

PROSVETNI DEL



RUSKA IKONA, SV. NADANGEL MIHAEL
(ZAČ. XVI. STOL.)

POT RUSKE IKONE V SVET

Povodom razstave ruskih ikon v Evropi in Ameriki
FRANCE STELÉ

Eden največjih umetnostnih dogodkov po vojni je nedvomno razstava ruske ikone, ki je l. 1929 nastopila iz Sovjetske Rusije svojo pot skozi Evropo in Ameriko in se je vršila meseca oktobra v Hagenbundu na Dunaju. Razstavo

je na opetovano izraženo željo iz inozemstva priredil komisariat za ljudsko prosveto RSFSR, njegov takratni vodja A. Lunačarskij in vodja državne restavracijske delavnice J. E. Grabar pa sta napisala principialen in zgodovinski uvod k njenemu katalogu.

Naš list je o ruski ikoni, njenem zagonetnem mističnem svetu in njeni visoki umetniški kulturi že pisal l. 1925, str. 40 sl., in dotičnemu članku kot splošnemu uvodu tudi danes še nimamo ničesar dodati.¹

Že v prvem članku smo ugotovili, da je bila ruska ikona pred svetovno vojno tudi za Ruse še komaj načeta znanstvena in estetska ledina, ki jo je premagala šele boljševiška revolucija in posebno sistematično delo na poglobljanju v njen svet, ki je bilo izvršeno v prvem desetletju Unije sovjetskih socialističnih republik. Protiversko usmerjeni tok nove Rusije je imel za posledico, da so oblasti z v zgodovini redko dosledno brezobzirnostjo pobrale slavne in stoletja v narodu čiščene ikone iz njihovega posvečenega osredja, jih znosile v muzeje in napravile iz njih predmet poprej nemogočega znanstvenega raziskavanja. Temelji v ti smeri so bili položeni sicer že neposredno pred vojno; že takrat je bilo zasluteno pravo bistvo ikone, glavno delo na njenem odkritju pa so izvršile C. G. R. M. (Centralnyje Gosudarstvennyje Restavracijonnyje Masterskije — Centralne državne restavracijske delavnice) pod vodstvom znanega avtorja velike Zgodovine ruske umetnosti in slikarja Igorja Grabarja po l. 1917.

Ruska ikona je namreč v svojem cerkvenem osredju tekom stoletja temeljito izgubila svoj prvotni značaj že s tem, da so jo od XVII. stol. sem »oblačili«, to je pokrivali s srebrnimi oblekami, ki so bile pogosto same po sebi dragocene po materialu in umetnoobrti izdelavi, od ikon pa so zakrile očem vse razen obrazov in rok. Še hujše kot to pa so bile pogoste preslikave, »popravila«. Ko je namreč ikona počrnela vsled prahu in posebno vsled dima sveč, ki so jih žgali pred njo, ali vsled otemnelosti lakov iz prekuhanega lanenega olja, s katerimi so jih mazali, ali je bila kakorkoli poškodovana, so jo doslikavali, preslikavali in lakirali na novo, pogosto celo preko stare na novo grundirali in sploh na novo naslikali, tako da so stare ikone v naši dobi kazale nepristno lice in je bilo s pojmom ikone že najožje zvezano, da mora biti »oblečena« in da je vsa črna in nerazločna od starosti.

¹ Razen tam navedene literature opozarjamo na medtem izišlo knjigo Paul Mouratow: *L'ancienne peinture russe*. Traduction du manuscrit russe par André Caffi. A. Stock, »Plamja«, Roma-Praha, 1925 in na katalog razstave v Hagenbundu *Denkmäler altrussischer Malerei*, posebno na uvod Igorja Grabarja.

Šele sodobne restavratorske metode so par let pred svetovno vojno dale nekaterim ikonam zopet prvotno, čeprav pogosto zelo fragmentarno lice in začudene sodobnike poučile o tem, da gre za živo barvaste umetniške organizme in da je vprav barva estetsko najpomembnejša stran ikon. In z rezultati enajstletnega smotrnega dela v ti smeri seznanja sedaj začudeno Evropo razstava ruske ikone.

Njen splošni pomen je dvojen: Najprej nam ta razstava prvič v kulturni zgodovini daje možnost, da se poglobimo v pristni, stoletja zabrisani estetski in mistično duhovni svet ikone. Evropski človek dobiva po nji bistveno dopolnilo k sliki duhovnega sveta, ki se je dualistično razvil v krščanstvu iz antike in ustvaril zapadni in vzhodni, realistični in idealistični evropski kulturni pol. Drugič pa ta razstava prvič predstavlja zapadnjakom rezultate skrajno izostrenih restavratorskih metod, ki nam šele odkrivajo pravi nezastrti svet ikone.

