

LIKOVNA UMETNOST

LIKI V GIBANJU IN MIHELICEVA INSCENACIJA »SINJE PTICE«.

Že pred leti, ko sem gledal kratke filme Boštjana Hladnika in Franceta Kosmača (Crnogrobska freska, Miheličeva grafika; Hrastoveljski mrtvaški ples in Grafični bienale), sem nekajkrat začutil bolečo disonanco med slikarjevim opusom in režiserjevo realizacijo. Najrazličnejše slike srednjeveških fresk ali moderne grafike, ki so bile po avtorjevi volji vklenjene v mirovanje stene, risbe ali grafičnega lista, so se vrtile, poskakovale, se prekopicemale na najbolj domiselne načine. Tu seveda nisem trčil ob prastari problem likovne umetnosti, kako upodobiti premikajoče se predmete — tu je režiserjeva volja že kreirane like spravljati v različna gibanja. Kajpak ne bi mogli trditi, da gre pri tem za novost, saj srečujemo like v gibanju na vseh koncih; od filma in televizije pa do bleščečih se neonskih reklam — povsod imamo opraviti z bolj ali manj estetskimi oblikami, ki jih skrite naprave vrtijo, premetavajo, poganjajo navzdol in navzgor. Gibanje je postalo element sodobnega učinkovanja, prepričevanja in vabljenja. Tudi umetnost se je zavedela tega in skuša ustvariti, denimo, cinechromatsko slikarstvo na zadnjem beneškem bienalu; in kiparji ne računajo zgolj na plastične kvalitete svojih stvaritev, ampak jih poganjajo v vrtenje, v ples in kaj vem kakšna komplicirana gibanja. Ob tem moramo, žal, ugotoviti, da so vsi ti poskusi povečini improvizacije, da še malo niso plod globljih razmišljanj in spoznanj. Nastajajo iz razmer, iz potrebe, ki je v zraku. Prav zato pa dostikrat ne zadenejo zaželenega cilja — namesto da bi gledalca privlačile, ga odbijajo, razdražijo; namesto da bi ga napravile bolj, ga napravijo manj dovzetnega za vse tisto, kar bi mu moglo povedati likovno delo samo.

Pri omenjenih filmih me niso motila vsa gibanja likov, marveč le nekatera. Tistikrat nisem prebiral, katera in zakaj. Odgovori na ti vprašanji so se mi jeli luščiti šele pozneje iz razmišljanja o bistvenih elementih likovnih predlog na eni strani in gibanja na drugi. Prav lutkovna transpozicija Maeterlinckove »Sinje ptice« pa mi je bila srečna priložnost, da hkratno analiziram obe plati, saj sta v tem delu obe kvalitetni in izraziti. Miheličev slikarski prispevek je polnokrvno umetniško delo z vsemi odlikami samosvojega fantastičnega sveta — a tudi režiserjev koncept ni zanemarl nobene variete gibanja — od vrtežev, premikov v parabolah, valovanjih in ritmičnih menjavah smeri, pa do naturalističnega stresanja razjarjenih dreves.

Če bi hoteli na začetku ograditi obravnavani komponenti s fizikalnimi oznakami, potem bi rekli, da gre na eni strani za slikarjev statični, s potencialno energijo nabiti, notranje uravnovešeni svet; na drugi pa za kinetičnega, ki je agresiven, ki osvaja, se razdaja in izživlja navzven. Gre torej za dve nasprotnosti, ki se dopolnjujeta ali zanikujeta, podpirata ali celo uničujeta. Umetniško žitje kreiranih podob in kipov pomeni — poenostavljeno povedano — mirovanje v določeni ploskvi, v prostoru; obvladovanje le-teh. Gibanje pa je v vsakem primeru akcija, zavzemanje novih položajev. Če si razlagamo učinkovanje likovne umetnine na gledalca z radiacijo umetniške potence (katere učinek je kajpak odvisen tudi od gledalčeve fiziološke občutljivosti, dojemanja

