

Vrsta zrelih izpovedi, svojskih stilnih upodobitev, uravnana besedna faktura in enotnost zbirke potrjujejo, da je bil Košutov vstop v javnost upravičen. To je poezija, ki jo sprejemamo zaradi čistega liričnega stržena, sprejemamo pa seveda s pridržkom. Svojo umetniško kvaliteto, ki je v zbirki prepričljivo nakazana, bo pesnik moral potrditi z novim delom. To je zanj tudi največja odgovornost, ki jo je izzval s prvcem.

Andrej Tušek

LIKOVNA UMETNOST

OB RAZSTAVI JUGOSLOVANSKIH IKON

Velika razstava kopij srbskih in makedonskih fresk je leta 1960 v Narodni galeriji Slovencem prvokrat približala srednjeveško umetnost našega Juga. To je bilo res srečanje z enim od vrhov bizantinske umetnosti, z vzgibom ustvarjalnega duha, ki je enakovreden velikim dosežkom zahodne umetnosti. Nasilje bi bilo, če bi hoteli to umetnost ostro oddeliti od celotnega umetnostnega dogajanja v širšem evropskem prostoru, saj je bila zdaj opaznejše, drugič bolj prikrito v njem vendarle stalno navzoča. Zelo mikavno vprašanje, kako je latentno vplivala na razvoj zahodnoevropske umetnosti njena vzhodna sestra tudi v najbolj avtohtonih stilnih dobah, npr. v gotiki ali v baroku, še zdaleč ni razčiščeno. Poglejmo le v zakladnico češke umetnosti okoli 1400 z njenimi »lepimi Madonami«: v daljavi slutimo vzhodno bliskavico. Kdo bi si mislil, da moremo ikonografsko razložiti relief Marijine smrti na naši Ptujski gori le z naslonom na neki bizantinski (pač slonokoščeni) prototip? In ali ni celo naš baročni Fortunat Bergant poznal nekatera dela bizantinskega slikarstva tudi iz večje bližine, pa naj jih je srečal že v Benetkah ali v Hrvatskem Primorju?

Načrtno raziskovanje, odkrivanje in restavriranje spomenikov srbske in makedonske srednjeveške umetnosti je v zadnjih letih umetnostno bizantologijo nenavadno obogatilo, saj je dopolnilo in osvetlilo prav nekatera njena najtemnejša poglavja. To velja tudi za študij naših ikon. Nedavna razstava ob bizantološkem kongresu v Ohridu jih je pravzaprav svetu prvokrat predstavila v zaokroženi podobi — dala pa je pobudo tudi za razstavo, ki smo jo letos od 15. maja do 15. julija doživeli v Narodni galeriji v Ljubljani. Izbor gradiva je bil tod sicer nekoliko drugačen kot v Ohridu (in nato v Beogradu); v dobro mu lahko štejemo, da je pridružil več primerkov »zahodnjaško« oplojenih in baročnih spomenikov, toda odreči smo se morali prav najlepšim makedonskim ikonam iz Ohrida. Vendar pa je 75 ikon iz šestih stoletij, ki pripadajo geografsko Srbiji, Makedoniji, Črni gori, Dalmaciji, Bosni in Hercegovini, nudilo dovolj zadovoljiv pregled stilnega razvoja, vzponov in upadov te pomembne umetnostne vrste, čeprav je tudi res, da se laičnemu obiskovalcu v gradivu ni bilo lahko najti, ker ga je tudi nekoliko ohlapni katalog rad puščal na cedilu. Toda umetnostno doživetje zaradi tega ni bilo prikrajšano. Kdor se je pred leti poglobil v tematsko bogastvo srbskih in makedonskih fresk, je prepoznal tudi v ikonah mnoge sorodne kompozicije, srečal je enako stilno govorico in ne v zadnji meri tudi tisto izredno kulturno-duhovno