Razstava obsega 151 del iz dobe od prvih početkov ruskega ikonopisja v XII. stol. do danes, ko je boljševiška revolucija in nji sledeča vseobča materialistična reforma tudi v vseh panogah duhovne kulture zadala končno skoro tisočletni ikonski tradiciji smrtni udarec. Razstavljene slike so po večini originali, le nekaj najdragocenejših starih ikon, ki so popolnoma nenadomestljive, je razstavljenih v vernih posnetkih. Pa tudi te kopije same vzbujajo izreden interes, kajti, kakor v uvodu izvaja I. Grabar, to niso kopije v navadnem zmislu besede, ampak neke vrste arheološki restavratorski dokumenti, ki ne posnemajo natančno samo splošnega značaja in po njem izraznega vtisa originala, ampak vso njegovo fakturo, strukturo, vse tehnične posebnosti, tudi njegova pomanjkljiva mesta, še ne odstranjene poznejše sloje in sledove prejšnjih restavracij. Po Grabarjevi trditvi so te kopije tako popolne, da jih pogosto celo najboljši poznavalci ruskih ikon ne morejo ločiti od originalov. Izmed tako reproduciranih sta na razstavi posebno dve slavni ruski ikoni, Marija »Vladimirska«, grška ikona iz XI. stol., ki je bila v XII. stol. prinešena na Rusko in predstavlja enega tistih importiranih vzorov, ki so dali ikonografski in tehnični temelj ruskemu ikonopisju ter najslavnejša izmed vseh ruskih ikon, Andreja Rubljeva sv. Trojica iz Trojice-Sergjevske lavre v Moskvi iz začetka XV. stol. Za veliko popolnost teh kopij govori tudi dejstvo, da jih brez zelo podrobne preiskave res absolutno ni mogoče ločiti iz množine originalov, med katerimi se nahajajo, in da ravno omenjeni dve tako močno delujeta na obiskovalca, da tvorita dva neosporljiva viška te razstave.

V treh smereh nudi ta razstava ljubitelju umetnosti in umetnostnemu zgodovinarju nepozabne vtise: umetnostno-zgodovinskem, estetskem in restavratorsko tehničnem.

1. Umetnostno-zgodovinska stran se javlja v ekonomičnem izboru gradiva, ki daje res značilne, umetnostno-zgodovinsko važne, pogosto tipične spomenike, kateri pregledno in zadoosti jasno ilustrirajo razvoj ruske ikone od

XII. stoletja do danes. Kakor poudarja Grabar v uvodu, so mnogi detajli starejšega in poznejšega razvoja tu prvič primerno ilustrirani tako v njih umetniškem kakor umetnostno-zgodovinskem pomenu. Poleg osnovnih tipov novgorodske, pskovske in moskovske šole nastopajo že zadosti jasno posebnosti suzdalske, severnodvinske, vologdinske in jaroslavske šole. Že omenjena Vladimirska Marija iz XI. stol. nam predstavlja enega izmed bizantinskih vzorov. Originalen primer pod tem neposrednim bizantinskim vplivom nastalega domačega dela pa predstavlja učinkoviti doprsni sv. Nikolaj iz samostana sv. Duha v Novgorodu iz konca XII. stol. Na ikonah iz XIII. stol. se že jasno kažejo samostojne ruske stilne poteze, ki se v XIV. stol. razvijajo v samostojno rusko ikonopisje, ki doživi svoj prvi razcvet v XIV. in XV. stol. v Novgorodu in Moskvi in v delu Andreja Rubljeva (okr. 1370—1450) in Dionizija (konec XV. in zač. XVI. stol.) svoj višek. Iz klasično umerjenega sloga te dobe se razvije zač. XVI. stol. nov slog iskano prijetnih oblik, ki izpolnjuje celo XVI. stol. Kompozicija, barvna zasnova in ornament, vse se bogati in končno izraste koncem XVI. stoletja iz teh tendenc t. zv. Stroganovska šola, ki je v miniaturi finosti izvedbe, bogastvu kompozicionalnega zamisla in na emajl spominjajoče površine naravnost nenadkriljiva. Ta šola ima v XVII. stol. bogate posledice, vendar pa se od srede XVII. stol. dalje stara tradicija nekam pretrga; zapadni elementi v ikonografiji, kompoziciji in obdelavi se uveljavijo v taki meri, da se pogosto govori o prenehanju prave tradicije ikonopisja. Vendar pa ta tradicija v resnici ne zamre, deluje dalje v poljudnih delavnicah in se celo vsa stara konservativna tehnika ohrani prav do naših dni. Da tudi visoka kvaliteta mističnega vživetja v ikonografski svet tradicionalnih predstav ni izumrla, nas zgovorno poučujeta dve visoko kvalitetni ikoni, razstavljeni pod št. 127 in 128, iz meniškega duhovnega miljeja. V najnovejši dobi so sicer grozile nove tehnike, posebno mehanične, uničiti skoraj tisočletno tradicijo, a vendar se je prav do boljševiške revolucije ohranila vsa delavniška tradicija v središčih te obrti v vasi Paleha v Vladimirski guberniji in nekaterih drugih. Šele, ko je boljševizem nasilno izpodrezal tla ti obrti s tem, da je začel ovirati trgovino z ikonami in proglasil, da je ikona mrtva in neporabna za sodobno življenje, je ikona vsaj na videz izumrla. Obstoječe delavnice so se morale prisilno preorientirati in napravljen je bil pod državnim vodstvom poskus, ne samo ohraniti, ampak celo izpopolniti in novim namenom prilagoditi prastaro tehniko ž njenimi velikimi estetskimi možnostmi. Da pokaže, kako poskušajo ikonopis prilagoditi sodobnim, ideologiji boljševizma služečim svrham, je priveditelj dodal razstavi tudi vrsto sodobnih, v bivših ikonopisnih delavnicah izvršenih predmetov, sličic na šatuljah in podobnih intimnih porabnih predmetih, ki jih sedaj izdelujejo nekdanji ikonopisci v Palehi. Na prvi pogled se gledavcu zdi, da ima fine, na miniaturo spominjajoče verske kompozicije iz Stroganovske in njej sorodnih