in podoživljanja barv, tonov, linij, ritma, struktur in odnosov med njimi) — potem smemo reči za gibanje, da vpliva na nas z neprestanimi prostorskimi menjavami, z nenehnimi novostmi, s presenečenji, razsekljanimi na časovne intervale. Čas je pri gibanju nepogrešljiv element. Vsako gibanje si lahko predstavljamo kot točko, ki menjava svoje mesto na ploskvi ali v prostoru. Ta časovna komponenta kot likovna vrednota, spočeta za futuristov, je dobila pozneje po zaslugi kubistov in njihovih posnemalcev naziv »četrta dimenzija«; bila pa je vseskozi le efektna, dogovorjena iluzija. Šele pri resničnem gibanju likov se srečamo z njo v njeni polni moči in neposredni učinkovitosti. Prav zato ne bi bilo upravičeno šablonsko prenašati izkušnje in dognanja prejšnjih likovnih obdobj v sodobno problematiko gibanja likov. Bilo pa bi ravno tako kratkovidno, če se ne bi seznanili vsaj s temeljnimi spoznanji o likovnem prikazovanju gibanja, ki so nam jih zapustile v dediščino pretekle dobe.

Uradno velja futurizem za prvo likovno strujo, ki si je upodabljanje gibanja zapisala na bojni prapor kot svojevrstni element umetnosti. »Trdimo,« je vzklikal pesnik Marinetti v futurističnem manifestu 1910, »da se je blišč sveta obogatil z novo lepoto: z lepoto hitrosti!« Je pa ta likovni problem že dosti prej mučil fantazijo slikarjev in kiparjev. Zgodovina umetnosti nam kaže že na začetkih primere, kako se je likovni ustvarjalec trudil upodobiti gibanje po svojih zmožnostih in prizadevanjih: kdaj realistično, kdaj s simboli. Čudovite živali iz francoskih in španskih jam, sumerijska, egipčanska, asirska figuralika lovov, bitk in gradenj je polna gibanj, dinamike. Tudi egipčanska, v ploskev razgrnjena figura (z glavo v profilu, z životom od spredaj, z nogama v razkoraku) nakazuje gibanje, hojo. In zanimivo je, da je prav ta razkoračena figura hkrati najnedvoumnejša, najizrazitejša: brez prikrivanja kaže vse dele telesa z značilno držo povrh. Slikarji in kiparji so že zgodaj prišli do spoznanja, da upodobljeni dirjajoči konj ne dirja prepričljivo, če ga »ujameš« v trenutku; občutek dirjanja doseže šele, če njegove premikajoče se noge »fiksiraš« v časovnem razponu, ki omogoči našim očem, da jih zapored registrirajo. Dobro znani Velasquezov kolovrat je izzval presenečenje in pozneje občudovanje, saj je veliki Diego vrteče se kolo naslikal kot impresionistično vizijo vrtenja. Pa tudi Delacroix je izjavil, da ne slika meča, ampak le njegov blišč; hotel je ujeti iluzijo bleščavega zamaha. Toda nihče izmed teh slikarjev si ni upal radikalno poseči v oblikovno plat upodobljenih gibajočih se predmetov. Šele Boccioni si je usodil zapisati: »Dirjajoči konj nima štirih nog, ampak jih ima dvajset in njihovi gibi so trikotniški.« In: »Konj, ki se giblje, ni nepremični konj, ampak nekaj drugega, kar je treba razumeti in izraziti kot popolnoma drugačno stvar.« Šele futuristom je šlo torej za analitično razvozlanje bistva gibanja, za opazovanje likovnih sprememb; trudili so se fiksirati gibajoče se stvari v statično podobo tako, da bi nam posredovale kar se da prepričljivo iluzijo gibanja. Iluzijo kajpak, ki ni bila v ničemer podobna letečim figuram iluzionistične dobe Pompejev ali Tiepola, saj je skušala upodobiti gibanje z novimi likovnimi izrazi: z ritmičnimi ponavljanji in z gibanju adekvatnimi liki.

