

po spremembi, pa nakazujejo podobe mračnih trenj in spopadov v domačih hribih tudi svetlejši strani, kjer si življenje utira napredno pot in obuja v stiskah preskušeni človek vero, da bo pripravljen na težave, tudi če bi bile še hujše, in bo v njih obstal, kakor se je v resnici tudi zgodilo.

Lino Legiša

RAZGLEDI

OB RAZSTAVI SRBSKIH IN MAKEDONSKIH SREDNJEVEŠKIH FRESK V LJUBLJANI

Lani smo doživeli v ljubljanski Narodni galeriji razstavo kopij slovenskih srednjeveških fresk, letos pa je v istih prostorih priredila beografska Galerija fresaka, kopija i odliva razstavo kopij srbskih in makedonskih srednjeveških fresk. To je bilo srečanje z veliko umetnostno kulturo, ki je pomenilo več kot samo razkritje nekega novega likovnega sveta, saj nas je pretreslo in primoralo, da smo ob njem pomerili predstavno obzorje, v katerem smo sami dozoreli. Morda smo bili spočetka pred tem gradivom celo začudeni in zmedeni, ker ni zasidrano v dimenzijah zahodnega sveta in ne porazdeljeno po sistemu znanih stilnih opredelitev. Celu umetnostna terminologija, ki smo je vajeni, zadobi ob njem kajkrat drugačen pomen, da ne govorim posebej še o duhovnih razponih, filozofskih pojmi in končno o sami umetnostni volji človeka, ki se skriva za to izpovedjo. Če so se nam zdele slovenske freske kot naivna, sproščena pastoralna, zveni iz teh slovesna dvorna elegičnost. Prve so kot igriva improvizacija na najrazličnejših inštrumentih, druge kot strogo preračunana muzika koralne orkestracije. Tudi nešolano oko je lahko takoj zapazilo razločke, ki so zajeti tako v raznoličnem odzivanju svetu in v slikarski problematiki kot v duhovnem čustvovanju in ne nazadnje tudi v družbeni pogojenosti. In končno: domače slikarstvo znamo »gledati«, zanj imamo že izostren primerjalni aparat, bizantinsko pa se nam združuje na skupni imenovalce neke posplošene stilizacije, ki se nam zdi spočetka unificirana in za katero naj bi bili značilni, recimo, resni obrazi s poudarjenimi očmi, sloke proporcije figur, shematizirane gube oblačil in podobno. Morda smo pri tem zaslutili, zakaj se Zahod tako rad ograja pred umetnostjo Vzhoda in jo, zaradi lastnega pomirjenja, označuje za arhaično tujko, ki ga zdaj odbija, zdaj omamlja. Ali pa smo tudi spoznali, da je zelo lagodno in ceneno, če očitamo tej umetnosti razvojno statičnost, konservativnost brez slogov in menjav, in zlasti, če ji odrekamo svobodno oblikujočo umetniško domišljijo? Taki očitki veljajo le pogojno in toliko časa, dokler te umetnosti ne spoznamo podrobneje in ne razložimo temeljnih podstav njenega življenja in nastajanja.

Ni kriva samo zgodovina, da Slovenci umetnost jugoslovanskega juga premalo poznamo. Toda čeprav se nam odmika v časovno in geografsko daljavo, vendarle zasluži, da se ji približamo z nič manjšim spoštovanjem kot velikim spomenikom Zahoda. Lahko celo pribijemo: brez bizantinskega umetnostnega kroga podoba evropske umetnostne preteklosti nikakor ni enovita! V sami bizantinski umetnosti pa pomeni prav slikarstvo našega juga nepogrešljiv člen.

Torej moramo pozdraviti razstavo srbskih in makedonskih fresk kot lepo kulturno dejanje, ki je imelo veliko poslanstvo. Približalo nam je vsaj v ko-

pijah množico spomenikov, katerih originali se skrivajo pogosto v zelo težko dostopnih krajih, po gorah in odročnih dolinah, tako da so redki tisti, ki jih lahko obiščemo na terenu. Toda kakor smo zapisali že ob razstavi kopij slovenskih fresk: originalov nam tudi najboljša kopija ne more nadomestiti, zlasti ker so ti nerazdružno povezani z arhitekturo in z okoljem, ki so mu namenjeni. Izbor kopiranih fresk je bil dovolj uspeh, saj je zajel vse glavne razvojne spomenike od 11. do začetka 15. stoletja in je v pravem razmerju upošteval tako srbsko kot makedonsko etnično ozemlje. Prav bi bilo, da bi ta etnična dvojnost prišla do izraza tudi v naslovu razstave in ob samih eksponatih, kar se na žalost ni zgodilo, čeprav moramo priznati, da je razločevanje v gradivu samem večkrat dokaj težavno ali celo nemogoče, posebno ker se kot tretji pridružuje še grški etnični moment. Od pomembnejših spomenikov sem pogrešal le freske iz Manastira pri Prilepu, iz Kurbinova in iz ohridskega sv. Klimenta (Bogorodice Perivlepte), nezadostno pa so bile zastopane freske iz Sv. Sofije v Ohridu, medtem ko sem med tistimi iz Markovega manastira zaman iskal pretresljivo kompozicijo »Rahelinega joka«. Vendar nas je razstava 148 kopij prepričala tako o velikem bogastvu srbskega in makedonskega srednjeveškega slikarstva kot o tem, da stilna »uniformiranost« tudi v tej umetnosti ne velja, saj najraznoličnejše silnice spreminjajo njen karakter podobno kot posamezni slogi na Zahodu.

