

Brezprizivni red in nebogljeni človek

Jože Ciuha: Rdeči telefon, 1968

✍ Milček Komelj

Ciuhova slika Rdeči telefon je umetnikova aluzija na hierarhijo človeške oblasti in oznanjanje pravil, ki jih kot nekakšni zakoniki, kot stalnica usmerjanja in nadzorovanja medčloveških odnosov, določajo kanonska besedila.

Podoba je po likovni zasnovi tipično delo ustvarjalca, navdihnjena ob umetnosti bizantinskih ikon. Nanje se navezuje jedro slike s patiniranim zlatim ozadjem kot značilcem večnosti, ki se lijakasto zožuje k dnu podobe ter učinkuje s svojim leskom kot izrazito estetski element. Z obeh strani slike frontalno priraščata ter ritmično razčlenjujeta nosilno ploskev skupini z zlato patino prežetih antropomorfnih postav, nanizanih v dveh 'galerijskih' nadstropjih. Figure, spremenjene v brezosebno abstrahirana znamenja, so s svojo togo nepremakljivostjo, zmagovito vertikalnostjo in vojaško urejenostjo simboli okostenele cerkvene ali svetne oblasti. S knjigami v rokah se dogmatično sklicujejo na zapisane zakone, same po sebi pa so v svojih brezčasnih draperijah le brezosebne vloge, ki oznanjajo svoja pravila in bdijo nad njimi. Njihovi razčlovečeni obrazi so kot podobe nožev, zapičenih nad barvite starinske ovratnike, z nekakšnimi vtičnicami namesto človeške fiziognomije, današnjemu pogledu pa se lahko zazde tudi kot prenosni telefoni s turbanastimi klobuki. Le na dnu slike razberemo bolj človeško figurico brez sleherne draperije, ki nam maha v pozdrav ali nas z dvignjeno roko morda molče roti.

Brezprizivni red človeškega prava uteleša na sliki že sama kompozicija. Tak kompozicijski sistem njegovega oznanjanja sega iz veka v vek – pričujoč je že v arhaični, sumerski in egiptovski umetnosti – in zato je naslon take slike na tradicijo bizantinskega izročila več kot pomenljiv. Takó zamišljena podoba je aktualna za vse čase in oblasti, pa naj gre za totalitarizme ali navidezno demokracijo, v kateri nam lahko pravniški izvedenci s svojimi zvitimi formulacijami dopovedujejo resnico tudi vsak po svoje, v skladu s svojo ideološko pripadnostjo, pri čemer jim je pri roki 'rdeči telefon', torej stik s skritimi oblastniki iz ozadja, ki jim narekujejo vsakokratno držo.

Vsa konkretnjša razglabljanja o dobesednem pomenu slike seveda ostajajo odprta oziroma lahko odpirajo različne, celo nasprotujoče si razlage ali asociacije. (V Ciuhovi monografiji je angleški umetnostni zgodovinar Ronald Alley napisal, da se "na tej čudni sliki" dostojanstveniki, mogoče svečeniki ali inkvizitorji, "vsi pokoravajo istemu togemu stereotipu, s tremi nizi oči in okornimi rakovimi kleščami namesto rok". Nato pa se je svobodneje domislil: "In glej, kdo se je vrnil v njihovo družbo! Očarljiva gospodična, ki je odložila obleko. Ne čudimo se, da je resnobni gospod na levi dvignil slušalko, nemara zato, da bi poklical policijo." A morda podoba v resnici ponazarja nasprotje med varuhi javne morale in izzivi osebne svobode, kajti umetnik jo je ob objavi v katalogu razstave ob svoji nedavni 90-letnici na novo naslovil *Rdeči telefon in plesalka.*)

Mnogo bolj bistvena za učinek slike kot morebitna, v resnici nerazvidna zgodba je njena likovna uresničitev, ki



temelji na obredni negibnosti kompozicije. Njeno negibnost pa bolj dinamično poživljajo različni nagibi knjig in barvni kontrasti, ki delajo sliko tudi v togosti razmeroma živahno in celo dekorativno učinkovito. Vse to pa v Ciuhovi umetnosti izhaja iz njegove močne afinitete do bizantinskega Vzhoda, ki se je umetniku razkrila ob srednjeveških freskah in ikonah v Makedoniji, ko je še kot študent sodeloval na kongresu jugoslovanskih likovnih umetnikov v Ohridu.