Predaleč bi nas zavedlo, če bi naštevati množico bolj ali manj uspešnih rešitev tega stalno pričujočega problema — sledimo jim lahko od pradednih primerov slikarstva, pa do ekstremnih futurističnih slik in kipov, ki so opozorili svet na to aktivno in pomembno likovno prvine. Najvažnejše ugotovitve futuristov moremo strniti v stavek, ki še danes velja: »Hitrost razkroji obrise

in strukturo predmetov, jih razbija v oblike gibanja in v ritmične ponovitve; spremeni perspektivo in spravi v gibanje tudi prostor.« Od citiranega bi podčrtal predvsem dve ugotovitvi: futuristi so odkrili posebne »oblike gibanja« in spoznali, da se hkrati s predmeti začne gibati tudi prostor. Že ti dve dožnanji jim zagotavljata nesmrtnost, saj so svoje trditve znali kreativno izraziti v praksi. Duchampov »Akt, ki gre po stopnicah navzdol« ali Ballov »Pes na vrvi« nam kažeta, kako dosledno so se futuristi držali svojih teoretičnih spoznav.

Omejil sem se le na nekaj pglavitnih ugotovitev o upodabljanju gibanja. Bilo bi pa sila poučno, če bi se kdaj lotili podrobne analize vseh tovrstnih likovnih prikazov v zgodovini umetnosti. Prepričan sem, da bi nam odprla nova vprašanja in da bi se utrdilo ali propadlo marsikatero danes splošno veljavno spoznanje.

Če si vzamemo za izhodišče trditev futuristov, da gibanje razkraja oblike, moramo hkrati poudariti, da to ne velja za vsa gibanja enako. Različno vpliva vrtenje ali premočrtno premikanje ali ritmično valovanje. Tudi istovrstno gibanje ne učinkuje enako na isti lik ob različnih hitrostih. Mogli pa bi trditi, da vsa gibanja teže k poenostavitvi, da žele like obrusiti, približati oblikam gibanja ali osnovnim geometrijskim formam. Oblike hitrih teles so aerodinamične, čiste, pa najsi jih ustvarjata človek ali narava. Sile, ki nastopajo pri premikanjih, skušajo lik ali telo rešiti izrastkov, oglov, vseh dodatkov, ki niso tesno zraščeni s sredico. Na skoblarskem vretenu, na vrteči se centrifugi, postavim, si bomo težko zamislili razčeperjene, razvejene forme, zakaj vrtenje jih zanikava, se jih zneblja. Tudi pri naglem premočrtnem gibanju zaznava naše oko le glavnino lika, le »blok« telesa, uhajajo pa mu vsi »manj važni«, prilepljeni dodatki. Čim večja je hitrost, toliko manj smo sposobni registrirati detajle. Še tako členoviti liki se pri katerem koli premikanju ob določeni hitrosti sprevržejo v čistejše, ki so v skrajnem stadiju geometrijski. To so tiste »forme gibanja«, ki je o njih sanjaril futurizem in ki so jih kot podstat vseh vidnih fenomenov skušali po svoje prikazati suprematisti. Res se futurizem ni mogel vselej dokopati do teh temeljnih oblik, dostikrat se je moral zadovoljiti z manj izčiščenimi; vseeno pa mu moramo priznati, da je prav presenetljivo dosegel likovno izčiščene prikaze premikanj.

Kar zadeva omenjene trditve o razkroju strukture predmetov, ne smemo pozabiti, da je struktura pomenila tedaj nekaj čisto drugega kot nam v dobi strukturizma. Tedanja avantgarda je uporabljala ta izraz za tonske in valerske značilnosti likov. Kajpak so tudi te v gibanjih načete in prisiljene v stapljanje, v nekakšen povprečen zlitek, ki ne dovoljuje ne barvnega ne tonskega individualiziranja. Barva in ton se v hitrih premikanjih stopita v skupen tonski povpreček, ki ga zaznavamo kot obarvano svetlobo. Tu se približamo ugotovitvam fiziologov, da človeško oko primarno zaznava svetlobo, šele nato pa barvitost in oblike. Kolikor hitreje je gibanje, toliko teže razločujemo barve, toliko bolj se naše oko zadovoljuje z zaznavami večje ali manjše svetlobe.