ozračje, v katerem zveni pretresljivi magični monolog vsebine, oblike in barve — kakršnega v »demokratičnejši« zahodni umetnosti le redko doživimo. Seveda, v primerjavi z mogočno orkestracijo stenskih slikarjev so delovale ikone intimnejše, bolj »komorno« in, kar je posebno mikavno, segale so tudi v čase, v katerih je bilo monumentalno slikarstvo prisiljeno k molku. Nekatere teh ikon so napravile dolgo pot, preden so pristale na ikonostasih pravoslavnih cerkva ali celo na katoliških oltarjih. Predvsem pa moramo tudi ob njih, kakor že svoj čas ob freskah, zavrniti predsodek, da bi bila ta umetnost stagnirana in neživljenjska, čeprav se je spočenjala in ostvarjala na drugi duhovni ravnini in v drugačnih stilnih kategorijah kot zahodna. Da, kljub svoji transcendentalni vsebini vendarle zrcali tudi zgodovinsko usodo ljudstva, med katerim je živel; tesno je povezana z njegovim čustvovanjem, z veseljem in žalostjo, z zmagami in porazi — podobno kot ljudska pesem. Bizantinska umetnost je sicer konservativna, nikoli pa statična — to pa pomeni, da se tudi v njej pretaka živa ustvarjalna kri. Toda celo konservativnost in navidezni idealizem sta samo nasledka njenega spočetka zelo realnega razmerja do predstavnega sveta. Koreninita v želji po portretni resničnosti upodobljene božje ali svetniške podobe ali ilustracije določenega prizora, ki so ga narekovali biblični, hagiografski ali liturgični teksti. V principu želi biti ikona torej *portret* v pravem smislu besede. V tem je njena moč in slabost, tu se stikata realizem in idealizem — z njima pa gibalni in zaviralni moment razvoja. Bizantinske umetnosti ne moremo presojati po eni sami formuli in ne po stilnih merilih, izoblikovanih ob zahodni umetnosti. Zvestoba sporočenemu ikonografskemu načinu, ki se naslanja na stare prototipe, hoče ohraniti enkratnost figure ali prizora, ki ju je treba zato vedno znova kar moči natančno ponavljati. Seveda tiči v tem pravilu nevarnost okostenelosti. To pa so znali posamezni, mnogokrat genialni, dasi največkrat anonimni slikarji mojstrsko premagati ne samo z izredno kultiviranimi in formalno zreliimi rešitvami, temveč nič manj s pretresljivo izpovednim utripom svojega zgodovinskega časa.

Prvotno je ikona pomenila vsako sveto upodobitev tako prenosne kot monumentalne vrste, klesano ali slikano, danes pa pomeni le prenosno leseno slikano tablo, namenjeno v prvi vrsti liturgični porabi (v cerkvi na ikonostasu ali na prazničnem pultu). Seveda so stare ikone zelo redke: propadle so v vročih bojih ikonoklazma, ki jih je »uradno« uničeval, ali ob drugih katastrofah. Iz 5.—7. stoletja poznamo samo nekaj primerkov s Sinaja, ki sta jim botrili palestinsko-sirska in egiptovska umetnost; po tehniki gre še za enkavstično slikarstvo (z voščeniimi barvami). To je šele kasneje izpodrinila zelo zapletena temperna tehnika. Kajpak poznamo tudi mozaične in emajlne prenosne ikone; tržaška stolnica hrani celo na svilo slikano podobo sv. Justa iz 11. stoletja. Ikonografsko se pokore ikone podobnim predpisom kot stenske slikarije, ti pa so zbrani v posebnih priročnikih (hermeneje; rusko: podlinniki). Slikarji fresk so lahko slikali tudi ikone, čeprav to ne velja kot pravilo; taka sta bila npr. mojstra Mihajlo in Evtihije, ki sta okoli 1300 slikala freske pri sv. Klimentu v Ohridu in v Starem Nagoričinem. Ali spet: tudi freske so lahko vplivale motivno in stilno na ikone, vendar opazimo pri nas to močnejše v Srbiji (Dečani!) kot v Makedoniji. Toda medtem ko nas velika, z arhitekturo tesno povezana freska dobesedno vsrkava in izničuje, zveni ikona melodioznejše, liričnejše in osebnejše. Zato lahko razumemo, da si je