Makedonske umetnine so ustvarjalca očarale v povojnem času, ko je, tako kot tudi drugi slikarji iz njegove generacije, iskal nov likovni red, oddaljen od opisujočega realizma, in se je pri tem oprl na arhaično, duhovnemu bistvu zavezano izročilo. Umetnost iz vzhodnega dela nekdanje Jugoslavije je tedaj pustila pečat tudi še pri kom drugem, vendar se je na njen bizantinski vidik najbolj usodno oprl prav Jože Ciuha. Umetnika so pritegovali tudi različna verstva, duhovna iskanja in arhetipi, zato je pozneje potoval še na Daljnji vzhod, a za vedno se ga je oklenil zlasti spomin na Bizanc. K ustvarjalnemu delu so ga ves čas spodbujale velika zvedavost, kritičnost, satiričnost in ironija, zato je oblastnike ugledal tudi kot opice, odete v dragocena oblačila s filigranskim razkošjem čipk. Vsa njegova afiniteta do Vzhoda pa je bila izraz likovnega iskanja prvinskosti in ne identificiranja z jugoslovanstvom, četudi so lahko tuji interpreti v njegovem delu dojeli specifičnost, doumljivo glede na kulturni zemljevid Jugoslavije, ki je povezoval Zahod in Vzhod.

Nekateri kritiki so že pred drugo svetovno vojno poenostavljeno gledali na umetnost tedanje Jugoslavije kot na bizantinsko in so neupravičeno predpostavljali vzhodne poteze kot del njenega kulturnega izročila tudi pri Slovencih. Slovenski slikarji pa so se med obema svetovnima vojnama ponekod opirali na Bizanc predvsem zato, da bi iz narodnoobrambne nujnosti poudarjali naše slovanstvo, tako kot zlasti Tone Kralj na slikah blagovestnikov sv. Cirila in Metoda z glagolskimi in cirilskimi knjigami v rokah.

V času po drugi svetovni vojni so Ciuhove navezave na Vzhod izraz naše širše kulturne povezanosti in širjenja obzorij, sam naslon na ikone pa seveda ni rezultat slovenske kulturne tradicije, marveč na novo sproščene ustvarjalnega iskanja in razmaha. Poteze iz izročila bizantinskega in širnega vzhodnjaškega (tudi nekrščanskega) sveta pa si je Ciuha dosledno prilagajal za izražanje svojih idej in kaligrafsko ubranih likovnih teženj. Iz takega vzgiba segajo na Ciuhove ikonske slike

tudi podobe glagolskih črk v knjigah, 'hieroglifskih' pismenk, ki so jih tedaj vključevali v svoja dela tudi še nekateri drugi slovenski slikarji, med njimi Vladimir Makuc in Janez Bernik, ki sta bila povezana s Hrastovljami, kjer dopolnjuje gotske freske tudi glagolski zapis. Glagolske pismenke so, glede na zgodovinsko pričevalnost glagoljašev na slovenskih tleh, deloma tudi sestavina našega kulturnega izročila; vsaj v luči spomina na naše srednjeveške freske pa so v svoji geometrijski okroglosti in oglatosti zlasti likovno izrazit pojav, ki se je prilegal tudi Ciuhovemu smislu za ornamentalnost. V vsebinskem kontekstu njegovega modernega slikarstva učinkujejo predvsem kot estetska znamenja, ki so – ker jih ne znamo več brati – izgubila svoj pomen in nam utelešajo predvsem skrivnostnost. S tem ko označujejo neberljivost, pa oznanjajo tudi hermetično poljubnost, torej predvsem prazno lepотно formo.

V taki neumljivosti in nedoumljivosti je videti Ciuhov ikonsko naslikani človeški svet ob vsej navidezni urejenosti prav grotesken, saj je izročilo njegove kanonske nepremakljivosti le še v praznično lupino odet dekor. Krhkost in mogočnost, red in neobgljenost, ki sijejo iz zlate nepremakljivosti Ciuhove podobe, pa se povezujejo v kritičen komentar humanista, ki se zaveda etične vloge prava in oblasti, predvsem pa tega, da je človek, ki se sklicuje bolj na mrtve črke kot na živega duha, že v osnovi dehumaniziran. Zato je na njegovi sliki ob vsej preroški dostojanstvenosti in slovesni resnosti v resnici videti le kot figura iz gledališke pantomime, v kateri je ritual spremenjen v igrokaz in transcendenca v bleščec okras. Umetnik pa se trudi, da bi nesmiselnost takih mehanizmov povzdignil vsaj v enigmatično lepoto in nas spodbudil k razmisleku o družbenem ustroju človeškega sveta ter s tem usmeril k spoznanju, da se lahko tudi za trdno zgrajenim in pozlačenim bizantinskim videzom skriva le brezčutna praznina, katere žrtvena naplavina – ali kljubujoč kontrast – je neobgljena lutka golega in brezpravnega, a vendar zemeljsko radoživega človeka. ■