je prisotno v obravnavanih slonokoščeni reliefi.

Ni dvoma, da iz reliefov na verolijski skrinjici diha čutnost, rafinirano naivna strast, ki jo zaznavamo kot celoto. Gledalca prepričuje skozi zaobljena telesa puttov, skozi zapeljive, preračunane poze, skozi naivno razkazovanje, npr. nereide na morski pošasti, skozi poudarjene telesne obline mladih in starejših, pozemskih in nebeščanskih protagonistov, da ne omenjamo posebej tega, kako je rezbarjevo odmerjanje zakrite in gole kože tudi imelo svoj razlog in namen. Kljub antičnim vsebinam pa verolijski reliefi ne kažejo nadsenzualne, arkadijske lepote teles, ki je atribut filozofije o harmoniji človeka z vesoljnim stvarstvom. Reliefi iz Verolija pomenijo zavestno opozarjanje na telesno, nasladno, erotično. Taka formulacija teles je znana le še s tistih reliefnih ploščic, ki so z verolijsko skrinjico rokodelsko in ikonografsko povezane. Nikjer drugje ne poznamo tako izražene telesnosti; na skrinjicah s sakralnimi motivi bi bila – kaj pa drugega – v nebo vpijoča blasfemija.

Kot razkrivajo reliefi s piranske skrinjice, se doživetost telesnega in erotičnost lahko porazgubi, saj je odvisna od rezbarjevega noža, njegovega rokodelstva: na piranski skrinjici so sploščena (in ne zaobljena) telesa, razmiki (in ne dotiki) med protagonisti povzročili, da je v reliefih vsebovana preprosta in neposredno razumlje-

na anekdota. To je v resnici vizualizirana vzporednica ljudskemu pripovedovanju zgodb, ki je posredovana na preprosti, "otipljivi" ravni, ko imamo opraviti z duhovno, slogovno in jezikovno poenostavljenimi priredbami antičnih del. Zapisov tovrstnih ljudskih besedil skorajda ni – vsekakor nič takega, na kar bi lahko s prstom pokazali kot na predlogo za "verolijsko-piranski" sklop. Predstavniki filoloških šol in klasicistično šolani književniki ljudskih verzij niso sprejeli, odrekli so jim domovinsko pravico v *ars poetica*, resni, dobro izobraženi kopisti pa takih zgodb niso prepisovali (Beck, 1986, 128–139).

Nedvomno drži, da srednjeveške redakcije antikizirajočih literarnih, pa tudi slikarskih in kiparskih stvaritev niso preprosto branje. Starejšim vsebinam so dali "aktualen" nadih tudi dnevni dogodki, celo drobnarije, za katere ne vemo. Pomislimo, kako velik je bil vpliv gledališča, uradnega in pouličnega, ne da bi se za igrami ohranila sled. Že beseda *theatron* odpira številne pomenske možnosti, saj ni zaznamovala le javnega prizorišča, ampak tudi javen ples, preoblačenje s karnevalskim zamenjevanjem moških in ženskih oblačil, običajne šemarije, vloge, prelite v dialoške pesnitve itd. (Puchner, 1990, 12).

Če namigujejo reliefi z verolijske in piranske skrinjice na zapeljivo in svatovanjsko obredje, so reliefi antičnih bojevnikov sicer zrasli iz podobnih kulturno-literarnih korenin, vendar so ikonografsko dosti bolj odprti. Potem ko je Kurt Weitzmann (Weitzmann, 1984, 154) ponudil več interpretacij, pri čemer pomensko izstopajo cikel Heraklejevih del, Ahilova zgodba in bitke iz Iliade, se je vendar treba spomniti, da je pri velikem delu reliefov skorajda nemogoče reči, kateri od silnih junakov je upodobljen. Pa so zares pred nami samo antični heroji ali gre za digresijo in je npr. namesto zveste preslikave antičnega modela nastal naključni zbir občeveljavnih junakov? Kot pravi za "neuradno" književnost H.G. Beck: ljudska literatura ni terjala kanoničnega mesta in ti antični junaki niso – spričo iztrganosti iz svoje zgodbe – imeli "uradno določenega" mesta. Njihova interpretacija je bila izjemno odprta, njihove upodobitve niso bile strogo določene in zato izražajo povsem specifične, na svoj čas vezane potrebe. Ti reliefi so skozi zgodovino potovali kot skupina, kot zbor junakov, ki so svoje zgodbe in poante svojih dejanj pustili zunaj kanoničnega okvira – torej v vplivnem območju tedanjih dogodkov.