Podobne spremembe doživljajo v gibanju tudi razsežnosti likov. Če pri zmerni hitrosti še sledimo njihovim realnim proporcom, se pri večjih širine in dolžine med sabo zlijejo ter ustvarijo lik, ki mu daje pravo razsežnost daljša stranica. Pri vrtenju se še tako komplicirana oblika sprevrže v krog, ki pomeni v bistvu stopitev prejšnjih oblik in razsežnosti. In prav s temi razsežnostnimi menjavami likov si moremo razlagati trditev futuristov, da spravi gibanje v

premikanje tudi prostor: časovno omejeno zasedanje in precej zatem zapuščanje določenega mesta na ploskvi ali v prostoru razveja okolico približno tako kakor leteč predmet, ki se vrti skozi zrak.

Na vrsti je razčlenitev druge obravnavane komponente, mislim Miheličeve inscenacije »Sinje ptice«, ki bi jo radi primerjali z gibanji v tej lutkovni uprizoritvi. Omenil sem že, da je likovni prispevek Franceta Miheliča svojevrsten in izrazit: niti malo ne zaostaja za najboljšimi dosežki njegove grafike in slikarstva. Analiza tega opusa je hkrati opredeljevanje in ugotavljanje slikarjevih konstantnih likovno izpovednih vrednot, ki so se manifestirale v njegovem delu od začetkov pa do današnjih zrelih kreacij.

Če bi v Miheličevem delu iskali likovni element, ki je ostal nespremenjen kljub razvojnim predrugačenjem, bi morali opozoriti predvsem na proporc. Če za koga, potem velja zanj tisti »ánthropos métron pánton«. Mihelič ni nikoli težil za dražljivimi, preračunano učinkujočimi razmerji, ampak se je zmeraj zadovoljeval s takimi iz narave. Ni iskal pestrega izrazila, denimo, v poudarjanju višine na škodo širine, v potegnjenosti kot nasprotju s potlačenostjo. Njegova primarna moč je izhajala iz trdne konstruktivnosti; to čutimo v vsem njegovem delu, že v začetnih poenostavljenih oblikah Hegedušičeve šole pa pozneje ob iskanju preproste plastičnosti v njegovih partizanskih skicirkah; in nič manj v opusu zrelih let, le da se je tu prejšnji trdni skelet pretančil, razrasel in prikril v strukturalno goščo, ki v njej gnezdiijo fantazijske metafore, sinestetski mostovi med sanjskim in realnim svetom. Človeški proporc mu je prirojen, ne more se mu izneveriti. Celo v najbolj realnosti odmaknjenih prispodobah, kar jih je zmogla slikarjeva fantazija, moremo izluščiti nepogrešljivi kánon človeškega telesa. Skozi to prizmo meri vse žitje in bitje okoli sebe — pa naj so to fantastični muzikanti iz začetnega prizora »Sinje ptice« ali tenje na usodnih vratih Noči — hočem reči, naj so to prikazni, ki v njih še čutiš preoblikovan skelet resnične človeške pojavnosti, saj le fantastične maske zakrivajo uporabljeno predlogo, ali malone abstraktna kompozicija, ki vliiva gledavcem srh groze — groze, ki je vsemu navkljub privlačna v izraznosti barv in občutenih tekstur. Ta človeška komponenta Miheličevega likovnega dela ne bi smela biti nikoli prezrta. V njegov opus vnaša čustveno prizadetost, ki bi jo sicer kdo utegnil pogrešiti, saj se je ekspresivna zagnanost avtorjev večidel izražala prav z deformacijami realnih proporcev; pomeni pa hkrati poglobljanje, zakaj mahoma smo postavljeni pred znana Gauguinova vprašanja — Kaj smo? Od kod smo? Kam gremo? — ko se zagledamo zdaj v človeku — uri, zdaj v človeku — drevesu; ko se čutimo ujete v pleteničju in mrežju organskega sveta, ki je na koncu koncev le preobličeni odvrženi lev človeške bitnosti. — Človeško merilo za nedvoumno človeško angažiranost Miheličevega slikarstva.