Zahod prisvojil prenekatero bizantinsko ali italobizantinsko ikono kot ideal nabožne podobe, namenjene predvsem češčenju; verski razložki pri tem niso pomenili nobene ovire. Velja pa tudi, da logičnejši, oblikovno svobodnejši in bolj v zunanost usmerjeni Zahod pogosto vseh subtilnih nadrobnosti ikon ni več razumel in jih zato ni natančno posnemal — celo vsebinsko jih je po svoje interpretiral. To nam dopovedujejo že nekatere ikone na naši razstavi. Tri dalmatinske Marijine podobe iz zadnje četrtine ali druge polovice 15. stoletja se opirajo odločno na vzhodne ikonografske tipe. »Gospa od Zvonika« iz Splita na ljubeznivo Eleuso, ki jo najlepše reprezentira v Rusiji »Vladimirska Mati božja«, toda Jezusovi do kolen goli nogi navezujeja spet na tip, ki je ob koncu 14. stoletja botrinil tudi »Donski Bogorodici«. Prav tako izhaja od Eleuse Madona iz splitskega Sustjepana, medtem ko podoba s Hvara pripada strožji sirijsko egiptovski Hodegitriji, toda slikar je pri tej prezrl značilne zvezde na maforionu, ki so že v antiki pomenile simbol devištva. In končno se vse tri dalmatinske ikone približujejo po stilni dikciji že romanskemu občutju, ki se pri »Gospej od Zvonika« preliva že v abstraktno kaligrafijo in sicer ekspresivno, pa vendar shematizirano formulo, ki govori bolj v prid siensko-pisanskega kot pravega bizantinskega umetnostnega kroga.

Mnogokrat kar preveč poudarjamo helenistično izhodišče ikonske umetnosti in njeno nepretrgano kontinuiteto z antiko, čeprav je res, da so se v bizantinski umetnosti stare forme in stari ideali bodisi pravega »helenističnega« ali »novoatičnega« značaja vedno znova iz stoletja v stoletje ponavljali; celo ikone iz 17. ali 18. stoletja včasih še stilno in vsebinsko navezujejo na starokrščanske tradicije. Toda prav v 14. stoletju, ko je doživela ikona drugi veliki razcvet, so se umaknili antični elementi v ozadje in se šele kasneje z novimi klasicističnimi prizadevanji spet prebudili. Okoli 1350 je prikipel oblikovni nemir do vrha tako v živahnosti kretenj kot v kontrastni sestavi barv, vsebina se je zapletla v teološke spekulacije in šele v začetku 15. stoletja sta se povrnila spet slovesna hieratičnost in umirjenost.

Če hočemo vsaj malo zaslutiti formalno in tematsko kompleksnost te umetnosti, pogledjmo le Kristusovo podobo na bizantinskih mozaikih, freskah ali ikonah. Ali je ta strogi, bradati obraz res potomec tistega apolonično lepega Dobrega Pastirja z mozaika v ravnem mavzoleju Gale Placidije ali Kristusa, ki ga je malo pred tem — okoli l. 400 — kot triumfatorja nad smrtjo slavila himna Pavlina iz Nole kot »pravega Apola, ubijalca podzemskega zmaja s puščicami sladkega evangelija«. Lepega mladeniča je zamenjal strogi Pantokrator-Vsevladar sirijskega tipa, kakršnega je spočela legenda o čudežno nastalem portretu (aheiropoieton): Kristus sam je odtisnil svoje obličje na prt, poslan edeškemu kralju Abgarju. Marijine podobe se opirajo na »avtentični portret«, ki naj bi ga naslikal evangelist Luka. Itd. Ni dvoma, da je tem predstavam podlaga helenistični realizem, ki družji grško eleganco in modrost z latinsko jasnostjo in razumom ter mu je domovina Sredozemlje. Toda že ob portretnem principu se rimskim vzorom pridružuje tudi ekspresivni realizem mumijskih portretov iz egiptovskega Fajuma in že v starokrščanskem času se v duhovno strukturo vpletajo tudi orientalni, posebno iranski elementi, tesno ob teh pa tudi gnoza s svojo mistiko, tudi z mistiko luči. S to pa je dobila ikonopisna umetnost poglobljeno duhovno dimenzijo, sugestivno melodiko in barvitost. Že poraba zlata negira stvarno atmosfero in prinaša blešč svetlobe, ki je nadzemska. Ikona, kakršna se je izoblikovala