šol pred seboj, tako je zunanja forma posneta po dobri tradiciji. Ko pa jih pogledaš bliže, vidiš, da predstavljajo prizore iz sodobnega življenja, vojne, igre in dela. Tradicionalne tipične barve in značilna poraba zlatih svetlob — vse je ostalo, se še bolj rafiniralo in se v formi prilagodilo naravnost orientalski fantastiki, ki se je prav rada tudi že pred boljševisko dobo oglašala v ruski, posebno dekorativni umetnosti. Vse je ostalo na videz kot v najboljših časih že nekoliko prezrelega ikonopisja, le duh se je temeljito izpremenil, globoka mistika verskega doživetja in zavzetja pred neupodobljivim se je umeknila programski vsakdanjosti, ki ji nevsakdanjo pomembnost skuša prigrlojufati blesteči, igrivi videz. Rešili so sicer videz, formo, a dušo, ki jo je skozi stoletja oživljala, so pregnali iz nje.

Umetnostno-zgodovinski rezultat te razstave je tako za rusko kakor še posebno za nerusko umetnostno znanost ogromnega pomena. Pred nami oživi namreč fenomen abstraktnega, trajno idealističnega stila, ki živi samo iz notranjih doživetij in trajno prezira neposredne vtise realnega sveta. Pa tudi v tem okviru deluje logika stilskega razvoja, kakor ga poznamo iz zapadnoevropskega miljeja, le da na zapadu tudi ikonski vzporedna religiozna in cerkvena umetnost prav pogosto zaniha vsaj do realizma, če ne prav do naturalizma in je v zapadni likovni umetnosti njeno realistično stopnjevanje prav bistven pogon njenega napredka. V ruski ikonski umetnosti pa ostane prevesje stalno na strani idealizma, v njem samem pa se vrši določna rast iz konstruktivnega, oblikovno jasnega do bohotno razcvetenega idealizma, v katerem bujna forma naravnost prepraste prvotno idejo in jo zatemni. Značilno za ta značaj ikonske umetnosti je tudi, da kadar sprejema od zunaj elemente (posebno z zapada v baročni dobi) in jih porablja, sprejema vedno gotove formule, v obliki novih ikonografskih oblikovanj, ne prevzema pa nikdar principov, iz katerih so ta izrastla, in tako vsaj na videz ostane sebi zvesta do zadnjega.