V širokem okviru je srbsko in makedonsko slikarstvo del bizantinskega — in sicer kaj pomemben del. Če ga hočemo razumeti, ne smemo abstrahirati ne politične zgodovine ne verskih predstav, sovpadajočih z okvirom vzhodnega krščanstva; to se je iz prvotnega carigradskega patriarhata razvilo v vrsto sicer avtokefalnih nacionalnih Cerkv, ki pa jih vendarle povezuje skupna teološka dogmatičnost. Sam politični okvir bizantinske umetnosti seveda ni enak z mejami vzhodnorimske, bizantinske države, čeprav so njeni prvi centri z državnimi nerazdružno povezani. Po letu 1204, ko so križarji zavzeli Carigrad in ustanovili v njem Latinsko cesarstvo, pomenijo prav srbske freske najboljše, kar je v 15. stoletju pognalo na umetnostni njivi bizantinizma, saj so bile v Bizancu samem umetnostne korenine za več desetletij skoraj popolnoma izpodrezane, na južnoslovanskih tleh pa je slikarstvo cvetelo nepretrgano od 11. stoletja dalje. Res, da tudi tod ne moremo prezreti posameznih upadov v kvaliteti, kar je posebno vidno v drugi in tretji četrtini 14. stoletja — in to za čudo v času največje politične in ekonomske moči stare srbske države — toda šele popolna turška nadvlada sredi 15. stoletja je srbsko umetnost zavrla ali jo pregnala v skrito zavetje samostanov ali na tuja sosednja in celo ruska tla.

Bizantinska umetnost je pognala iz sinteze antičnih in orientalnih oblikovnih elementov, čeprav so med prvimi mnogo manj pomembni tisti, ki izhajajo iz starokrščanskega rimskega slikarstva, kot oni, ki so vzkalili v senci dvora, zlasti od Dioklecijana in Konstantina dalje, in jim je torej botrnila splošna kulturna atmosfera in ne samo verska. Bizanc je tudi po razdelitvi rimske države ohranjal tradicijo poznoantične, posebej pa še helenistične umetnosti, in to tem bolj, ker se je ponašal kot edini pravi naslednik nekdanjega imperija. Toda kljub poudarjanemu »rimsstvu« je v 8. stoletju vendarle prevladal grški duh, čeprav se je ta temeljni premik uveljavil bolj v jeziku kot v celotnem duhovnem razpoloženju, v katerega se je vrivalo vedno več orientalnih prvin, ki nam razlože tako družbeni in vladarski sistem Bizanca z vsem njegovim zapetim ceremonialom kot posebno obliko s cesarstvom tesno povezane teo-

kracije. Zato je Cerkev, ki je bila tesneje kot na Zahodu povezana z dvorom, seveda črpala iz istega umetnostnega napoja kot profana umetnost. Pri tem oblikovalnem procesu pa moramo pokazati tudi na tiste, mnogokrat izrazito spiritualistične silnice, ki so delovale že v poznoantični umetnosti tudi izven krščanskega kroga in se realizirale tako v plastiki kot v slikarstvu in celo v arhitekturi; pri tem omenimo vsaj znane fajumske portrete, saj se nam zde le-ti kakor napovedovalci kasnejših bizantinskih ikon. Tem helenističnim tradicijam, ki so že izoblikovale poseben izraz tako človeški figuri kot krajini in arhitekturnemu prostoru, se na robu antične ekumene pridružujejo še močni impulzi vzhodnjaškega značaja: sirijski, perzijski, koptski, armenski itd. Toda široki skupni uglasjevalec vseh je vendarle helenizem! V tej vrsti so mikavne posebno slikarije iz Dure Europos: poganske, židovske in krščanske. Vsekakor so iz vseh teh usedlin in medsebojnih inovacij že precej zgodaj dozoreli tudi določeni ikonografski tipi tako za upodobitve posameznih svetih oseb kot za kompozicije prizorov iz biblije in legend. Posebno pomembne so slike, ki po legendi niso nastale pod slikarjevim čopičem, ampak na čudežen način (aheiro-poita). Najstarejše upodobitve Kristusa, Marije in nekaterih svetnikov je, navadno ob botrovanju Sirije, rodil že poznoantični čas; v bizantinsko umetnost so prešle kot pravi »portreti«. Tako trdi legenda, da se podobe Kristusa naslanjajo na prototip na prtu, v katerega je Kristus sam odtisnil svoj obraz poslanecem edeškega kralja Abgarja. Marijo naj bi portretiral evangelist Luka in tudi nastanek podob nekaterih svetnikov so razlagali s čudežem. Vzhodna tradicija je trdoživo vztrajala pri teh »resničnih portretih«, na katerih kasnejši čas ni smel ničesar spremeniti. Ikonski tip upodabljanja je torej nastal s postopno idealizacijo in kodifikacijo realističnih podob iz časa antičnega portreta; na njem se lahko spreminja, recimo, rokopolis čopiča ali barva, ne pa temeljna podobnost. Isto velja tudi za scenske upodobitve biblije in legend. To naravnost dogmatično pojmovanje slikarstva je okrepilo še ikonoborstvo, ki je trajalo z manjšimi presledki od leta 716 do 843. Cesarji so pod vplivom židovske in islamske prepovedi figuralnega upodabljanja prav tako prepovedovali slikanje in čiščenje svetih podob, Cerkev pa je to versko politiko obosodila za here-tično. Zmaga ikonodulov, pristašev ikon, je prinesla celo nov vsakoletni »praznik ortodoksije«. Toda zmaga je bila dvorezna: pobudila je nov razcvet slikarstva, obenem pa ga je uklenila v tesna pravila, ki so dozorela ob spekulativnih debatah v obrambo ikon. Podobe so sicer zadobile teološki sij, izgubljale pa so zemeljsko težo. Želja po realističnem upodabljanju je rodila ravno nasprotni pol — pojem realistične zvestobe se je spremenil v šablono, v kliše, ki je bil edini avtentičen in zato edini dogmatično priznan. Te vrste realizem bi lahko imenovali idealistični realizem. Podobe, ki so se rešile pred ikonoklastičnimi grmadami, so postale prave relikvije in vzornice novih tako na Vzhodu kakor tudi na Zahodu. Še v 16. stoletju je »Stoglavi zbor« v Moskvi naročal, »naj ikonopisci ponavljajo stare vzore in se vzdrže vsake domišljije«. Ta zapoved pa seveda obenem tudi dokazuje, da se umetniki le niso vedno suženjsko držali ikonografskega izročila, kajti čemu bi bila sicer potrebna prepoved svobodne invencije. Počasi so nastale cele knjige z napotili, kako upodabljal slikar svete osebe, dogodke, ideje. Toda noben predpis ne more preglasiti utripa življenja, tudi v bizantinski umetnosti ne. Spreminjajoči se zgodovinski pogoji, raznolična nacionalna razpoloženja, vpliv literature, spreminjanje arhitekturnega prostora in s tem bogatenje ikonografskega kompleksa