V bizantinski visoki in ljudski književnosti iz časa makedonske renesanse je veliko primerov, ko je vzorec antičnega junaka postal občeveljaven model za heleniistično literaturo (npr. Aleksandrov roman) in za poznejše obdelave junaških prigod (npr. roman o Kalimahu in Krisroe); v predrugačenem jeziku in strukturi se je širil tudi na obrobja svojega kulturnega vpliva, npr. v kraje na vzhodnojadranski obali (Golob, 1995, 460–461). Razlogi za čaščenje junaštva niso nikoli presahnili in v srednjebizantinskem obdobju (ko gre najprej za ekspanzijo in nato varovanje pridobljenega ozemlja) je bilo junaštvo, vojaško junaštvo in moč moškega na bojnem polju eden od idealov. Vendar, v nasprotju z viteškim idealom Zahodne Evrope in

njegovim služenjem visokim, celo metafizičnim ciljem, je bil zmagovit vojak v Bizancu oseba, ki je junak, a je sluga države in ga je treba včasih nagraditi.⁴

Ta ideal pa se zrcali tudi v tradiciji upodobitev golega telesa: nedvomno ima golo telo večplasten pomen, a vselej je tudi prispodoba antičnega in herojskega. V književnosti srednjebizantinskega obdobja pa golo telo ni dobeseden topos, kot tudi v antiki ni bilo. Golo telo "domačega" junaka pove, da je iz domačih logov; golota je atribut njegovega junaštva in zato je njegovo razkritje pravzaprav svojevrstna apotheoz (Himmelmann, 1985). Na drugi strani pa so v umetnosti grške klasike kot pozneje, oblečeni tujci (npr. Perziji). Po njihovih nošah namreč ugotovimo, od kod so prišli.

Polihromiranost

Ne smemo prezreti, da sta obe skrinjici (tako kot vse preostale) izgubili velik del estetskih odlik: ostali sta brez pozlate in polihromacije. Sleherni slonokoščeni izdelek so bizantinski eborarii namreč pobarvali, preden so ga dali iz rok. Nepobarvan ali nepozlačen izdelek je veljal za nedokončano stvaritev, mi pa jih vidimo prav takšne: torej v podobi, kakršna ni bila mišljena.

Slonokoščene predmete so pogosto potapljali ali kuhali v barvni raztopini (bodisi v organskih barvilih živalskega ali rastlinskega porekla ali v kovinskih oksidih) ali pa so barve nanašali površinsko, v tehniki enkavstike in z nalepljanjem zlatih lističev (Peters, 1986, 38; Petković, 1995, 15; Connor, 1998). To estetsko načelo so prevzeli od rimskih in grških mojstrov helenističnega časa: pečat dokončanega izdelka je dobil šele pobarvan in pozlačen relief, ker mu je to dalo zaokroženo pomensko in estetsko poanto. Ta poseg je tudi prekril pomanjkljivosti ali nedodelanosti reliefa.

Barvne sloje so na slonovino ali kost nanašali po več postopkih, vedno pa preko sloja snovi, ki je povezala osnovo in barvni oz. zlati nanos (Connor, 1998, 23–33). V minulih stoletjih se je ta vezivna plast presušila, zato so se barve in zlati lističi zluskali in začeli odpadati. Le izjemoma najdemo barvne drobce: v vogalih, v globini vreznin, na površinsko razbrazdanih poljih (lasje, peruti, listje). V zadnjih desetletjih so marsikdaj zaradi restavratorskih posegov in priprav na razstave površinsko očistili reliefe ter z nesnago v brazdah odstranili tudi sledove pigmentov in pozlate.

