

Po povedanem je mogoče nasproti teoriji, ki jo zastopa Kos v svoji knjigi, postaviti možnost takegale razvoja srednjeveške Ljubljane: Najstarejši mestni del je nastal na Mestnem trgu, kjer so za to dani najugodnejši naravni pogoji, kjer imamo najstarejšo izpričano cerkev in kamor vodi najstarejši izpričani most. Verjetno v zvezi z obnovitvijo vodnega prometa je nastal del Novega trga, ki so ga z mostom povezali z Mestnim trgom. Preden so Novi trg regulirali, je bil urejen tudi Stari trg kot podaljšek Mestnega; urejeni Novi trg je dobil svoje ime v nasprotju z nasproti ležečim Starim trgom.

To domnevo o nastanku Ljubljane bi mogla podpreti tudi raziskovanja stavbnih faz ljubljanskega gradu. Njegov arhitektonsko najizrazitejši trakt (palatium) gleda od 15. stoletja sem na Mestni trg; če je bilo tudi prej tako, potem se izrečena domneva močno utrdi. In sploh bi bilo potrebno napraviti še celo vrsto arheoloških raziskav, ki bi mogle razčistiti na videz drobna, za dokumentacijo geneze srednjeveške Ljubljane pa vseeno temeljno pomembna vprašanja.

S tem pa je rečeno, da Kosova publikacija odpira celo vrsto neraziskanih vprašanj, ki o njihovem razvozanju doslej znani pisani viri molče. Mogoče jih bo pojasniti le s pritegnitvijo vsega drugega gradiva, v prvi vrsti z upoštevanjem še ohranjenih vidnih srednjeveških stavbnih elementov in tistih, ki nam jih more prinesiti arheologija. Na poti do take zares popolne topografije Ljubljane pa je Kosova knjiga nepogrešljiv prispevek.

Nace Šumi

LIKOVNA UMETNOST

RAVENSKI MOZAIKI

Nemara smo mi vsi, ne da bi za to vedeli, prvokrat imeli pred očmi mozaike iz Ravene,* ko smo — davno je že tega — na začetku gimnazije ali pa še v osnovni šoli prvič dobili v roke Finžgarjev roman »Pod svobodnim soncem«: »... Justinijan — slok in suh, v težkem škrlatu, ob njegovi strani Teodora, ovenčana z diademom. Preko zlahtne tunike, v katere rob so bili uvezeni sveti trije kralji z zlatimi frigijskimi kapami na glavah, je imela težak palij, ves posut z zlahtnimi kameni. Krog nje zbor dvorjanic, krog carja vrsta dvornih ljubljencev.« To je spreved Justinijana in Teodore v San Vitalu, ko se bližata z darovi, obdana od dvora, k prestolu božanstva, da se tako povelicha tudi njuna zemeljska oblast — pantokrator in avtokrator morata biti združena v ideji in življenju. To je ideja cesaropapizma, ki je imela svoje korenine že v predkrščanski antiki, a se je izrazito manifestirala v krščanstvu od Konstantina preko Justinijana in dalje. Avguštinova »Božja država« ji je postavila teoretičen spomenik. Dantejeva »Božanska komedija« jo je kasneje literarno oblikovala, ravenski mozaiki pa so njen najboljši in najbolj adekvatni likovni izraz.

Toda po-tolikih stoletjih je ta ideja v svoji krščanski obliki mrtva. Justinianu se ni posrečilo niti, da bi bistveno vplival na zgodovinski razvoj sred-

* Razstava kopij v Moderni galeriji od 6. do 26. decembra 1955.

njega veka — njegova osvajalna politika v Italiji je pomenila samo pot na staro, na antični imperij rimskih cesarjev, ki je bil takrat že pokopan. Razvoj je pokazal, da so pridobitve v Italiji enodnevnega značaja, kajti Langobardi in Franki so že pripravljali pot Karlu Velikemu. Justinijanova reconquista se je z njim zrušila v grob.