v prvi klasični fazi do 13. stoletja, je s svojimi sinajskimi predhodnicami prav toliko otrok Vzhoda kot Zahoda. Je sinteza dveh velikih duhovnih razpolov, od katerih se realistični vedno bolj podreja spiritualističnemu. Nepogrešljiv je tudi delež spisov raznih vzhodnih cerkvenih pisateljev, ob katerem se upodobitve spreminjajo mnogokrat bolj v mistične vizije kot v zemeljske prizore. Poglejmo na naši razstavi le »praznično ikono« Kristusovega spreminjenja na gori iz Grškega Islama pri Zadru: na vrhu hriba iz skalnatih »pête«, po katerih so kakor od strele zadeti popadali trije apostoli, stoji belo oblečeni Kristus med prikaznijo Mojzesa in Elija in pred modro avreolo; levo in desno vidimo še Kristusov prihod in odhod z gore. Toda odkod modra avreola, ko bi morala biti na njenem mestu vendar bleščeča svetloba? Poslušajmo: ta luč je tako močna, da je za navadno človeško oko podobna temi — »nadsvetljeni temi«, o kateri govorijo spisi Dionizija Areopagita. — Takih duhovnih inverzij bi lahko našli v razstavljenem gradivu še lepo vrsto. Mednje spada tudi »obrnjena perspektiva«, ki je preračunana z zreljšča glavne naslikane figure in ne z zreljšča gledalca. Ali: frontalnost figur, ki nastopa mnogokrat kar s simetrično strogostjo, je antična in še bolj orientalna; na Vzhodu je značilna za reprezentativne slike odličnikov in nebeščanov, ki silijo gledalca, da se še sam spoštljivo s čelom postavi prednje. Janez Krstnik z angelskimi krili, kakršnega zahodna ikonografija ne pozna. — glej npr. ikono iz Krušedola iz leta 1644 — je odmev liturgične himne, ki imenuje svetnika »zemeljski angel in nebeški človek«.

Oblikovna in tematska problematika bizantinske umetnosti in ikon posebej je skoraj neizčrpna. Začenja se že pri vprašanju šol. Pri nas je npr. vablivo vprašanje makedonske in kretske šole, toda do kraja še ni dognano. Pri prvi lahko poudarimo večjo živahnost in ekspresijo, pri drugi večjo eleganco in fineso. Ali kako ločiti slovanske ikone od grških? Z razmerjem med provinco in Carigradom si lahko le delno pomagamo. Pred 15. stoletjem je na splošno posamezne šole pri nas precej težko lokalizirati, čeprav slutimo posebno ohridsko, atoško, solunsko šolo itd. V Makedoniji se šele v 14. stoletju pojavi bolj določljivi lokalni naglas, ki je prekril starejšega grškega — ne brez sodelovanja srbskega slikarstva. Žal, moram zapisati, da je bila največja pomanjkljivost ljubljanske razstave prav ta, da so na njej manjkale najlepše in najstarejše ohridske ikone oziroma da jih je le zasilno zastopala fragmentarna ikona Kristusovega rojstva iz začetka 14. stoletja. S tem smo bili prikrajšani za najlepše umetnostno doživetje, ki bi nam ga to gradivo lahko nudilo, še bolj pa za strnjeno podobo razvoja. Ozkosrčno pojmovanje varuha teh ikon, ohridskega muzeja, ni bilo na mestu, saj zveni kot nezaupnica slovenskim prirediteljem razstave.

Pač pa je razstava poleg »pravoslavnihi« zajela tudi ikone iz zahodnega (katoliškega) ozemlja, poleg dokazljivo domačih tudi importirane (italo-kretske, toskanske). Srečanja in napetosti med zahodnim in vzhodnim svetom so včasih zelo poučna — npr. v že omenjenih Marijinih ikonah iz Dalmacije ali na sliki Kristusovega rojstva, na kateri Marija (po zahodnem načinu) ob Jezusu kleči. Ob podobi sv. Pavla iz Bara, delu dubrovniške šole iz srede 15. stoletja, se nam vsiljuje celo vprašanje, če spada ta beneško občutena figura res še v vrsto pravih ikon ali pa med slike z gotskega oltarnega retabla. Podobne konflikte opazimo v skupini Marije z Jezusom med Janezom Krstnikom in sv. Katarino na italško občuteni dubrovniški tabli iz 16. stoletja.