Rast in razvoj ruske ikone gre od tektonske enostavnosti h komplicirani sestavnosti, od miselno in čustveno preproste monumentalne neposredne učinkovitosti k elegantni ali graciozni živahnosti in doktrinarnosti. Arhaična frontalnost, omejenost na glavni predmet, enostavna preglednost in modra resnost so znaki prve dobe ruske ikone. Še v XIV. in začetkom XV. stol. vlada v osnovi ta duh in višek popolne skladnosti med idejo in nje utelesitvijo, med ekspresivno jasnostjo forme in upodobljene ideje imamo v Rubljovi sv. Trojici. V 2. polovici XV. in v XVI. stol. sledi doba gracioznosti, ki nenaravno stopnjuje vitkost telesnih oblik, uveljavlja vedno večjo živahnost tudi v kompoziciji in končno preide v izrazito eleganco, obogača detajle z ornamentiko, se igra s formami in končno ustvarja že skoro nepregledne, radi igrivosti in bujnosti forem naravnost nerazrešljive kombinacije. Ker se stopnjuje ta nebrzdana sestavnost vzporedno s sestavnostjo zamislov, ki izvirajo iz kompliciranih doktrinarnih sestavov, doseže ruska ikonska umetnost v XVII.



RUSKA IKONA, KRIŽANJE (XV./XVI. STOL.)

stoletju tako stopnjo nepreglednosti, formalne in miselne zamotanosti, da je za njeno razumevanje potrebna obširna literarna razlaga, poznanje celih molitvenih ali doktrinarnih tekstov in da se ji v tem oziru v zapadni umetnosti do sličnih miselno izkalkuliranih zamotanosti nazarenske umetnosti ne more nič primeriti.

Za to, kako podrejeno sprejema bistvene zapadne elemente in kako jih zna vselej podrediti svojemu bistvu, sta pa posebno značilni sliki št. 127 in 128 z začetka XIX. stol., kjer so prevzete popolnoma zapadne pridobitve realistične prostornine, a sta kljub temu oba prizora iz meniške legende predstavljena v tako pristni tradiciji, da sta prav ti ikoni spadali med najučinkovitejša dela vse razstave.

Res je na drugi strani, da je posebno v XVIII. stoletju zapad oblikovno že preraščal ikonsko tradicijo, ne samo z uvajanjem baročne in posebno rokokoške ornamentike, ampak tudi značilne obdelave in celo obraznih tipov; celo tradicionalne zlate svetlobe pri modeliranju predmetov je preoblikoval v spiralnem ali sličnem zmislu, a vse to dejstva o trdoživosti ikonske tradicije ne izpremeni: prava ikona je ostala le ona tradicionalnega tipa, ki je tudi nadvladal takoj, ko se je

v dobi probujenega nacionalizma z Vasnecovim in sodobniki probudila tudi stara ruska cerkvena umetniška miselnost.

Pri navideznem propadu vse tradicije v XVIII. in delu XIX. stol. naj opozorim na eno dejstvo, ki je moralo postati jasno vsakemu obiskovavcu razstave: barvna skala ruske ikone in nekatere bistvene posebnosti obdelave ostanejo od začetka do konca iste. Za splošni vtis ikon brez ozira na kraj in čas postanka so osnovne toplo rdeča ter olivno zelena barva in zlate ostro risane svetlobe, vse drugo je postransko in manj važno.

2. Še važnejša kot umetnostno-zgodovinska pa so estetska spoznanja, ki nam jih posreduje ta razstava. S te strani smo ikono že zadostno označili v uvodoma navedenem našem prvem članku o nji. Le na kratko naj označimo še enkrat njene glavne stilske elemente in estetsko učinkovite momente (prim. o tem dobro in izčrpno v zgoraj citirani knjigi P. Muratova).

V našem prvem članku smo govorili o ekspresivni dinamiki ikone. V strogi, dobri ikoni vse služi čimbolj neposrednemu podanju vsebine. Njeno bistvo označujejo drugi (Muratov) z »dinamiko mističnega doživetja«. Zgoraj smo že omenili, da ikona nikdar ne zaniha niti do realizma, kaj šele do naturalističnega pola. Zato je ona posebljen stil, stil v celoti in podrobnostih, stil, ki je tako močno zasidran posredno v antični, neposredno v bizantinski in pozneje domači delavniški tradiciji, da niti v srednjih ali celo slabih delih ne odpove in jih drži na neki povprečni višini, ki je na zapadu pogosto ne dosegamo. Po svoji stilski umerjenosti je ikona nadčasna, izogiba se realnosti, ne predstavlja momentov iz kalejdoskopa večno se izpreminjajočih realnih dogodkov, ampak stanja, vsebujoča večnostne momente in se tako približuje ostvarjanju filozofskega sveta idej, tistega, kar trajno biva za slučajnim dnevnim videzom individualnih pojavov. Estetski elementi, ki se jim podreja, so tudi res tisti večni trajni estetski elementi, o katerih govori filozofska estetika, ki ji praksa zapadne umetnosti ravno v tem najživahneje ugovarja: simetrija in iz nje izvirajoča hieratična frontalnost ter kanonizirana proporcionalnost. Iz tega abstraktnega oblikovnega sveta postanejo razumljive tudi za zapadnjake sicer nepojmljive nemožne forme, javlja joče nadčloveško inteligenco, nadčutno milino in nadnaravno poduhovljeno eleganco, ki jo je na zapadu uveljavljal El Greco. Odtod izvira tudi logično, da se ikona osredotočuje na glavni predmet in mu tako absolutno podreja podrobnosti in pritikline, da v nji ni mesta za realistično prostornino, ne za realno pokrajino niti za realne stavbe. Iskana lepota linije in mistični svet rafinirane barvnosti pri najboljših ikonah dovršujeta harmonijo opisanih elementov in uvajata ikono po njeni čutni strani med najgloblja, najbolj zaželena umetniška doživetja sodobnosti.

