



Milček Komelj

V BREZKONČNOST OGNJENIH UJM ZAZRTE MIHELICEVE BALADE

Lojze Gostiša: Franceta Miheliča Balada o drevesu, 1941 – 1945, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1994, oblikovanje Lojze Gostiša. S prevodom zadnjega poglavja v nemščino in angleščino, 143 reprodukcijami, fotografsko dokumentiranim katalogom del, dokumentarnimi fotografijami in bibliografijo.

Knjiga Lojzeta Gostiša »Franceta Miheliča Balada o drevesu« kot osrednji del načrtovane trilogije o slikarju zajema čas med leti 1941 in 1945, ko se je že dotlej občutljiva Miheličeva umetnost prepojila z doživljanjem vojne; iz nje je izšla s prvimi fantastike, ki jim je umetnik poslej dajal univerzalni smisel v prerajanju in poglobljanju idej, nakazanih v tem času, ogrnjenem z znamenji strahu, večne nevarnosti in smrti. V tem je pomen vojne dobe za Miheličevo umetnost v celoti, ne glede na samostojno dokumentarno vrednost, ko je bil umetnik hkrati kronist. Vendar kronist, ki je o grozi časa govoril skozi ožgana drevesa ali pomnik razdrtega ognjišča z roteče v nebo zamaknjenim dimnikom, torej s protivojnim sporočilom v podobi nemo pričujočih, nebogljenih žrtev, ne da bi upodabljal vojno neposredno, z boji in rablji. Z vsem tem je ta doba za profiliranje Miheličeve umetnosti v marsičem ključna, in zato je skozi njeno perspektivo prikazana umetnikova podoba razmeroma zaokrožena, četudi gre le za del trilogije, ki je – če že ne napisana – vsaj zasnovana, kot je jasno čutiti iz vse knjige.

Celotno besedilo bo na umetnostnozgodovinskem področju gotovo avtorjevo življenjsko delo. Gostiša, ki je bil sam partizan in je pozneje ves čas sodeloval s slikarjem, je raziskoval njegovo ustvarjalnost in zapisoval avtorjeve komentarje, spoznaval umetnika kot njegov kronist ter samo tako lahko pripravil tako temeljito dokumentirano knjigo. V njenem prepletu dejstev in razlag dobivamo temeljni pregled Miheličevega dela in življenja, ki je še posebno izjemen zaradi dodanega kataloga vojnih del (od dokumentiranih 911 jih je v knjigi predstavljenih 342) z vsemi potrebnimi podatki, ki jih je moral največkrat ugotoviti iz prve roke. Sicer pa si je besedilo avtor zamislil v treh poglavjih (V mestu za žico, Ožgano drevo, Sporočilo za prihodnost). V prvih dveh je ob osnovnih, natanko kronološko dokumentiranih življenjskih postajah nanizal glavna dela ter z njihovo interpretacijo osvetlil umetnikovo podobo in njegovo ustvarjalno naravo, ugotavljal nadaljevanja starega in odkrival zametke novega, predvsem pa razložil metaforični odtis vojne, kot se kaže v njegovih slikah na izrecno likovni način.

Skozi tako usmerjeno motivno in predvsem stilno ter skoznjo razberljivo vsebinsko interpretacijo spoznamo Miheliča kot človeka, ki je v okupirani Ljubljani, kamor se je umaknil s Ptuja, iskal nadomestilo za poezijo izgubljenih ptujskih ravnin na Ljubljanskem barju z melanholičnimi drevesi, domačijami in z bučami nastlanimi

dvorišči; v ateljeju pa je ustvaril spominske podobe Ptujске gore in Kurentov, ki jih je priklical tudi v prizore iz ateljeja, ter apokaliptičnih gorečih pokrajin, spremenjenih v vizije, kjer povzdiguje dinamični realizem motiva v stopnjujočo se dramatičnost, govorečo o grozi časa, predvsem ekspresivna barvitost. Posebej se v Valpurginih nočeh tega časa izostri Kurent kot glasnik vojnega zla, vpleten tudi v monumentalne alegorične podobe, ki predstavljajo prav klasične, a na novo občutene oživitve tovrstnih tradicij, ob katerih razpoloženju prihaja piscu na misel celo kak strašljivi Edgar Allan Poe.