Ni pa umrla umetnost Justinijanovega Bizanca. Sveta Sofija je na srečen način združila monumentalnost Panteona s pridobitvami arhitekture Dioklecianove palače in cerkvenih zgradb v vzhodnih provincah. Dala je osnovo za tip centralne stavbe slovanskemu Vzhodu, Islamu in zahodni Evropi. Manj je pomenila v mozaiku. Sveta Sofija pred ikonoklazmom ni imela figuralnih mozaikov, stene stavbe so bile obložene z raznobarnimi marmornimi ploščami, oboki in kupola pa z mozaikom, v katerem je prevladovalo zlato ozadje, ki so ga tu in tam prekinjali veliki, dekorativno naneseni križi. Treznost in zadržanost te dekoracije je ustrezala idejam bizantinskega glavnega mesta. V nasprotju z razkošnimi posvetnimi scenami mozaikov v cesarski palači — mozaikov še iz IV. stoletja — vlada tu najbolj subtilna odličnost. Kakor silenciariji, ki hodijo pred avtokratorjem z neslišnim korakom in s pokritimi dlani in ki s svojo brezspolno naturo skopljencev predstavljajo angele na zemeljskem dvoru zemeljskih božanstev cesarja in cesarice, tako se ti mozaiki dvigajo nad ogromnimi prostori kakor nestvarna, neizdelana, nerazpršena vizija, skrepnela na svodih, kamor se za kadilom in psalmi gubi omamljeni pogled. Umetnost, ki hodi po prstih in s priprtimi očmi sanja zlate sanje.

Laže je bilo dihati v Raveni. Tu je bila dvorjanska šega nekoliko bolj razrahljana. Ta mala prestolnica je bila nekam svobodnejša in pravkar prestane vojne s Teodorikovimi nasledniki so dajale mestu bolj vojaški kot dvorjanski značaj. Zato so se verske forme mogle razvijati samostojneje, izrazito verska struja je bila večja kot v Bizancu, pred očmi cesarja ter po-božnjaške in poželjive cesarice. K temu je treba prišteti še tradicijo petega stoletja, od Honorija do Galle Placidije, ko je umetnost mozaika še pila od naivnega realizma poganske in najzgodnejše krščanske umetnostne kulture. Tako imenovani mavzolej Galle Placidije prihaja našim čustvom še zelo nasproti. Majhne dimenzije, pokojno modre barve s čudovitimi zvezdami in evetovi — zlato in belo, diskretno, redkokdaj rdeče — in scene idilične narave s kar se dá zadržanim zelenilom trave in z izmito sinjino neba so blizu občutku našega, človeškega pokoja, kot ga je občutil pesnik:

»Je to smrti tiho domovanje?
So to groba stene, so le sanje?
So neba zožili se oboki?
So tu zvezd njegovih zlati loki?
Jutro tu je, zarja je večerna,
noč pokojna, svetla, tiha, mirna.«

Nato je Raveno zasedel Teodorik, nibelunški Dietrich von Bern. Vladar iz barbarskega, germanskega plemena, ki pa je sprejelo že v južnoruski stepi nekaj prvin civilizacije od skitosarmatskega izročila in od Bizanca preko Ulfila arijansko krščanstvo, pisavo in biblijo. Vladar, ki je znal pritegniti na dvor Cassiodora, a si je omadeževal spomin z eksekucijo Boetija. Vladar, ki je v Raveni gradil kakor njegovi rimski predniki, ki pa se v splošnem stilnem razvoju ni mogel odtegniti vplivom vedno bolj sovražnega Bizanca. V cerkvi San Apollinare Nuovo imamo najlepši primer njegove dvorske umetnosti:

zlatu ozadje nadomesti prejšnjo sinjino, modrikasti toni pa se umaknejo živozelenim, med katere se vedno izraziteje vsiljuje rdeča barva krvi in škrlata. Scene postajajo bolj skrepenele, postave bolj toge, kompozicije izgubljajo dinamiko. Realizem se umika monumentalnosti. Ta Teodorikova epoha je ustvarila v Raveni skladnost, ki je prekosila preveč intimno fazo Galle Placidije in je bistveno pripomogla k temu, da je Justinijanova epoha v San Vitalu manj hieratična in dvorjanska, manj pompozna in bliže življenju, kakor bi bila nemara sicer. Teodorik je bil vladar med dvema poloma — med visoko antično civilizacijo in komaj začetno barbarsko kulturo srednjega veka. To je pokazal tudi v smrti s svojo grobnico. Na deseterokotni osnovi iz rezanih kvadrov se dviga zidana, precej visoka rotunda — vse to so poznoantični arhitekturni elementi. Namesto kupole pa počiva na vencu zgradbe en sam velškanski blok, kakor na grobu kakega germanskega kneza iz davne prazgodovine na mračnem in meglenem severu.

Po Teodorikovi smrti sta Belizar in Narses v težkih borbah strla gotsko državo v Italiji in na zahodnem delu Balkana. Triumf predstavlja v Raveni San Vitale s portreti Justinijana in Teodore ter njunih spremljevalcev med bibličnimi osebami, ki se vrste v procesijah in scenah pred oltarjem. Kakor je kompozicija mozaikov monumentalna, pa vendarle ni patetična. Nobenega baročnega elementa nima ta disciplinirana umetnost. Stil izvedbe je presenetljivo živ, obrazi oseb izrazito teže k portretni obdelavi, detajli obleke so komponirani v dekorativno drznih barvah, ki ponekod dobivajo skoraj pastelni značaj. Take so na primer svetlosive barve na belem ogrinjalu dvorjanke levo od Teodore, vijolične nianse na Justinijanovem plašču in mlečnobeje, v zelenkasto prehajajoče barve na plaščih Justinijanovih spremljevalcev. Dekoracija dobiva svoj dokončni smisel v igri luči na neravnih ploskvah celot in na posameznih, neravnih ploščicah mozaičnih kamenčkov. Vedno bolj se umetnost dematerializira, iluzija je popolna, beg od resničnosti dosežen in — za to dvomljivo ceno — svet notranje harmonije ustvarjen.

Ko si ogledaš še mozaike v San Apollinare in Classe, kako uro hoda iz središča Ravene, nekoč ob morju, kjer je bilo пристanišče za znamenito rimsko in kasneje bizantinsko floto — »classis« —, te že lovi noč. Samotna tiha pokrajina ti kliče v spomin razpoloženje, ki ga je pred sto leti opisal Ferdinand Gregorovius v »Italijanskih popotovanjih«: »Vse okrog širna, deloma zamočvirjena ravnina resno-melanholičnega značaja ... Pred teboj starinska bazilika z okroglim rjavim zvonikom posebej, v popolni samoti.« Tako je utonila v zgodovini Ravena, ki je mogla biti kasneje samo še grobnica, toda nikomur manjšemu kot Danteju.

*

Razstava v Moderni galeriji vsebuje izredno dovršene kopije v mozaični tehniki enega celega prizora iz San Vitala (Teodora v procesiji) ter večjo skupino detajlov iz ravenskih cerkva in kapel. V posebnem prostoru je prikazana tehnika kopiranja in fotografije ravenskih stavb. Tu bi bilo želeli, da bi prireditelj predložil bolj izbrane fotografije in dodal še floris arhitektur, ki so za Raveno tako značilne. Kopije predstavljajo večinoma izreze iz posameznih skupin mozaične dekoracije, kot drugače tudi ni mogoče. Toda s tem je žal vzeta tem umetninam tista bistvena poteza monumentalne logike, ki nas prepričljivo premaga pred Teodorino procesijo. Poleg tega je široka svetloba