poslikave, monumentalnost, narativnost, posebno poudarjanje določenih idealov, inovacije — vsaj vsebinskega značaja — od zahodne strani itd. — vse to je narekovalo tudi stilne spremembe. Računati pa moramo tudi z najmočnejšim razvojnim usmerjevalcem, s samo umetniško osebnostjo. Čeprav torej ne moremo meriti bizantinske umetnosti z istimi merili kot zahodno, čeprav ne moremo ob njej govoriti o romaniki, gotiki ali renesansi v zahodnem smislu, vendar tudi ta doživlja zahodnim analogne in velike peripetije, uspehe in krize. Na Zahodu je narava s svojo resničnostjo in živostjo tisti oživljajoči vir, h kateremu se v trenutkih depresije zateka umetnost po rešitev, v Bizancu pa stopi na mesto narave helenizem antike, katerega poživljajoči fluid naj umetnost pomladi in izpelje iz zagat. Vendar bi bilo popolnoma zgrešeno, če bi to zatekanje k antiki enačili z zahodnimi klasicizmi, kajti na Vzhodu je bila antika ali bolje helenistična grška antika na neki način vedno pričujoča in živa in zajeta v samem značaju ljudstva. Tako se nam že v najširšem okviru in na prvi pogled razkrivajo tod tri velika razdobja:

Prvo je justinijansko v 6. stoletju. Njegova izrazna govorica je še latinska in juridična. V veliki samozavesti je pognala v kupole carigradske Sv. Sofije in zažarela v mozaikih ravenskega San Vitala. Prav ti mozaiki pomenijo inkunabulo bizantinskega slikarstva in prelomnico z zahodno antiko. V njih se prvič očitneje začenjata razhajati Rim in Orient in prvič zazveni tista slovesna, zadržana kretnja dvornega ceremoniala, ki jo bomo poslej stalno srečevali v bizantinski umetnosti. Pri nas odlično zastopajo ta slog mozaiki Eufrazijeve bazilike v Poreču. Renesansa, ki je nastopila po ikonoklazmu pod cesarji iz makedonske dinastije in ki jo zaključí padec Carigrada leta 1204, pomeni dozorenje ikonografskega principa, vrnitev k helenizmu, pa čeprav z nekim priokusom strogosti, ki pa le ne izključuje umetnikov inspiracije. Mozaiki v fokijskem Sv. Luku in v Dafnih pri Atenah so priče tega umetnostnega razcveta, ki odmeva tudi na italjskih tleh in posebno na Siciliji. — Zadnje veliko umetnostno razdobje pripada renesansi Paleologov po letu 1261, katere vrhunski spomenik so mozaiki in freske Khore (Kahrie-djami) v Carigradu iz drugega desetletja 14. stoletja, ki odražajo vsa glavna duhovna gibalna tega časa: humanizem in teologijo, učenjaštvo in mistiko. Po likovni strani pa nam tudi sklicevanje na ponovno prebujeno antiko ne more dati odgovora na vprašanje: kako da je takoj po restavraciji bizantinskega cesarstva leta 1261 paleološka renesansa nastopila že kot zrel umetnostni izraz? Ni izključeno, da bodo k rešitvi tega problema utegnile prej ali slej pripomoči prav freske z jugoslovanskih tal!

Glavni razloček med vzhodno in zahodno umetnostjo je torej ujet v samem ustvarjalnem procesu. Zahodni umetnik tudi v sakralni umetnosti lahko ali celo mora uveljaviti lastno invencijo, lastni izraz in doseči tudi estetsko ugodje, ker želi svoje delo približati človeku. S tem pa ga prikraja tudi spremenljivemu okusu dobe in svoje sredine in na ta način umetnost nekako sekularizira. Vzhodni umetnik pa želi približati človeka nebu in je zato navezan na neka trdna pravila, ki sicer dopuščajo zunanje odklone, ohranjajo pa poenoteno mistično govorico. Celó značilna »sobrnjena« bizantinska perspektiva je razložljiva s tega zrelišča. Ni preračunana na pogled od zunanje, človeške strani, ampak na oči, ki zjo na dogodke in na človeka z onostranskega brega. Ta perspektiva torej ni »naivna«, ampak globoko spekulativno pogojena.

Dokončni verski razkol leta 1054 ni kar čez noč podrł vseh mostov med obema kulturama in umetnostima. Če bi se ozrli na bizantinsko umetnost z

oči zahodnjaka iz 12. stoletja, bi nam bila gotovo manj tuja, kajti romanski čas je še s polnim prgiščem zajemal iz bizantinske umetnostne zakladnice tako slogovne kot ikonografske pobude. Do 12. stoletja sta obe umetnosti živeli v dokaj sorodni klimi, ki jo je filozofsko oplajal novi platonizem in esencializem. V trenutku pa, ko je na Zahodu začela prevladovati nad esenco eksistenca — kar je sprožilo naturalizem 12. stoletja — se je moralo tudi v umetnosti mistično razpoloženje umakniti humanističnim tendencam. Oba kulturna kroga sta se začela razhajati. Zahodna filozofija se je vedno bolj usmerjala v realistično in racionalistično smer, vzhodna pa je vztrajala na teološko dogmatičnih pozicijah. Na Zahodu se vriva v duhovni diagram vedno več dinamičnih, človeških, čustvenih in celo čutnih elementov. Vzhod pa se drži starih pravil, nad katerimi bede tako vladar kot Cerkev, posebno pa asketska miselnost menihov, izmed katerih izhaja tudi višja cerkvena hierarhija. V trenutku, ko je v Italiji zmagala Giottova slikarska reforma, je izgubil bizantinizem na Zahodu zadnje oporišče, ki se je prav v Italiji najdlje vzdrževalo. Realizma makedonskih Nerezov in Giotta sta sicer v amaterski umetnostni literaturi že večkrat nastopala kot tekmeča, čeprav je vsako primerjanje med njima nesmiselno; oba imata lastni izhodišči, pa tudi različni resonanci in različne posledke.