Prav tu se odpira še mikavna naloga, kako nadrobnejše določiti delež »jadranske šole«, kot je Edw. B. Garrison imenoval veliki kompleks internacionalnega bizantinizma jadranskega bazena, v katerem se steka umetnostni delež Slovanov, Grkov in Benečanov tako v romanskem kot v gotskem času. — Srbsko ikonsko slikarstvo, ki se je razcvetelo posebno v času kralja Milutina, je ustvarilo pogoje tudi nadaljnjemu razvoju, ki ni presahnil niti v stoletjih turške oblasti. V starejšem srbskem gradivu pomenijo enega kvalitetnih vrhov gotovo štiri velike »prestolne ikone« z ikonostasa v Dečanih iz srede 14. stoletja. Poleg izredno zvočne barvne harmonije (prim. posebno Marijo) zaslutimo prav v tej skupini tudi zelo poučno sintezo bizantinskih in gotskih elementov; Marija ni več samo nebeška, ampak tudi zemeljska mati; način, kako namesto kretnje češčenja drži Jezusa za desnico, je sploh eden prvih primerkov te vrste na Vzhodu, medtem ko ga pozna Zahod že v 13. stoletju. Toplo človeško občutje predira strogi hieratični oklep.

Od 15. stoletja dalje je zajela razstava vse glavne »šole« in razvojne stopnje prav do ljudske ravni. Tako npr. vrsta ikon posreduje tudi zgodovinsko zelo mikaven slikarski razcvet, ki ga je pobudila ustanovitev patriarhije v Peči leta 1557, ko se je prepletla stara srbska slikarska tradicija spet z zahodnimi in kretsскими ter celo z ruskimi ikonografskimi elementi. — Črna gora je zastopana z deli iz 17. in 18. stoletja (prim. ekspresivne ikone mojstrov iz družine Rafajlovič-Dimitrijevič). Mikavna je vojvodinska skupina, ki je dozorela po veliki selitvi Srbov leta 1690. Nekatere njenih ikon posnemajo starejše vzorce, druge pa se pogumno oplajajo z zahodnim barokom, ki ga je posredovala posebno Avstrija. Poučno je delo »srbskega El Greca«, Teodorja Kračuna, iz druge polovice 18. stoletja, ki na poseben način druži staro strogost poduhovljenega izraza in proporca s stilno formo baroka. Toda spet je vprašanje, če so te oljnate kompozicije še prave ikone. Kako se je ponovno prebudila »klasicistična smer« na pragu novejšega časa, kaže npr. krušedolska ikona Srbskih svetnikov, delo Stevana Teneckega (1766) ali Dića Krstevića Slovanski svetniki (1862), medtem ko se preliva dekorativno ubrana ikona sv. Demetrija (makedonski mojster Nikolaj, 1890) že v ljudsko obarvano ozračje, ki pa vendar ne pogreša plemenitosti stare tradicije. Zelo vabljev bi bil sprehod od slike do slike, ob katerem bi lahko opomnili npr. na renesančne vrinke na šibeniški ikoni sv. Janeza Puščavnika (Marijino oznanjenje zgoraj, lokostrelec v levem spodnjem kotu itd.), poudarili monumentalno in kljub temu lirično govorico bitolskih apostolskih ikon (konec 16. stol.) ali razlagali ikonografsko zapletenost psalmistične ilustracije na ikoni »Hvalite Gospoda« iz Kučevišta (16.—17. stol.), toda h koncu naj opomnim le še na poseben Marijin ikonografski tip, ki ga je rodila okolica Bitole — na Marijo Pelagonitiso. Razstava nam jo kaže v dveh primerkih: iz samostana Zrze (Jeromonah Makarije, 1421-22) in iz sv. Nikolaja v Varoši pri Prilepu (15.—16. stol.). Marija drži v naročju razgibanega Jezusa, ki sklanja glavo ekspresivno vznak. Materin izraz je poln zaskrbljene bolečine, ne samo zaradi slutnje Kristusovega trpljenja, ampak tudi zaradi usode ljudstva, ki je trepetalo pred turško silo. Še tonska lestvica se je omejila le na zamolkli dvospev rjavine in češnjevo rdeče barve. — Po tehnični strani pa ne moremo mimo nekaterih izbranih primerkov »krizografske tehnike« (slikanja z zlatom) — pogledjmo le Deisis s srbskimi svetniki, ki jo je naslikal Avesalom Vujičić (1676), ali ohridsko Deisis iz leta 1674.