Če iščemo, od kod vre sugestivna moč Miheličevih kompozicij, bomo ugotovili, da vsaj pri današnjih likovnih prikazih nikjer ne izhaja iz sredice, iz jedra, iz mase, ampak od vsepovsod enako. Umetniška radikacija je pri njem decentralizirana, nima izhodiščnega stržena, marveč se pretaka v gledavca iz neštetihih kapilar, fial, vitic pleteničenja, ki ga zna pričarati njegova fantazija. V tem slikarstvu je periferija enakovredna centru. Slikar se izraža s tisoč domisljicami, s pridevki, z izrastki in s primerami, s silno rafiniranim organskim rastrom, ki ne pripoveduje samo našim očem, ampak v nemahni meri — kajpak tudi prek njih! — našemu spominu, naši čustveni podstati, kombinacijski sposobnosti analogij med videnim in domišljenim. Težko bi našli slikarja,

ki bi bil bolj likovno »čitljiv« od vrstice do vrstice, od črte do črte, hkrati pa tako ekspresivno enovito osvajal naše zavestne in podzavestne zmožnosti. Mihelič priteguje z vzbujanjem nenavadnih prispevkov ob obstranskih, včasih kar vsakdanjih drobnicavostih. Te s stvariteljsko fantazijo preobliči v svet prikazni, ki zažive samosvoje, dosti prepričljivejše življenje kakor v prejšnjih oblikah, ki so jim bile navdih ali predloga.

Miheličevemu zgodnjemu opusu bi se prilegla oznaka plastičnega prikazovanja figur in predmetov, ki se tudi v slikarski površini niso hotele do konca odreči iluziji tretje dimenzije. Ob takratnih delih bi še mogli pomisliti na Michelangelov preizkus idealnega kipa — ki ga smeš zakotaliti po bregu, pa mu pri tem ne bodo odletele noge ne roke, tako »v bloku« je realiziran; torej na kiparski ideal, ki se ne spozablja v arabeske, temveč misli le na osredotočeno razporeditev mas. Tedanje njegove stvaritve bi bržda brez škode prestale prenekatero gibanje, saj v svojem poenostavljenem obrisu in centralizirani telesnosti niso v nasprotju z zgoraj naštetimi prizadevanji gibanj. Čisto drugačen pa je njegov zreli opus; ta odločno zanikuje center — jedro pa tudi preproste oblike, saj jih fantazijsko bohota, razčlenjuje in razpreda v rastrsko preprogo. Naj bo ta prepleteno vejevje ali insektoidno grozljive spake, ki se kolobarijo skozi temo, ali neštete ure, ki tiktakajo nečas, v vsakem primeru so v skladu z organsko minucioznostjo okolice; z eno besedo — kategorično zanikujejo vsa gibanja, ki bi jim kradla te občutljive pajčevinasto rahle elemente. Slikar si nikjer ne privoščiti kakršnih koli geometriziranih oblik. Za njegove moremo trditi, da niso analitične, prej sintetične, v vsakem primeru pa kolikor mogoče daleč od tistih, ki bi jih futuristi priznali za idealne like gibanja. Kako različne so na primer od Calderjevih »Lebdečih oblik«, čeravno so ene in druge vzklike iz zgledovanja in metamorfiranja organskih oblik kozmosa.

V slikarjevem likovnem repertoarju je kup nadvse vsakdanjih oblik in predmetov; takih v dosegu naših prstov, preprostih stvari, ki jih z dneva v dan srečujemo »à la promenade dans ma chambre«, ki pa jih umetnikova invencija predeluje, bogati in posploši v like sršeče zagledanosti, napetega miru, bolščanja in baladnosti. Domišljene texture, spleti linij, barvnih in tonskih ploskev učinkujejo bolj s svojimi akcesornimi pridevki kot s strženom stvari samih. S tistim pravljico sanjskim videzom, ki je pričaran iz sfere vsakdanjih trpkih stisnjenih ust v ironični posmeh stvarnosti, v rezoniranje z bivanjem in z mirovanjem — torej s časom (in z urami, s pripravami, ki ga merijo!), z drevesi, z dnevi in nočmi (pa svetilkami, ki so jim simboli!) — z venomer na novo izumljenimi prilastki, popaberkovanimi v prozaični ropotarnici naših dni.