Gledana v družbeni stratigrafiji, je bizantinska umetnost skoraj izključno ali vsaj v prvi vrsti last dvora in Cerkve oziroma menišтва. Zato pozna le dva pola: reprezentativnega in asketskega. Zahodna pa je kaj kmalu prešla iz dvornih in meniških rok v laične in končno v meščanske — vzporedno s tem procesom pa je zorel tudi njen realizem. Lani smo ob slovenskih srednjeveških freskah poudarjali, da so zasidrane v ljudstvu, celo v preprostem, kmečkem sloju, ki nastopa tudi kot naročnik umetniških del. Drugače je na našem jugu, kjer se fevdalna družba ni organizirala po srednjeevropskih, ampak po vzhodnjaških, bizantinskih vzorih. Tu je bil glavni naročnik vladar ali — nekoliko kasneje — plemič, ki se je politično in gospodarsko krepil, medtem ko je bilo kmečko ljudstvo skoraj suženjsko priklenjeno na zemljo in na zemljiškega gospoda. Če uživajo »meropski«, »sebri« ali pastirski »Vlahi« vsaj nekaj človeških pravic, so tako imenovani »otroci« popolni sužnji. Naravno bogastvo, posebno rudno, je polnilo le kraljevske blagajne. Meščanski sloj se ni mogel razviti v smislu zahodne meščanske avtonomije, pa tudi pravilo, da »mestni zrak osvobaja«, ni veljalo. Razumljivo je, da niti meščan niti kmet nista mogla aktivno sodelovati v kulturnem življenju, pa če je na dvoru in v samostanih še tako lepo cvetelo. Vsaj oblikovno je bila še najbližja ljudstvu meniška umetnost, čeprav je bila po vsebinski strani preveč spekulativna, da bi jo moglo ljudstvo do kraja dojeti, zlasti ker se je vanjo vrinila tudi hesychatična mistična zamaknjenost. Sele v 14. stoletju se menda v Srbiji tudi meščanstvo aktivneje vključuje v umetnostni svet, pridružijo pa se mu tudi nekateri polsvobodni »kmetje«; tako je n. pr. okoli leta 1400 »kmet« Konstadin prenovil samostan Zrze, ki so ga zapustili menihi iz strahu pred Turki.

Ob takih ugotovitvah nas kajpak ne začudi, če so vsi upodobljeni dogodki, kjer je bilo le mogoče, preneseni in dvorsko okolje. Na slikah Marijinega rojstva n. pr. so žene, ki strežejo porodnici, pojmovane kot dvorjanke, in enako ženi, ki kopljeta v kelihasti posodi novorojenega Jezusa. Dvorjanke so modre in nespametne device, dvorjani in vitezi so posamezni svetniki in celo apostoli so bolj podobni častitljivim logothetom kot pa preprostim ribičem. Ljubki

motiv starega in mladega pastirja na sliki Kristusovega rojstva v Sopočanih, Gradcu in drugod, ki se zdi najbolj ljudsko obarvan, je standardna last bizantinske ikonografije, v katero je zašel iz helenistične pastoralne zakladnice kot dvogovor med apolinično lepim mladeničem in grotesknim, Satiru podobnim starcem v ovčjem kožuhu. In kaj naj rečemo ob prelepih personifikacijah Zemlje in Morja na freskah Zadnje sodbe v Arilju ali v Gračanici? Izposojeni sta iz antičnega predstavnega sveta in skupaj s prav tako helenističnimi živalmi in pošastmi vkomponirani v krščansko vizijo sodnega dne.

Skozi prizmo dvorne umetnosti se nam osvetle tudi sloveči portreti srbskih vladarjev in plemičev, ki obenem s podobami svetnikov in cerkvenih hierarhov resni in vzvišeni zro s sten cerkvenih preddvorov. Čeprav drže večkrat v rokah modele cerkva, vendar ne gre vedno za upodobitve pobožnih kltorjev (ustanovitelj), ampak za personifikacijo vladarske oblasti kot izvrševalca večnih postav na zemlji. Včasih kaže tak portret tudi kraj v cerkvi, navadno v jugozahodnem oglu, kjer je bil ustanovitelj pokopan.

Tudi na zahodnih gotskih katedralah srečamo podobe kraljev. Toda pri teh gre večinoma za simbolične upodobitve, izgubljene v množici figur na cerkvenih fasadah, ki vse do druge polovice 14. stoletja nimajo portretnega značaja. Na Vzhodu — in posebej še v Srbiji! — pa nastopajo vladarske osebe kot personificirana ideja kraljestva in cerkvenega poslanstva, ki pa jo odlikujejo individualne črte žive osebnosti. Drugače ni moglo in ni smelo biti! Če se znova spomnimo, da pomeni »ikona« isto kot portret, nam bo razumljivo, da žele biti te figure enako kot podobe svetnikov avtentične, realistične upodobitve, portreti. Vsaka idealizacija bi bila nedopustna. Ob takih, res realističnih slikah pa se seveda bogati in nacionalno individualizira tudi ikonografska zakladnica bizantinske umetnosti. Posamezne cerkve so bile največkrat zadužbine ali votivne cerkve kraljev in torej njihova osebna ali družinska last. Namenjene so za odkup duše in za kltorjevo zadnje počivališče. Kralj Milutin, ki se je zaobljubil, da bo sleherno leto svojega vladanja dal sezidati vsaj eno cerkev, jih je postavil okoli štirideset. Obenem pa so te stavbe tudi simbol države, politične in duhovne enotnosti, povezave med kraljestvom in Cerkvijo, kar na poseben način odmeva tudi v proglašanju posameznih udov vladarske družine za svetnike. Ta povezava je seveda naperjena tudi proti naraščajoči moči plemstva, ki spet po svoji strani išče opore pri duhovščini. In tako srečujemo donatorske portrete od kralja Vladislava v Mileševi preko Milutina z družino v Arilju do carja Dušana in carice Jelene v Lesnovu, če naštejemo samo nekaj primerkov z razstave. Med plemiškimi portreti najbolj slove liki despota Olivera v Lesnovem in Balšićev v cerkvi sv. Demetrija v Peći, iz časa despotov pa omenimo vsaj Štefana Lazarevića v Resavi. Zgovorna je freska rodovnika Nemanjićev v Dečanih, ki želi poudariti politični pomen te družine — in sicer v času največje srbske politične moči — duhovno pa pokazati njen izvor v za svetnika proglašenem Štefanu Nemanju-Simeonu. Kot dopolnilo vidimo v Dečanih tudi Jesejevo koreniko, Kristusov rodovnik s kraljevskimi predniki, ki želi spet podčrtati vladarsko idejo. Vredno je pripomniti, da je prav zato beneško slikarstvo bizantinske smeri v svoji republikanski miselnosti dosledno odklanjalo upodabljanje Kristusovih kraljevskih prednikov. Podobnemu namenu služi tudi ciklus slik o prenosu relikvij Štefana Nemanja v Radoslavovi