Ikona je namreč rafinirana nedemokratska umetnost. Razcvetela se je svoj čas v aristokratsko duhovnem svetu pravoslavnega meništvu, ki je oblikovalo in izgrajevalo njen duhovni svet. V

meditativnem osredju meništvu so ti liki živeli v svojih profinjenih stilskih oblikah, pravoslavnemu ljudstvu pa je bila in mu je tudi mogla biti samo nedostopno čudo. Danes, ko povojno človeštvo hlastno išče potov v mirno zatočišče duhovnih sfer, je estetski svet ikone zopet aktualen, aktualen tem bolj, ker se je pojavila poleg sodobnega ekspresionizma kot utelešenje njegovih najvišjih idealov. Duhovna aristokracija sodobnosti je tako naravno našla takoj živo razmerje do ikone. In celo največjo preskušnjo je prestala v naših dneh, ko eni zopet doživljajo njen versko mistični svet in ji radi njega dajejo ceno, drugi pa, ki zanikajo verski moment v življenju, je nič manj ne cenijo ali še bolj po njenih samo estetskih kvalitetah. Bivši sovjetski ljudski komisar za prosveto Lunačarskij se v uvodu h katalogu zgovorno poklanja pred estetsko velesilo, ki jo predstavlja ikona, in razlaga to s svojega stališča. češ, »bogovi postanejo lepši, kadar umrjô«. Toda kdor ž njim veruje, da je duhovni svet ikone danes mrtev, se moti, kajti ona živi drugače v naši sodobnosti kot n. pr. umetniški liki antičnih bogov, ona živi in triumfira ne samo kot »majestetično lepa lupina« izumrlih bogov, ampak še prav posebno kot preganjana, z mučeništvom ožarjena ideja.

Kako velika je estetska sila, ki jo vsebuje ikona, za to je najboljšo merilo razstava sama. Redkokdaj sem bil na razstavah tako globoko pretresen kot tukaj. Že Vladimirskaja Marija, sveti Nikolaj Čudodelec (št. 6) ali Deizis (št. 7) ali vrste neprekosljivo resnih cerkvenih očetov (št. 10) ali sv. Janez in sv. Prohor na štiridelni sliki (št. 12), ali Vladimirskaja Marija iz XV. stol. (št. 15) ali rojstvo Gospodovo (št. 35) ali Križanje (št. 51) ali doktrinarno komplicirani Oče naš iz XVI. stoletja (št. 115) ali obe sliki iz miljeja meniške mistike iz začetka XIX. stol. (št. 127 in 128) ali Evangelisti (št. 28—31) ali teološko zamotana Modrost — Sofija (št. 18) in nebroj drugih je gledavca zavzelo, ali mu ostalo nepozabno kakor čudovita smaragdno zelena barva na dveh pskovskih ikonah (XIV. stoletja, št. 10 in 11), vendar je vse to stopilo daleč v ozadje, ko smo se končno približali kopiji slavne sv. Trojice Andreja Rubljova (gl. sliko v Domu in svetu, 1925). Spretno so naredili prireditelji, da ji niso dali prvega mesta v glavni dvorani, kjer bi bila takoj pri vstopu pritegnila gledavčevo pozornost nase, ampak so jo obesili na stransko steno koncem dvorane, tako da je večina morala proiti cel labirint manjših vtisov, preden se je nepričakovano znašla pred njo. Njena kompozicionalna simbolika, ki smo jo označili že l. 1925., se brez ostanka sklada z vsebino, tako brez ostanka, da je niti ne opaziš kot kake vsiljive formalne špekulacije, ampak jo vzameš kot edino možen, vsa nasprotja in vse nepopolnosti izglajajoč način. Porazila pa me je barvna stran te ikone, ki je sicer fragmentarna (vse zlato ozadje je n. pr. propadlo), a vendar najposebnejša in najpopolnejša med vsemi razstavljenimi. Nebeško lepa, prav tako kot pskovski smaragd nepozabna sinja barva se tke v sliko od desne strani, tako da največja lisa odpade na desnega angela, manjša na sred-