Prehod v partizane leta 1943 se kaže kot sprememba sprva v večji stvarnosti, s kakršno umetnik prvi hip precizno, a manj inventivno zapisuje oziroma risarsko izgrajuje novo okolje in njegove junake, v okviru partizanske dejavnosti tudi v grotesknem karikiranju ter novih motivih, med katerimi izstopajo kolone, doživete v novem duhu nekdanjih ptujskogorskih procesij, ali kurirji, ter posebej v sintezah vseh dotodanjih motivov oziroma prijemov. Iz doživljanja tega časa je značilno zasnoval prvič v tej knjigi predstavljeni vizionarsko doživljeni grafični cikel Apokalipse, kjer je babilonska hotnica za Miheliča značilno sugerirana kot opojno vabljiva ženska, ob tem pa izstopajo doživljanja razpadajočih lobanj ter gozda v novi, strašljivi perspektivi, v kateri ima posebno vlogo tudi posamično skrivnostno razčlenjeno in razvejano ter ponekod malone počlovečeno drevo; skozi tako grozo vsepovsod prežečih nevarnosti pa se prikazuje, podobno kot v baladnosti Borove poezije, kot ob nenadnem šelestu srhljivo v neznanost zastrmljeni pogled skrivnostnega jezdeca-kurirja.

Tak Miheličev svet je poln nevarnosti, razsula in okostij, napetosti in nenehno grozečih strahov, ekspresije in simbolov, spletenih v privide, ki jih v novi vlogi komentira kot podoba nekakšnega usodovca groteskni pojav berača, kakršnega poznamo že iz Miheličevega predvojnega ptujskega cikla in ki pisca prepričljivo spomni na postave iz Krleževih balad. Tako razpoloženje pa je znal Mihelič izraziti ne le z osnovno motiviko, marveč predvsem z likovnimi prijemi, ki prežemajo sleherni detalj in strašljivo barvajo temno celoto: tako s kompozicijo in ritmom kot barvo in posebej v risbi s svetlobnimi stopnjevanji, posebno pa z izrazito izostrenim občutjem za strukturo predmetnosti, za teksture, ki so vse podvržene osrednji likovno-vsebinski ideji. Z njimi v osnovi risarsko usmerjeni umetnik stopnjuje razpoloženje, dramatičnost in tesnobo ter še posebej razpadanje površin, ometov, prepelega lubja ali lobanj, ki se prav v tem času izrecneje tudi v motivih utaplja v nekakšnih zaslučenih metamorfozah, kar najizraziteje sugerira podoba komajda še razvidnega mrtvega partizana, ki ga srkajo vase moči zemlje.

Z naglaševanjem takih posebnosti, ki jim je kot novost dodal še pretanjeno dojojanje molovskih slušnih učinkov, je Gostiša skozi tako usmerjene razlage (pri čemer je za čas v Ljubljani pritegnil tudi sočasne kritiške odmeve, ob avtorjevih izpričanih pogledih pa tudi spodbudne povezave s poezijo, ob Krleževih Baladah Petrice Kerempuha zlasti z Udovičovo fantastiko) stopnjeval analize Miheličevega dela v tem času prav v odenke, ki konstruirajo »simfonično« celoto. Šele v zadnjem poglavju kot sintezi pa je bolj strnjeno podal še posplošitev izsledkov in nakazal vlogo take ustvarjalne izkušnje tudi za poznejši čas, ko se je na primer rodil iz vojnih zametkov že tudi v tej knjigi reproducirani znameniti Kronist ali ko so se nekdanji izdajalsko lajajoči psi spremenili v Himere.

Vse tovrstne ugotovitve, ki jih Gostiša natanko precizira in sproti postavlja v zgodovinski kontekst, izzvenevajo prepričljivo in so podane jasno in razumljivo, celo s težnjo po literarnem približanju likovnemu izrazu, z nekim prav razvidnim vzgibom, ki kaže avtorjevo neskrto veselje nad uspelimi razlagami in skorajda

nekoliko radodarno razgrnjeno nazornost, ki je jasno razvidna iz metodologije. Gre namreč za nazorno demonstracijo »branja« likovne umetnine, o katerem Gostiša tudi izrecno govori, saj glavnina knjige v bistvu temelji na zapovrstnih analizah del. Vsaka vidnejša slika je predstavljena posebej in obenem kot sestavina v nastajajoči celoti, ki je z nekaterimi poudarki smotrno povzeta v zadnjem poglavju.

Pri tem v načinu analiz jasno prepoznamo zanesljivo izhajanje iz tradicije, saj čutimo pridih Izidorja Cankarja in še zlasti njegovega nadaljevalca Staneta Mikuža, v nekaterih prijemih in značilnem izrazju ter sklicevanjih pa tudi Marijana Tršarja, v katerih duhovnem okolju je avtor očitno strokovno dozoreval. Tako osnovno, z rahlo in zlahtno patino zaznamovano izhodišče je odločno utemeljeno v tej »šoli«, a njegove razlage so z doživetostjo tako prepričljive, da se zde samoumevne in so zato pristno njegove, pa tudi izrecno v duhu Miheličevih doživljanj; ponekod so pritegnjeni ali citirani tudi prijemi iz teorije psihologije oblikovnosti, ki tudi teoretsko razkrivajo to, kar je občutljivemu gledalcu razvidno že samo po sebi, v zaključnem delu pa še nekatera izhajanja iz literature o podobah smrti v umetnosti ali o teoriji groteske, vključno z evropskimi primerjavami, kjer je avtor ob večkrat omenjanem umetnikovem velikem predniku Brueghlu in Boschu upravičeno posebej izpostavil tudi Goyo.