veži v Studenici: z njim je cerkev izpričana kot zadužbina Nemanjičev, obenem pa sta odlikovana tako rod ustanoviteljev kot politični pomen samostana. Smrt kraljice Ane je v Sopočanih ilustrirana analogno prizoru Marijine smrti. — V času turške sužnosti so prav ti zgodovinsko pričevalni portreti bili mnogokrat pobudniki srbskega nacionalnega ponosa kot dokumenti nekdanje slave.

Kolikor torej ta umetnost ni ljudska v sociološkem smislu, je etnično vendarle bolj nacionalna, kot bi se nam zdelo na prvi pogled. Lahko bi rekli, da gre za poznobizantinsko umetnost, toda za njeno posebno varianto, ki je dozorela v stikališču Vzhoda in Zahoda. Res da so odločujoči impulzi prihajali vanjo od grštva, bodisi iz carigrajsko-solunske smeri in Atosa ali z italjskih tal, toda končno se je vendarle uglasila na neki lokalni ton, ki pa ni bil nikdar provincialen, in našla potrditev v ljudstvu in njegovji umetnostni volji.

Emilijan Ceve

(Konec prihodnjič.)

RAZGOVORI

RAZGOVOR O SLOVENSKEM FILMU

Letos poteka petnajst let, kar se je na Slovenskem začela strnjena, nepretrgana proizvodnja domačih umetniških in dokumentarnih filmov. Film je s tem postal eno izmed važnih področij naše kulturne dejavnosti in našega umetniškega ustvarjanja. Hkrati s tem se je od leta 1945 do danes število kinematografov na Slovenskem več kot štirikrat povečalo (od 57 kinematografov v letu 1945 je naraslo na 241 kinematografov v letu 1959). Število filmskih obiskovalcev v Sloveniji se je lani dvignilo že približno na 17 milijonov. V sodobnem šolstvu, vzgoji in popularizaciji znanosti postaja film čedalje bolj pomembno in nepogrešljivo sredstvo. Začetki slovenske televizije in njena nadaljnja rast postavljajo tudi slovenski film pred nove, razširjene naloge.

Vsa ta problematika je izredno obsežna in kompleksna in terja ne samo od filmskih, marveč tudi od drugih kulturnih in javnih delavcev z raznih področij, da porazmislijo o nji, da s svojim sodelovanjem, kritiko, pripombami in pobudami pomagajo filmu premagovati njegove notranje in zunanje razvojne težave in da na ta način prispevajo k nadaljnji afirmaciji naše najmlajše kulturne in umetniške dejavnosti.

S to mislijo začenjamo v naši reviji razgovor o slovenskem filmu in njegovih aktualnih problemih.

Uredništvo

televiziji, in konec septembra vrsta policijskih ukrepov — preiskav, zaplenitev ali aretacij — v uredništvih listov »Vérité-Liberté«, »Esprit« in »Les Temps Modernes« ter v odboru »Maurice Audin«. Ta znamenja seveda napovedujejo, da čakajo francoske izobražence še težje preizkušnje.

Janez Gradišnik

RAZGLEDI

OB RAZSTAVI SRBSKIH IN MAKEDONSKIH SREDNJEVEŠKIH FRESK V LJUBLJANI

(Konec.)