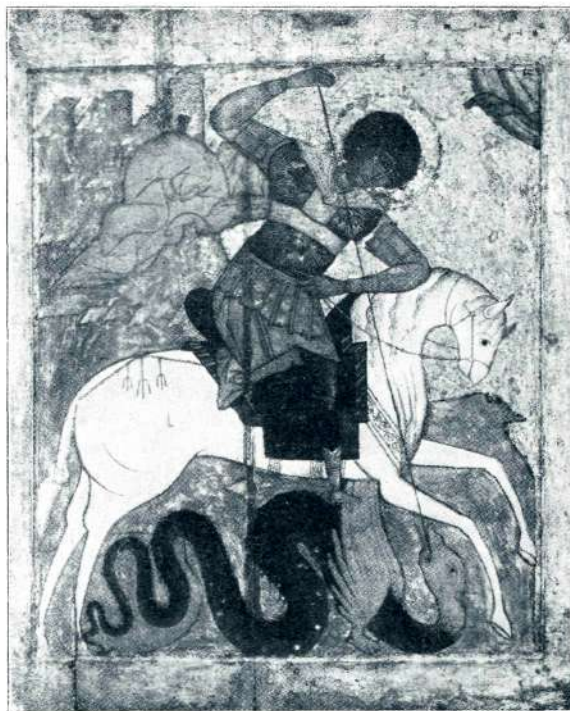
njega, najmanjša na levega. Od leve pa se v nasprotnem zmislu prepleta z njo danes svetla masa ostankov drugih barv, nad to očesno pašo pa kraljuje nadčloveška milina, inteligenca in lepota treh obrazov, sorodnih mnogim na razstavi srečanim, a vendar po svojem resničnem življenju edinih.

Nobeno umetniško delo evropskega zapada še ni tako globoko poseglo v mojo dušo kot ta neprekosljiva sv. Trojica, na kateri je vse simbol in vse resnično, četudi nadvse čutno vzvišeno življenje in povrh tega še naravnost čista materialna estetika prečudno lepe barvne lise. Vsiljuje se mi misel, če ni mogoče ta ikona baš v svoji fragmentarnosti bolj čudovita kakor bi bila v bogatem lesku svoje prvotne obleke. Ne kot čudnolepa prazna lupina mrtvih bogov (Lunačarskij) zmaguje ta ikona, ampak kot dokaz, da je duh nad materijo in da se lepota duha celo še neprimerno stopnjuje, ko je čas že opasno izpodglodal življenjske korenine njegove vidne in otipljive telesne obleke.

5. Tretje neprecenljivo spoznanje, ki nam ga ta razstava proži, pa se tiče tehnike, ki je omogočila odkritje teh doslej fizično nedostopnih umetniških zakladov. Razstava ruske ikone je namreč pravi triumf ideje sodobnega spomeniškega varstva in restavratorske tehnike. Kakor smo že uvodoma omenili, so stare ikone doživele sedanost v večinoma popolnoma izpremenjenem stanju, ki ni dovoljevalo spoznanja njih bistva in cene. Bile so celo po večkrat preslikane, in se je prava stara slikarija skrivala pod nekoliko sloji barve in lakov. Pod vidno slikarijo XVII. ali XVIII. stoletja se je pogosto skrival za par stoletij starejši original.

Razstava je prirejena tako, da nam z opisanimi momentoma enakopravno pojasnjuje tudi tehnični moment odkrivanja in restavriranja ikon, kakor ga izvaja sovjetska državna restavratorska delavnica. In prav ta razstava je najboljši zagovor pravilnosti te metode. Večina del na razstavi je že popolnoma očiščena vseh preslikav, velik del pa predstavlja razne štadije od pričetka čiščenja do konca. Tu vidimo tudi par še nedotaknjenih ikon, pokritih s kovinsko »obleko«, dalje par še nedotaknjenih tipično »črnih« ikon. Potem pa sledi cela vrsta ikon, ki nam predstavljajo vsa stanja od početka do dovršenega očiščenja. Čiščenje se vrši po plasteh, vsaka plast barve ali laka posebej se skrajno previdno zmiže s slike. Ker je treba vsak slučaj obdelovati individualno, se napravi najprej poskus na kakem manj važnem delu ikone in ko se tako ugotovi stanje, posebno število slojev, ki pokrivajo prvotno barvo, se začne sistematično počasno čiščenje, ki se vrši v ozkih pasovih. Več primerov, ki so tako še v delu, nam nazorno kaže posamezne plasti in mestoma že končno stanje. Več slik je restavriranih napol, tako da je razlika frapantna. Tri do štiri sloje je treba navadno odstraniti, dokler se končno ne doseže prvotna barva. Videl pa sem tudi slučaje, ko je bil še sedmi sloj pravi.