C. Connor, ki je analizirala ostanke barv in pozlate na 100 slonokoščenih predmetih iz Bizanca od pozne antike do zgodnjega 13. stoletja, je ugotovila, da so sledovi barv na 95 predmetih. Natančneje je preverila tudi barvne sledove na 19

4 Odlična ilustracija te politike je zgodba o vzponu Nikefora Fokasa, ki je bil najprej vojak in je kot general bizantinske vojske leta 961 osvojil Kreto, 963 pa je že bil cesar. Pozneje je bil Konstantin IX. Monomahos vojaški poveljnik v Zakavkazju, ko ga je poklicala Zoe v Carigrad in ga naredila za svojega četrtega cesarskega soproga. Gl. Runciman, 1964, 133.

skrinjicah in posameznih reliefih, ki so svoje čase bili del skrinjic: 14 jih je imelo sledove rdeče, 12 zlate in 11 sledove modre in/ali zelene barve. Njen sklep je, da so bile tako skrinjice z mitološkimi kot one s krščanskimi motivi v 10. stoletju bogato pobarvane, poleg malone standardne zlate, rdeče, modre in zelene pa so prisotni sledovi inkrustacije s črno in ostanki bele barve; vsaka doba je imela namreč svoje posebnosti (Connor, 1998, 15).

Na piranski skrinjici se je ohranilo presenetljivo veliko pozlate, npr. na Pegazovih krilih, na amfori, na haljici ženske poosebitve (Peirene), na ozadju reliefa z menadami, na delih rozet in med njimi itd., veliko je sledov rdeče, modre in zelene, tako da bi dobršni del skrinjice lahko barvno rekonstruirali. Koprška skrinjica je dosti manj zgovorna – sledovi pigmentov so veliki le za konico igle in zato so za oko tvegan izziv, vseeno pa lahko potrdimo prisotnost črne, modre, zelene in rdeče barve. – Poskus barvne rekonstrukcije enega od reliefnih polj s piranske skrinjice nam kaže, da je bil barvni vtis zelo blizu skodelici iz pozlačenega in pobarvanega stekla, ki so jo prav tako izdelali v 10. stoletju v Carigradu in jo danes hrani Zakladnica pri sv. Marku v Benetkah (Beckwith, sl. 26 a, b).

Mnogobarvnost skrinjic izvira iz dediščine grško-helenistične tradicije in se je ohranila kot pomembna estetska sestavina tudi v času makedonske renesanse. Na dorskih frizih iz arhajske in klasične dobe so bili triglifi ponavadi modri in metope bele, prizori pa poslikani v živih, kontrastnih barvah. Jonski frizi (npr. na Sifnijski zakladnici iz Delfov) so imeli modro ozadje, protagonisti so bili odeti v rdečo, rumeno, modro in zeleno barvo, polt moških je bila rdečkasta, polt žensk je ohranila belo barvo kamna. Kip Atene na Pizistratovem templju na Akropoli je imel rdeč peplos, rdeče-modro egido, pozlačeno čelado, kače in gorgoneia – kar lahko vidimo še danes (Dimitriou, 1947, 206, 218, 199).

V bizantinski umetnosti se je estetska in ikonografska vloga barve nadaljevala z nezmanjšano močjo. V sakralni umetnosti je barva lahko postala tudi opredeljevalec osebe ali dejanja in s tem nespremenljiva, npr. temna modrina Marijinega plašča. Tesno vzporednost s pozlačenimi in polihromiranimi skrinjicami razkrivajo miniaturre, emajlni in zlatarski izdelki, vsi zaradi enakega pojmovanja vloge barve, ki ima spričo svoje polnosti osupljivo, skoraj magično moč, in vsi so v svoji celovitosti predstava resnične razsipnosti, bogastva. Posebej je treba izpostaviti emajle, zlasti v tehniki filigranskega emajla, ki se je ohranil kot tradicionalna tehnika, podedovana od Grkov, samo v vzhodnem Sredozemlju. Linija zlatih niti nadomešča "risarsko" pot rezbarjevega nožiča. Gibanje zlate niti pripoveduje o oblinah, laseh, detajlih, tako kot je slikarjev čopič na miniaturah ali ikonah nanesel lasno tenke poteze gub, pregibov in tako razdelil enovite barvne ploskve v iluzijo tridimenzionalnih objektov (Buckton, 1988, 235–244).

Barvne podobe skrinjic ne moremo zvesto in zanesljivo rekonstruirati, za to nam manjka precej podatkov. Sodim, da bi jim kot vzporednico iz zahodnoevropskega

kulturnega kroga lahko postavili edino relikviarije, ki so zaradi zlata in dragih kamnov sijali v podobno razkošni barvitosti.