Cez srbsko in makedonsko ozemlje je že v antiki potekalo več močnih prometnih žil. Najpomembnejša je bila pač via Egnatia, ki je povezovala Drač s Solunom. Lega srbskega ozemlja med dvema poloma, med pravoslavnim Bizancem in katoliškim Zahodom, ki je z južno Dalmacijo segal celo v meje kasnejše države, je seveda odmevala tudi v umetnosti, zlasti v arhitekturi. Prav stara raška arhitekturna skupina porablja mnogo zahodnih stilnih elementov, tudi romanskih in gotških, ki se uveljavljajo še v Dečanih, medtem ko se v slikarstvu uveljavi Zahod v glavnem le z vsebinskimi inovacijami. Cerkveno je bila Srbija navezana na Carigrad, ki pa ji je bil v politiki najnevarnejši tekmeec. Zato je moral računati tudi z Zahodom in Rimom. Štefan Prvovenčani je dobil krono sicer od papeža, njegov brat Sava pa se je cerkveno naslonil na Bizanc, a že leta 1219 utrdil samostojno srbsko pravoslavno Cerkev. Vendar umetnost 11. in 12. stoletja nima najmočnejših oporišč na srbskih, ampak na makedonskih tleh, kjer poganja delno iz kulturnih tradicij stare makedonske države, delno pa se že uveljavlja kot eksponent grškega hegemonizma, ki je tod zavladal po zmagi nad carjem Samuilom leta 1014. Zato so prvi slikarji, ki jih srečamo na makedonskih tleh — v ohridski Sv. Sofiji — Grki. Prav ohridske freske iz prve polovice 11. stoletja so eden najpomembnejših spomenikov bizantinskega slikarstva tega časa; pridružujejo se jim le mozaiki v solunski in kijevski Sv. Sofiji in zadnji čas tudi nekateri iz carigrajske cerkve sv. Modrosti. Tudi linearni ekspresionizem makedonske slikarske skupine 12. stoletja, ki ima vrhunec v humanistično in psihološko uglašeni freskah v Nerezi pri Skopju (iz 1164) in ki izzveni v freskah v Kurbinovem, pripada popolnoma grškemu svetu, saj so Nerezi nastale po naročilu cesarskega namestnika Aleksija Komnena. Najstarejše freske v Raški (Gjurgjevi stupovi, okoli 1168) imajo sorodnike v samostanu Vatopedi na Atosu. Organski in nepretrgani niz srbskega slikarstva se začne, kolikor lahko danes rečemo, šele s freskami v Marijini cerkvi v Studenici iz časa okoli leta 1209. Ob tistih z modrim ozadjem smemo sklepati na grške mojstre iz Italije. Na splošno pa je za starejšo raško skupino značilno rumeno, prvotno zlato ozadje, ki želi posnemati mozaik in izhaja z Atosa; v Srbiji traja vse do fresk v Gradcu in Banjski. Vemo, da je sv. Sava sam v Carigradu odbiral slikarje za domačo deželo. Tako je Srbija že ob prvih slikarskih delih oprta na štiri zunanje umetnostne centre: na vzhodu na Carigrad s Solunom in sveto goro Atos, na zahodu na južno dalmatinsko Primorje in Italijo.

V Mileševi, kjer se je leta 1235 prvič uveljavil izrazito monumentalno razpoložen in realističen slikarski koncept, odločajo v delu slikarjev Dimitrija in Teodora antično-helenistični elementi, pri mojstru Gjorgju pa opazamo spet primorsko-italske črte. Freske v Morači (1252) pa že napovedujejo tisti veliki vzpon srbskega slikarstva, ki dozorí okoli leta 1252 v zadužbini kralja Štefana Uroša v Sopočanih. Sopočanske freske v mnogočem spominjajo bolj na prebujeni poznoantični helenizem — celo za arhitekturno ozadje to velja — kot pa na njegovo bizantinsko transkripcijo. Slovesno monumentalnost združujejo s harmonično orkestracijo svetlih barv in zlatega ozadja. Vzvišeni, pa vendar topli človeški sentiment zazveni včasih z nežno, psihološko liričnostjo. Bolj kot kjerkoli je tu srbska umetnost dosegla sožitje sakralne in estetske kategorije, dosegla je sintezo »božanske lepote in prekrasnih barv« in utrip »svetlobe brez konca«, kot bi lahko rekli s citatom, ki ga sodobni hagiograf Domentije polaga na jezik sv. Savu. In tudi tu moramo pomisliti na delež italo-grških mojstrov, ki so utegnili priti v Raško preko Primorja. In prav v luči teh srbskih spomenikov (Mileševa, Sopočani) se bodo morda kdaj pojasnili tudi za zdaj še nerešeni problemi začetka renesanse Paleologov, za katero še ne vemo, kje in kdaj se je porodila, čeprav je na drugi strani res, da dozore tudi srbske freske sredi 13. stoletja nekako meteorno in brez trdno oprijemljivih vzornikov. Ob velikem trozvoju Mileševa—Morača—Sopočani se nam zde freske v Radoslavovi veži v Studenici skoraj kot ljudsko realistično občutena improvizacija, freske v cerkvi sv. Apostolov v Peči pa meniško arhaične in asketske.

S politično in vojaško ekspanzijo kralja Uroša II. Milutina proti jugu je prišel pod srbsko krono že velik del Makedonije in Skopje je postalo prestolno mesto. S tem se je vključilo v umetnostni krog srbskega kralja tudi makedonsko slikarstvo, ki kaže sodobnemu bizantinskemu slikarstvu vzporeden razvoj, čeprav je od njega različno obarvano in vodi k lastnim rešitvam. Po svoje odmevajo v njem dosežki klasične renesanse Paleologov po letu 1261 s poudarjeno plastičnostjo, ki pa se kasneje sprevrže v manieristični »grafični reliefni stil«, kot ga posrečeno imenuje O. Demus. Protagonist prvih del nove slikarske šole, ki je dobila ime kar po kralju Milutinu, je bil mojster Astrapa, po rodu najbrž Grk. S freskami v Arilju iz leta 1296 se je poslovil od monumentalizma 13. stoletja, s tistimi v prizrenski Bogorodici Ljeviški (1307—1309) pa je že nakazal novo pot, ki se močno naslanja na carigrajsko renesanso Paleologov. Že leto poprej je slikal v Ohridu v Bogorodici Perivlepti (sv. Kliment) skupaj (s sinom?) Mihajlom in z Evtihijem, torej s slikarjema, ki sta l. 1310 poslikala tudi cerkev sv. Nikita pri Skopju in 1317 Staro Nagoričino, medtem ko v Kraljevi cerkvi v Studenici (1314) in v Gračanici na Kosovem polju (1321) odmeva vsaj njuna slikarska smer, če ni v obeh sodeloval celo njun čopič. Že Astrapa je vnesel v freske živahen kolorit in razgibano kompozicijo, Mihajlo in Evtihije pa sta to izročilo dopolnila in se pri tem zgledovala pri solunskih vzorih. Vsebinsko bogastvo in scenska dramatičnost teh fresk lepo soglašata z novo srbsko arhitekturo, ki postaja vedno bolj slikovita in se razvija na križnem tlorisu, medtem ko ji kipi prostornina v visoke kupole. Slikarsko komponiranje je additivno, toda skupaj z arhitekturnim prostorom se celotni slikarski kompleks vendar zliva v teološko hierarhično celoto. Format posameznih slik je sicer manjši, zato pa učinkuje intimneje, naslon na teološko literaturo pa prispeva mnogo novih ikonografskih motivov: ilustracij cerkvenih praznikov, himnov, podrobnosti iz starega testameta, iz Marijinega in Kristusovega živ-