v razstavnih dvoranah Moderne galerije preveč hladna in prozaična za barve in kompozicije mozaikov. Temnejše razstavne dvorane in osvetlitev posameznih mozaikov ali pa skupin mozaikov na primernih ozadjih bi ustvarila šele pravi učinek teh slik, ki sijajo v polmraku cerkva, a zbledevali pri trezni luči dneva. Barve kopij so v delikatnih tonih primerno zadržane in razen pri zlatu in bisernini nimajo tistega neprijetnega bleska, ki ga imajo navadne barvne reprodukcije v knjigah. Vendar pa je prav, da opozorim na barvne posnetke ravenjskih mozaikov v knjigi: André Grabar, *La Peinture Byzantine (Les Grands Siècles de la Peinture, édition Skira, Genève 1953)*, str. 52—75. Kajti razstava bo iz Ljubljane spet odšla, včasih bi si pa človek v megleni zimi le zaželel ravenjskega žarenja. Lahko si ga bo pričaral s to knjigo. Namesto v Raveno pa bo spomladi potoval pač v Poreč.

Jože Kastelic

SREČANJE PO DVEH LETIH

Prva povojna skupna razstava »mladih« leta 1953 je zbudila v Ljubljani zanimanje, in to ne toliko za posamezne razstavljalce kot za skupino, ki se je predstavila pod tem imenom in je kazala neke skupne poteze v odklonu od ožje domače tradicije. Razmeroma skromnemu ljubljanskemu sprejemu sta sledila toplejša v Beogradu in Zagrebu in po vsem sodeč, smo mogli pričakovati, da se bo mali kolektiv ohranil. V dveh letih, ki sta potekali od tistega časa, se je zazdel mladim likovnim delavcem naziv »mladi« neprimeren: v drugo so se predstavili z manj določenim imenom »skupina 1953«. Medtem je en grafik odpadel, nadomestil ga je drug in pridružila se je ena kiparka.

Oktobra 1953 v spodnjih prostorih Moderne galerije: Berbuč, Cetin, Peršin, Šuštaršič, Drago in Marjan Tršar, Vovkova.

Novembra 1953 v Jakopičevem paviljonu: Berbuč, Cetin, Erzenova, Peršin, Seljak, Šuštaršič, Drago Tršar, Vovkova.

Po naglem pregledu treh razstavnih prostorov sodimo, da so napredovali, da tudi tokrat še ni med njimi znatnejših kakovostnih razločkov in da se pri podrobnejšem ogledovanju razstavljalcev skoraj lahko držimo nevtralnega abecednega reda. In malo se nam mudi, da že pričenmo obravnavati vsakega posebej, preden nas premagajo druga, splošnejša opažanja in misli.

Milan Berbuč (*1920) je kazal že takrat, 1953, najbolj »moderen« obraz. Do sedanje razstave se ni bistveno spremenil niti v tem niti v kakem drugem pogledu. Medtem ko se je pred dvema letoma še poigral s preprostimi kubističnimi deformacijami, se giblje z zdaj razstavljenimi deli malce dosledneje v prehodnem svetu med še upodablajočo umetnostjo in slikarstvom golih oblik, kakor ga je na prvi razstavi nakazovala le slika z naslovom »Večerni zvok«. Rezultate njegovih zadnjih prizadevanj gledamo na dokaj velikih platinah, kjer moremo sicer še povsod spoznati pobudo preprostega motiva, a stopa namesto njega povsem v ospredje slikarjeva svobodna predelava. Berbuč slika s krepko potezo in nikakor ni brez posluha za barvne odtenke, a celotna kompozicija je vendar malo učinkovita. Gledalec, ki količkaj pozna pomembnejša dela »absolutnega« slikarstva, ne more z zanimanjem motriti Berbučevih slik in nehote prihaja do zaključka, da so nastale površno, brez globljega likovnega doživetja in brez pretehtane izpeljave, ki sta oba vodila in vodita do