* * *

Tudi če lahko obe skrinjici zaradi povezanosti z drugimi pomembnimi in časovno dovolj natančno opredeljenimi slonokoščeni izdelki datiramo v sredino 10. stoletja, ne moremo trditi, da sta takrat prišli v naše kraje. Zdi se, da je dovolj logična domeva, da sta prišli v Piran in Koper preko Benetk, s katerimi je Bizanc trgoval. Nikakor ni izključeno, da se je to zgodilo že kmalu po nastanku, torej v tretji četrtini 10. stoletja. Takrat je naklonjenost do antikizirajočih stvaritev dosegla širši krog občinstva. Če lahko skrinjico iz Verolija datiramo v sredino 10. stoletja, je treba predvideti, da so njeni odводи, z redukcijami v stilu in ikonografiji, kot vidimo na piranski skrinjici, nastali le malo pozneje.

Mogoče bi pripotovanje skrinjic lahko zamejili z dvema posebnima letnicama: 960 in 992, ko je bila priložnost za nakup ali podaritev skrinjic diplomatski dogodek. V juniju 960 so podpisali dogovor med dožem Pietrom IV. Candianom in Romanom II., po katerem je bilo prepovedano prodajati na carigralski tržnici kristjane kot sužnje. Naslednji, tudi zelo pomemben dogovor so podpisali julija 971, ko je isti dož prepovedal prodajo orožja in lesa Saracenom – s tem so Benetke izkazale Carigradu veliko uslugo (Ferluga, 1993, 23–24). Leto 992 pa je pomembno zato, ker je bila tedaj izdana zlata bula, ki je določala razmerje med Benetkami in bizantinskim cesarstvom, in to je bil srečen zaključek mučnih trgovsko-političnih pogajanj. V drugi polovici 10. stoletja pa je bila povezava med Benetkami in severnoistrskimi mesti že močna.

Številni dokumenti, ki pričajo o vsebini in plačilu tovorov med Benetkami in Carigradom, ne govorijo o slonovi kosti, med luksuznim blagom je bila najpomembnejša svila, ki se je rada prijela prstov (Ferluga, 1993, 32). Med dragocenostmi, ki so se selile iz Bizanca v Benetke, so tudi relikvije. Mogoče so jih prav kmalu vložili v pisane in pozlačene slonokoščene skrinjice, tudi te iz bizantinskega sveta. Relikvije so imele visoko ceno in so bile v očeh novih lastnikov vredne najboljših posod, skrinjic, kamor so jih položili. In to vlogo sta lahko prevzeli piranska in koprška skrinjica: pozlačeni in polihromirani, kakor sta sprva bili, sta bili slej ko prej redkost v tedaj še majhnih, ne pa revnih krajih. Nedvomno je čar daljnega, dehtečega Bizanca preglasil mitološko vsebino, ki je spet bila zrcalo davnih dni; geografsko daljni Bizanc se je zlil z geografsko in časovno oddaljenimi dogodki ob mučeništvih svetnikov in svetnic, katerih relikvije so položili vanju. – Te skrivnosti najbrž zlepa ne bomo mogli razrešiti, če sploh kdaj.

TWO IVORY CASKETS FROM PIRAN AND KOPER

Nataša GOLOB

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Art History, SI-1000 Ljubljana, Aškerčeva 2
 e-mail: natasa.golob@ff.uni-lj.si

In the middle of the 10th century, a large number of ivory caskets belonging to the so-called type of "rosette caskets" were produced in Byzantium. During the Middle Ages, two of them passed into the ownership of the Cathedral of Assumption of Virgin Mary in Koper and the church of St. George in Piran. It is not known when they were endowed with the role of shrine, but they were preserved for several centuries in the church treasuries. The Koper casket is decorated with plaques representing mythological heroes, which escape a precise identification, while the Piran casket (now preserved in the Pula Archeological Museum of Istria) displays a series of mythological scenes that can be associated with literary works, thus representing a sort of iconographic programme. This latter casket is closely related to the so-called Veroli casket (preserved by the London Victoria and Albert Museum), completing and explaining it in terms of iconography, and eventually also allowing for a new interpretation of the famous casket. That, however, would at the same time also raise the issues of intent, market and working methods employing technical devices and model sheets.

Both caskets also have preserved traces of gilding and colouring, which gives the experts the possibility to reconstruct – at least in part – their original appearance.