Hotel sem nakazati nekaj duhovnih, vsebinskih in stilnih elementov, ki so odločali pri nastanku in zorenju ikonske umetnosti. Sedemsto let ji je vtisnilo svoj pečat. Bolj kot grška je cepila na svoje lepo deblo tudi mladike zahodnih pobud, čeprav se seveda njene korenine razraščajo krepko v bizantinskih tleh ter črpajo iz carigrajskih, solunskih, atoških in kretske vrelcev, v poznem času pa tudi iz ruskih. Toda obenem je znala najti tudi lasten, lahko bi rekli kar etnično pobarvan izraz. Od vladarskega dvora do manastirskih samot in celo do ljudskega ambianta je razpeta, nikoli pa ni izgubila neke zadržane plemenitosti, v kateri utripa še antična melodika. Celo tedaj, kadar nam njihova vsebina ni več popolnoma dojemljiva, nas te table vendarle pritezajo z nenavadno oblikovno kultiviranostjo, z magično silo izraza, s sugestivnim koloritom in s tehnično dovršenostjo. In ne nazadnje s svojo veliko humanistično izpovednostjo.

E. C e v c

SLOVENSKI AHASVER

(Janez Boljka v Mali galeriji)

Sele umetnik vdihne kiparski tvarini dimenzijo plemenitosti. Zato je rjaveče železo v kiparskih kompozicijah Janeza Boljke enakovredno bronu in hriselefantini. Mrtvo orožje, pretkano s fino mrežo železne pajčevine, pripoveduje pretresljivo resnico — resnico o nas, našem času. Predmetna resničnost je dobila novo izpovedno kvaliteto, postala je simbol in negacija lastnega bistva. Zavržen material se je spremenil v medij umetnikove vizije in organskega odpora zoper vsako nasilje. Umetnik je v stremljenju po resnici podredil predmete nasilja izpovedi o človeku in človečnosti.

Boljkove stvaritve predstavljajo enovit in zaključen cikel. V bistvu gre za variacije osnovne teme — nemira modernega Ahasvera v svetu predmetne realnosti in nehumanosti, ki ga simbolizira figura Ribničana. Ribničan — slovenski Ahasver je pritegnil kiparja najprej kot folkloristično obarvan motiv in zanimiv likovni problem. Z vsakim nadaljnjim poizkusom pa je kipar prodiral globlje in globlje v bistvo problema. Vzporedno s prečiščevanjem ideje se je kristalizirala tudi forma. Umetnina je postala celovit in neponovljiv organizem, sintetična celota in dialektična enotnost protislovij. Zato je Boljka postopoma opuščal vse opisne detajle in tako v formi prišel do tiste stopnje, ki zaradi jasnosti zaostaja samostojen, v umetniški realnosti pogojen simbol.

Presenetljivo nova in duhovita realnost varjenih delov zavrženega orožja in delov pozabljenih mehanizmov, do katere se je kipar dokopal v zadnji fazi, ni preračunana na efekt novosti in lova za cenenimi učinki. Tudi na prvi pogled jasna simbolika (ki jo predstavlja organizirani konglomerat zavrženih delov orožja) ne pomeni koncesije nekakšni zahtevi po »razumljivosti«. Kipar je poštenjak, ki sledi samo svoji ustvarjalni vesti, ne glede na uradne in neuradne izjave o upravičenosti te ali one oblikovne smeri. Zato pa je njegova umetnost razumljiva in humana ter prerašča in zanika vse, kar diši po nepošteni konjunkturi in mondenem pozerstvu.

Ivan Sedej