O rafiniranih posnetkih, ki jih izdelujejo te delavnice in ki sem jih lahko občudoval tudi na



RUSKA IKONA, SV. JURIJ (XVI. STOL.)

razstavi ravno v velikem učinku njenega viška, sv. Trojice, sem pa že zgoraj govoril.

Tako vidimo, da se vrši v Rusiji po vojni sistematično, rafinirano, ogromno delo restavriranja in konserviranja starih umetnostnih spomenikov, o katerem zapad do te razstave ni imel nobenega pravega pojma.

Ako naj povem svoje mnenje o tem ogromnem, znanstveno tako važnem delu, ki ga vodi nekdanji učenec in asistent našega rojaka Antona Ažbeta v Monakovem² Igor Grabar, moram priznati, da bi si štel v srečo, če bi restavratorska kultura med nami dosegla tisti višek, o katerem priča ta razstava. Diskutirati bi se dalo samo o enem: k tradicionalni ikonopisni tehniki spada nekam bistveno kot znak zadnje dovršitve prevlaka s firnežem iz lanenega olja. To prevlako, ki je sama na sebi ena izmed ovir, da vidi oko prvotne barve, restavratorji redno odstranjujejo in jo tudi morajo odstraniti. Da pa barvni vtis firnižane slike ni isti kakor one brez te prevlake, je evidentno in vprašanje je, če ta firnež svoj čas ni imel tudi estetske vloge, saj neprevlečene ikone sploh niso prihajale na trg. Razpravljati bi bilo možno torej o tem, ali ne bi kazalo to prevlako obnavljati. Vendar je estetski učinek očiščenih slik tako popoln, da mislim, da aktualnost tega vprašanja sama po sebi pada.

*

Slike, ki spremljajo naš članek, so namenoma tako izbrane, da osvetlijo razne važne momente v zvezi s problemom ikone, njene zgodovine in njene este-

² Zbornik za umetnostno zgodovino, IV. (1924), 5.

tike: 1. Gruzinska Mati božja iz konca XV. stoletja nam predstavlja »oblečeno« ikono. Obaj je star, od poznejših oblečenih ikon pa se ta loči posebno v tem, da je vsa figura prosta in ne, kakor sicer pogosto, samo obrazi in roke. Slika nam je obenem primer tiste večkrat omenjene vzvišene miline in nadčloveške inteligence, ki je za svetniške tipe vzhodne cerkvene umetnosti tako značilna. — 2. Sv. Nikolaj Čudotvorec iz XII./XIII. stol. je dober primer hieratičnega tipa ikonskih podob in v obrazu primer geometrično izkalkuliranega popolnega obraza, polnega nadnaravne resnosti in modrosti. — 3. in 4. Sv. nadangel Mihael (začetek XVI. stol.) in sv. evangelist Marko (XV. stoletje) sta dobra primera gracioznega sloga srednje dobe ruskega ikonopisja. Opozarjam na monumentalno veličino konture, na tipično vzvišeno inteligenco glav in popolno podredivitev vseh detajlov glavnemu predmetu. — 5. Sv. Jurij (XVI. stol.) ima vse pravkar označene poteze, — v 6. Križanje (XV./XVI. stoletje) pa se pri še vedno tradicionalni jasnosti in jedrnatosti kompozicionalnega izraza že javlja tista omenjena nenaravna eleganca, temelječa v medsebojni disproporcioniranosti delov telesa. Ta pretirana eleganca sega tako daleč, da stopa tudi doslej tako važni izraz glave v primeri z njo precej v ozadje. — 7. Slika »Modrost si je sezidala hišo« (XV. stoletje) nam kaže zgoden primer pozneje tako razširjenih kompliciranih doktrinarnih, dogmatičnih ali drugih literarnih zamislov, ki so brez podrobnega znanja s predmetnimi teksti nerazumljivi. — 8. Boga na sedežu z Marijo in Janezom iz XVIII. stoletja je končno značilen primer pod zapadnim vplivom slikane ikone one dobe, ki se je najbolj oddaljila od žive bizantinske ikonopisne tradicije. Tradicionalna je elegantna disproporcioniranost teles ter tipa Boga in sv. Janeza. Tudi ikonografski motiv Boga s priprošnjikoma človeštva Marije in sv. Janeza Krstnika (Deizis), je tradicionalno bizantinski, čisto zapadne pa so podrobnosti (tron), modeliranje obrazov, tip Marije in angelov ter kompozicija in obdelava oblek. Bizantinski tradiciji pa je približana tudi ta stran s tem, da prevladujeta tradicionalni barvi, rdeča in olivno zelena in da so svetlobe risane zlato, ter posebno tudi, da so gube v primeri z zapadnimi, po katerih so posnete, netektonsko razdrobljene in dekorativno nemirno razdeljene.