Key words: "rosette caskets", art of Byzantium, Middle Ages, iconography, mythology, Koper, Piran

LITERATURA

- Beck, H. G. (1971):** Geschichte der byzantinischen Volksliteratur. München, Beck.
Beck, H. G. (1986): Byzantinisches Erotikon. München, C.H. Beck.
Beckwith, J. (1962): The Veroli Casket. London, H. M. Stationery Office.
Buckton, D. (1994): Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections. London, British Museum press.
Connor, C. L. (1998): The Color of Ivory, Polichromy of Byzantine Ivories. Princeton, Princeton University press.
Cutler, A. (1984–1985): On Byzantine Boxes. V: Journal of The Walters Art Gallery, 42–43. Baltimore, 32–47.
Cutler, A. (1994): The Hand of the Master. Source, Techniques and Use in the Mediterranean World A.D. 200–1400. Princeton, Princeton University press.

- Dimitriou, P. (1947):** The Polychromy of Greek Sculpture: To the Beginning of the Hellenistic Period. New York, Columbia University Dissertation.
- Ferluga, J. (1993):** L'impero bizantino nel giudizio del Veneziani fino alla IV crociata. V: Rivista storica italiana, CV, I. Torino.
- Gaberscek, C. (1973):** Avori altomedioevali del Museo Archeologico di Cividale. Sot la nape, XXV, 1–2. Udine, 31–40.
- Gaberscek, C. (1981):** Scultura in Friuli, Il Romanico. Pordenone, Edizioni Archivio artistico del Friuli.
- Gaberscek, C. (1989):** Avori tardo-antichi e medioevali in Friuli. Quaderni della FACE, 75. Udine, 1–32.
- Goldschmidt, A., Weitzmann, K. (1930–1934):** Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X–XIII. Jahrhunderts. I.: Kästchen. II. Reliefs. Berlin.
- Golob, N. (1995):** A Few Comments on Glagolic Colophons (14th and 15th Centuries). V: Condello, E., de Gregorio, G.: Scribi e Colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all' avvento della stampa. Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 449–461.
- Himmelmann, N. (1985):** Ideale Nacktheit. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 48/1. Berlin, 1–28.
- Kalavrezou, I. (1997):** Luxury Objects. V: Evans, H.C. – Wixom, W.D.: The Glory of Byzantium. New York, The Metropolitan Museum of Art, 219–223.
- Kenner, F. (1884):** Mittheilungen der k.u.k.Zentralkommission, N.F. X, Wien.
- Lemerle, P. (1971):** Le premier humanisme Byzantin. Notes et remarques sur enseignement et culture a Byzance des origines au X^e siecle. Paris, Presses universitaires de France.
- Lemerle, P. (1977):** Cinque etudes sur le XI^e siecle byzantin. Paris, Éditions du CNRS.
- Luca, G. (1992a):** Tre coffanetti eburnei a rosette. Atti e memorie della societa istriana di archeologia e storia patria, XCII resp. S.n. XL. Parenzo, 41 ss.
- Mango C. (1975):** The Availability of Books in the Byzantine Empire, A.D. 750–850. V: Byzantine Books and Bookmen. Washington D.C., Dumbarton Oaks, 29–45.
- Marušić, B. (1984):** Arheološki muzej Istre, Pula, Vodič III. Pula, AMI.
- Naldini, P. (MDCCC):** Corografia Ecclesiastica o sia descrizione della città e della diocesi di Givstinopoli dello volgarmente Capo d'Istria etc. Venezia.
- Peters, B. G. (1986):** Kostoreznoe delo v antičnyh gosudarstvah Severnogo Pričernomor'a. Moskva, Nauka.
- Petković, S. (1995):** Rimski predmeti od kosti i roga s teritorija Gornje Mezije, knj. 28. Beograd, Arheološki muzej Beograd.
- Puchner, W. (1990):** Zum Theater in Byzanz. Eine Zwischenbilanz. V: Prining, G., Simon, D.: Fest und Alltag in Byzanz. München, Beck.

- Ross, M. C. (1947):** Early Christian and Byzantine Art. An Exhibition held at Baltimore Museum of Art. Baltimore, Baltimore Museum of Art.
- Runciman, S. (1964):** Vizantijska civilizacija. Beograd, Minerva.
- Semi, F. (1937):** L'arte in Istria. Pola, Società istriana di archeologia e storia patria.
- St. Claire, A., Parker Mc Lahan, E. (1989):** The Carvers's Art. Medieval Sculpture in Ivory, Bone and Horn. New Brunswick, Rutgers.
- Weitzmann, K. (1971):** Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago – London.
- Weitzmann, K. (1984):** Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton², N.J.