Tako usmerjeno in nadrobno obdelavo so pri nas doslej doživeli le redki likovni umetniki, morda zlasti Plečnik in deloma Jakac ali rokopisno G. A. Kos. Njena posebna dragocenost je v tem, da so z njo prvič predstavljena številna dela, ki jih zvečine nismo poznali, in da tako zaživi celo poglavje iz Miheličeve ustvarjalnosti skorajda na novo, tudi z vrsto kapitalnih slik. Umetnostnozgodovinski smisel takega dela pa je – ob temeljni predstavitvi in analizi gradiva – zlasti v rekonstrukciji umetnikove ustvarjalne geneze, kar je metodološko hvaležno prav ob Miheliču, ki je morda bolj kot kdorkoli drug razvijal svoj pogled enakomerno in organsko, pri čemer je potrebno biti toliko pozornejši na spremembe v odtenkih ter pomenske metamorfoze ključnih motivov. Te pa nakazujejo, da so mu poseben impulz v poznejši umetnosti vsilila prav vojna doživetja, zato je obravnavani čas zares veliko in usodno vozlišče njegovega dela, gotovo vredno velikega truda Gostiševe monografije in vseh prihodnjih del, ki ji bodo na njenih temeljih sledila.

Umetnik je že spočetka upodabljal trpkost samote, poezijo in bolečino dreves, stanja obupanosti in razpadanja s slutnjami fantastike; vojna resničnost, ki jo je v glavnem doživljal skozi intimno, osebno dožemanje, ne propagando, pa se mu je prelila v predstavo o večni prisotnosti zloslutnosti, ki vlada svetu. Kronist – prvo poglavje knjige uvaja Mikužev motto o velikem kronistu, povezanem s prvo svetovno vojno –, čigar rekonstrukciji lahko sledimo od bežne skice Filipa Kalana (ta mi je bil sam pripovedoval o njenem nastajanju, s posebnim poudarkom, kako je bilo vsakršno zapisovanje v partizanih sumljivo) do univerzalno stilizirane podobe, pa mu je zato postal kot eden osrednjih simbolnih motivov veliki pričevalec usode človeštva.

Ta univerzalna podoba kot nasledek vojnih doživetij bo gotovo eksponirana v tretji knjigi, kjer bo eno jeder vsekakor tudi Smrt Kurenta, ki spada v prvi zasnovi že v problematiko prve knjige, a se omenja tudi v pričujoči. Zato bomo lahko trilogijo pravično razbrali šele, ko bo dokončana, ker bo šele takrat njeno tkivo docela prepleteno; ne glede na to pa tudi ta srednji in v sebi sklenjeni začetni in hkrati osrednji zvezek obliva enovita, v razumevanju velikega umetnika prečiščena in tudi iz poznavanja njegovih predvojnih del izhajajoča svetloba, tako kot prežarja tedanje Miheličevo umetnostno nebo magični ogenj, povezujoč dejstva, okoliščine in slikarjevo pripoved v višji pomen, ki dobiva mitične in legendarne dimenzije, skozi

katere doživljamo kolone partizanov med snežinkami ali tvegano pot kurirja zares kot usodne in malone mistične prizore, ki v svoji krhki človečnosti nemo predano prenašajo usodna bremena zgodovine.

Avtor knjige je bil na tej v besedilu podoživeti poti umetnikov duhovni spremljevalec, ki se je z njegovim slikarskim doživljanjem tako identificiral, da ga tudi na slikah že dobesedno sliši, ne le vidi, če pomislimo na njegovo sinestezijo, in hkrati stvarno odmaknjen umetnostni zgodovinar, ki skuša gledati skozi likovna dejstva. Pri tem je obe vlogi združil v dokumentarno, zgodovinsko pričevalno ter strokovno prepričljivo celoto, ki razgrinja likovne zakonitosti in rekonstruira vzgibe nastajanja Miheličeve ustvarjalnosti v zaokrožajočo se in literarno berljivo zložno pripoved. V njej sta enakovredna junaka tako občutljivi umetnik kot temni usodni čas, ki se razkriva skozi zanesljive lapidarne poteze njegovih izrazno bujnih slik kot prednevihtna oblačnost in kot požar, kot groteskna maska, kot panični kaos, kot blazni pogreb in kot pohod ter ob koncu vojne le na videz dokončni pregon demonov, o čemer v soju Gostiševih interpretacij tako prepričljivo pojo iz dramatične tesnobe zgodovinskega trenutka porojene, z legendarnim ljudskim izročilom prežete in v brezkončnost ognjenih ujm zazrte Miheličeve balade.