ljenja itd. Freske 15. stoletja so z zlatim ozadjem odpirale prostor v neskončnost, zdaj pa je postalo ozadje le sestavni del koloristično poživljene arhitekturne lupine. V elegantnih gibih telesa in proporcu figur odloča helenistična estetika, čustveni izraz močno plastično poudarjenih teles pa se izraža predvsem v živahnih kretnjah. Ta umetnost je hotela učinkovati z učeno vsebino in z uglašeno formo. Vendar te tendence niso bile razvojno plodne, saj so že sredi 14. stoletja skrepenele v artistični esteticizem, kakršnega kaže n. pr. slikarski okras Dečanov. Ta obsega okoli 1000 prizorov, ki se delno naslanjajo na srbsko slikarstvo zgodnjega 14. stoletja, večkrat pa tudi na zahodne miniatures, n. pr. na bolonjske. To je čas velikega Dušanovega carstva, ki je segalo od Donave do Peloponeza in rodilo strogi zakonik — pa v umetnosti obtičalo v sicer dognani tehniki in oblikovnem akademizmu. Politični spopad med Dušanovo Srbijo in Bizancem je namreč pretrgal živo kulturno valovanje med obema deželama, nasledek te izolacije pa je bil ta, da je zašla umetnost v neko stagnacijo brez večje razdvojne dinamike. »Pictores graeci«, ki jih srečamo v Dečanih, so bili pač grški mojstri iz Kotora, kakor je bil Kotorčan tudi frančiškan fra Vito, arhitekt Visokih Dečanov. Slikarje in naročnike je bolj mikala nova, včasih zelo komplicirana vsebina slik kot pa njihova likovna problematika.

Šele leta 1370, na predvečer prvega tragičnega spopada s Turki ob Marici (1371), je zavel v srbskem slikarstvu nov, pomlajajoč veter — in sicer spet iz Makedonije. Ni prebudil samo spomina na monumentalni izraz 13. stoletja, ampak je v njem dozorela tudi najbolj enovita in najbolj v domačih vzorih ujeta slikarska skupina tako imenovane moravske šole. Njen predtakt so freske v samostanu Andrejašu na Treski (1389), delo metropolita Jovana in učencev, in freske meniške delavnice v Markovem manastiru in pri Sv. Nikolu na Treski, pri katerih opazamo pravi izbruh karakternega in ekspresivnega realizma. Po usodnem porazu na Kosovu pa se je skoncentriral genij srbske srednjeveške umetnosti v dolini Morave in pognal v zadnji veliki razcvet. Arhitektura teh cerkva je slikovita, bogato reliefno ornamentirana in izzveneva v visokih kupolah. Po slikarski strani sta najmikavnejša samostana Resava in Kalenić. V Ravanici porablja slikar Konstantin močne bele reflekske, ki pa se s kaligrafsko stilizacijo podrejuje ikonskemu izrazu. Posebno so poudarjeni sveti vojščaki kot vzorniki in priprošnjiki v bojih s Turki. Na splošno lahko rečemo, da je v moravski šoli, spočeti v dvorni atmosferi despota Štefana Lazarevića in Brankovićev, srbsko slikarstvo našlo na eni strani spet stik s Carigradom in Solunom, na drugi strani pa, da je izoblikovalo tudi najbolj avtohton domač izraz. Velike kompozicije sestavljajo sloke, z notranjim ognjem prežete figure, začrtane z mirno in skladno risbo in sproščeno porazdeljene po obsežnem prizorišču. Toda izgubile so zemeljsko težo, tako da bi lahko govorili spet o nekem manierizmu, ki zdaleč spominja celo na gotiko. Lahko bi ga prepoznali že v Andrejašu in v Matejči, posebej pa v freskah za trdnjavske obzidje skrite Resave ali v Kaleniću, sezidanem med leti 1407—1413.

Če so pomenile freske v ohridski Sv. Sofiji, v Nerezih, Kurbinovem in v Gjurgjevih stupovih uverturo in slikarstvo Raške v 13. stoletju veličastno prvo dejanje velike razvojne drame srbsko-makedonskega slikarstva, pomeni slikarstvo Milutinovega časa njegovo drugo dejanje, povezujoče oba južnoslovanska naroda tesno med seboj; začenja se z zgovorno in plastično pri-

povednostjo in v močnih tonih, pa v drugi in tretji četrtini 14. stoletja zapade v izumetničen in učeno zapleten monolog. Ob koncu 14. stoletja se začne zadnje dejanje, ki po kratkem, karakternem intermezzu v Makedoniji izzveni v elegantni finale moravske šole, ki mu za tragični razplet poskrbi zgodovina, ko s padcem Smedereva leta 1459 uniči zadnje ostanke srbske svobode. Poslej tli umetnost pod pepelom turške oblasti ob samostanskih ognjiščih, posamezni slikarji pa se preselijo celo na tuja tla.