SNOPEC IZ SAPPHINE LIRIKE

A. SOVRÈ

Predstavlja si ruševine iz antičnega mesta, ki ga še ni otrebila starinoslovčeva lopata: podrti zidovi, kupi grušča, rezan kamen v celem in v kosih, nakitne proge, oglavja, krne marmornatih kipov in oltarjev, prava nerazmotno zgradenjena groblja. Toda tam, glej, dorski tempelj, domalega cel, s trpkno plemenitimi obrisi, stoječ v prečudni skladnosti s krajino, ves preprost in sam po sebi umljiv; tu spet trije vitki jonski stebri s kosom napuščenega prečnika prek

oglavij, bore ostanek svetišča, pa vendar lepota sama! In tako še mnogo drugih razbitkov, ki ti kljub okrnitvi govorijo o stvariteljni moči antičnih umetnikov.

Podobno kot s stavbnimi razvalinami je tudi z grško liriko, v kolikor nam je dosihmal znana. Tudi tu je razmeroma le malo celega; od marsikakega slovečega pesnika imamo zgolj drobčance, po katerih si je čestokrat težko ustvariti pravilno sodbo o vrednosti njegovih del. Vendar so pa med drobci tudi dragulji s prelepim ubrusom, tako lepim, da smo hvaležni usodi, ki nam jih je ohranila, in žalostni obenem, da nam jih ni še več. Le-sèm sodijo zlasti pesmi nemara da najdarovitejšega ženskega genija, kar jih je kdaj služilo Muzam, lirske prigodnice »vijoličnolase, čiste, sladko smehljajoče se Sapphe«, kot jo z občudovanjem nagovarja njen vrstnik in rojak Alkaios.

Bolj kakor po nesmrtnih poezijah je večini razumnštva znano Sapphino ime po rezko opôpranih zgodbicah, ki jih prežvekuje kvantaški svet na rovâš pesnice že izza časov stare attiške glume. Kaj je bilo neslanim čenčam povod in koliko je nemara pravega jedra v njih, bomo še slišali. Tu omenim le, da je bilo v naših časih treba odločnih glasov mož, kakršni so U. v. Wilamowitz, Welcker in Bethe, da so z veljavno besedo očistili spomin umetnice vsaj najgrših peg. Wilamowitz pravi v svoji sijajni ocenitvi Sapphine lirike celo to, da le-ta kljub svoji brezprimerosti ni glavna stvar, glavno da je »die Frau, die hinter und über diesem Blütenduft und -schimmer ihr reines Haupt erhebt, so hoch und so rein, daß die menschliche Gemeinheit nicht müde wird, mit ihrem Schmutze danach zu werfen. Wir sind es gewohnt, daß die Menschen verhöhnen, was sie nicht verstehen«. Do kraja izmišljena je tudi omledna zgodba, ki pripoveduje, kako se je Sappho — že pôstarna žena — iz nesrečne ljubezni do Phaona strmoglavila z Leukadskega krša. Reklo »z Leukadske čerí v morje skočiti« je bilo Grkom simbolen izraz za odrešenje duše od vsakršnih muk in strasti. Tega kašnji niso več razumeli, pa so iz dobesednega pomena spletničili novelistično reč.

Točnega o Sapphinem vnanjem življenju ne vemo dosti. Da se je rodila v Eresu na otoku Lesbu (612 pr. Kr. ali kaj), da se je primožila bržda v Mytilene, da je živela nekaj časa zbog političnih prevratov, ki so pretresavali njeno domovino, na Siciliji, da se je po vrnitvi naselila zopet v domačem mestu svojega moža, kjer je bržda ovdovela in tudi umrla, to in še kaka malenkost se da z večjo ali manjšo gotovostjo povedati o njeni zemeljski poti. Nič posebnega torej, vse kaj preprosto, kot je življenje velikih umetnikov na zunaj vobče rado brez mikavnih dramatskih zapletkov; zato pa tem jačje doživljajo na znotraj.

Sappho je ostala vdova, čeprav se da iz odlomka neke njene pesmi sklepati, da ni bilo brez snubcev. Ohranjeni drobec vsebuje preprosto, izredno ljubeznivo in pristojno odklonitev mlajšega moža, odpoved, ki ji je videti, da je stisnila