Ob tem pregledu nas je vodilo gradivo z razstave. Zdaj, ko smo prehodili vso dolgo pot skozi dobra štiri stoletja, se nam znova zastavlja ostro vprašanje: Ali ob vseh grških in italo-grških stilnih in vsebinskih elementih, ki smo jih prepoznali, sploh smemo govoriti o avtohtonem srbskem ali makedonskem slikarstvu? Ali se nacionalni delež res omejuje samo na posamezne ikonografske motive, kakršni so n. pr. historični prizori iz domače politične in cerkvene zgodovine ali podobe domačih svetnikov vladarjev? — Sleherno pretiravanje v tej smeri bi bilo zgrešeno, pa naj gre v nacionalni ali grški smeri. V jedru imamo opraviti z raznoličnimi silnicami, ki se gibljejo sicer v širokem okviru bizantinizma, toda prav tako je značilno, da povzame Srbija v umetnosti prav tedaj odločilno besedo, ko doživi Bizanc v 13. stoletju največje ponižanje. Rekli smo že, da si Mileševci ali Sopočanov zgolj skozi bizantinsko prizmo sploh ne moremo razložiti. Kolikor segajo na srbska tla zahodne inovacije, te vendar ne sežejo preko motivnega okvira. Prav gotovo je bogato tkivo te umetnostne preproge bolj prepleteno z domačimi votki, kot pa se nam danes dozdeva, čeprav jih je za zdaj še težko izločiti iz heterogenega prepleta, ki ga je narekovala viharina zgodovina naših južnih dežel. Prav tako ne smemo bizantinizma kar mehanično enačiti z etničnim grštvom, pač pa z umetnostjo vzhodnoevropskega prostora in pravoslavja, čeprav se v Italiji uveljavlja tudi v katoliškem kulturnem krogu — spomnimo se le mozaikov na Siciliji in v Benetkah. V Makedoniji, ki je do druge polovice 14. stoletja živela pod grško oblastjo, so grški prilivi seveda močnejši in neposrednejši kot v srbskih deželah, kjer je dvor pomenil tudi domače umetnostno središče. Končno je umetnost vedno povezana s prostorom, v katerem živi, in nepravilno bi bilo, če bi jo hoteli odrezati od realnega življenja. Že sam izbor posameznih mojstrov in smeri nam določa stopnjo kulturne zrelosti in umetnostne volje sredine, ki je pri tem izboru odločala — ta pa je bila opredeljena tudi po nacionalni atmosferi. Če rečemo, da kaže ta ali oni mojster grške ali zahodne črte, to še ne pomeni, da bi ne mogel biti domačin, rojak, ki se je utegnil izsolati v tujini: na Atosu, v Solunu, v Primorju ali celo v Italiji. Ob ambiciozni kulturni politiki srbskih vladarjev bi res smeli sklepati tudi na načrtno šolanje domačih moči v sosednjih umetnostnih središčih, kar je za Dalmacijo celo izpričano. Tudi napisi na freskah nam ne nudijo zanesljive opore za etnično pripadnost slikarja, saj so zdaj srbski, zdaj grški, pri čemer je lahko odločala narodnost umetnika ali naročnika, politika ali tudi liturgična potreba. Kakor bi bilo nesmiselno govoriti, da je n. pr. srednjeveška umetnost na Slovenskem nemška, ko je vendar na dlani, da je kljub nekaterim tujim mojstrom zadobila v naši sredini domač značaj, prav tako bi bilo napak, če bi odrekali domovinski karakter vsem srbskim in makedonskim mojstrom povprek. Lahko bi ta razvojni proces primerjali n. pr. z umetnostnim stanjem na Češkem ob koncu 14. in v začetku 15. stoletja. Kulturna politika cesarja Karla IV. je res pritegnila v prestolno Prago vrsto tujih

mojstrov iz Francije in Nemčije — spomnimo se le na Petra Parlerja! — toda njihovo delo se je kmalu zlilo v posebno obarvano praško šolo, ki ji ne manjka češkega naglasa, tako da so ga morali priznati celo tuji raziskovalci. Podobno je bilo tudi na našem jugu. Po oslavitvi Bizanca se je kulturno žarišče preneslo v Srbijo, ki je za nekaj časa postala v 13. in 14. stoletju politično in gospodarsko najtrdnjša država na Balkanu. In končno: ali narod z veliko zgodovinsko preteklostjo, ki je izpričal svoj ustvarjalni genij v epiki ljudskega pesništva in svojo zavest v stoletja trajajočem boju s tujimi zavojevalci, res ni mogel zaorati globlje brazde lastnega značaja tudi v srednjeveško slikarstvo svoje domovine? To je umetnost, ki se je zlila z doživetjem rodne dežele, z njenimi jezeri, gorami, naselji, zlila se je z zgodovino, z ljudsko pesmijo in z upanjem v bolečini. Polarnost luči in mraka, veselja in krvi, porazov in slave žari iz nje. Poglobljeno raziskovanje in odkrivanje spomenikov, ki jim je prerojena domovina posvetila veliko skrb, nam bo gotovo razkrilo še prenekatero temno stran te velike kulture, ki jo je ponižni čopič znanih in neznanih zografov začrtal na srednjeveške stene, in razrešilo še to in ono vprašanje, na katero danes še ne vemo pravega odgovora.

Emilijan Cevc

RAZGOVORI

RAZGOVOR O SLOVENSKEM FILMU

(Nadaljevanje)

NEKAJ MISLI O REPERTOARNI POLITIKI SLOVENSKE FILMSKE PROIZVODNJE V PRVIH PETNAJSTIH LETIH

Zetev slovenske filmske proizvodnje v prvih petnajstih letih je številčno sorazmerno skromna. V mislih imam namreč le igrani film. Petnajst let, štirinajst igranih filmov, trinajst »Triglav«, enega »Viba-film«. Torej niti po en film na leto.

Kdor bi prelistaval bolj mačehovske ko dobronamerne kritike po časopisih in revijah, pa bi moral kljub vsemu ugotoviti, da je dobra polovica vseh posnetih filmov povprečno uspelih, nekaj jih je celo nad tem povprečjem. Kvaliteta je presegla kvantiteto.

Kje so vzroki za kvantitativno tako skromno proizvodnjo?

Vprašanje pravzaprav ne sodi v področje repertoarne politike, prepričan pa sem, da se ga bodo lotili drugi, in potrebno je, da se ga lotijo.

Kako je z vsebinsko stranjo našega igranega filma? Po kakšnih vidikih se je sestavljala repertoar, kako izbirale teme? So nastajali scenariji kot plod načrtovanja, naključja, individualnih teženj ali kakih drugih pobud? Je znal naš film reagirati na aktualne probleme, in to dovolj hitro? In končno, kaj vse je lahko vplivalo na načrtovanje in oblikovanje repertoarja?

Za izhodišče si oglejmo kronološki red vseh igranih filmov (do konca 1959): »Na svoji zemlji«, »Trst«, »Kekec«, »Gorice«, »Jara gospoda«, »Tri zgodbe« (Splavarji, Na valovih Mure, Koplji pod brezo), »Vesna«, »Trenutki odločitve«,