Razmišljanje o bistvenih potezah Miheličevega dela bi mogli skleniti z ugotovitvijo, da pomeni svojevrstno združitev elementov dveh sodobnih slikarskih struj. Slikar si odbira opeke za svoje fantastične gradnje iz že razseciranih oblik analitičnega kubizma, jih pa potlej združuje v nove, po svoje sestavljene like. Dostikrat uporabi kar dele realnih form, pregnetene, predstavljene na višjo raven, v popolnejše sožitje, kjer se sporazumevajo, pogovarjajo med seboj. V vseh delih izpričuje prizadevanje k organičnosti, privrženost živim formam; nenehno nas spominja na predmete, osebe, živali, čeprav jih je ustvarjalna fantazija pričarala v čisto drugačnim zakonom podvrženo *surrealistično žitje*. Slikarjeva iskanja se razpenjajo med realno predmetnim repertoarjem, ki mu je stalen navdih — čeprav nič več kot to, saj ga preoblikuje v podobe

ekspresivnih kvalit; pa med *organsko fantazijskim strukturizmom*, ki je danes že skrajno pretanjen in samosvoj — tipično Miheličev.

O Miheličevem kiparskem opusu ne bi posebej govoril; dasiravno odpade nanj v sceni »Sinje ptice« dobrošna polovica, velja zanj vse tisto, kar je bilo povedanega o njegovem slikarstvu. Razlike so v glavnem tehnično materialne narave; pa tam se poenostavijo cizelerske teksture, pleteničja, rafinirani grafizem njegovih ploskovnih stvaritev. Nikjer ni slikar namerno iskal poudarjenih tridimenzionalnih efektov, temveč se je omejil le na telesno obstojnost plastičnih kreacij. Tako nam pri nekaterih fantastičnih drevesih šele njihova vržena senca odkrije, da so telesa, ne pa slike. Mihelič pušča prednost pobarvani površini; ne opaja se s prostorskimi čari, ki naj bi tudi brez barve, že s svojo kubičnostjo obvladovali prostor okoli sebe. To je slikarska plastika v čistem pomenu besede. Prav zato ji ne bomo iskali novih pravil, posebnih kriterijev njene vrednosti. Enaki so, kot veljajo za Miheličev slikarski opus, saj se z njim enačijo v barvitosti, v vsebinskih in kompozicionalnih elementih. Poseben del njegovega likovnega prispevka uprizoritvi »Sinje ptice« pa so lutke, ki so po svojem lutkovno ekspresivnem realizmu svet zase, prav toliko oddaljen od scenškega opusa, kakor je njegova surrealistična zamisel odmaknjena vsakdanji realnosti.

Povrnimo se k začetnemu vprašanju in pogledimo, kako je z odnosi med gibanji in med likovnimi stvaritvami v »Sinji ptici«. Brez dvoma so tudi tu liki s premikanjem pridobili močan element učinkovanja, toda, kot smo opazili, jim prav gibanje ponekod odvzema specifičnosti, ki so jim bistvene, nepogrešljive. Če s tega gledišča analiziramo prizor nočnih strahot iz »Sinje ptice« (neki otrok ga je zaradi grozljivosti imenoval ples bacilov!), lahko rečemo, da so malone vse gibajoče se prikazni bolj učinkovite, bolj prepričljive; na srečo premikanja niso toliko pretirana, da bi nam kradla iz oči kreirane oblike slikarja. Le eni od njih je vrtenje zabrisalo značilen lik in jo spremenilo v barvno veternico, v nov lik, ki mu pri najboljši volji ne najdeš sorodnosti z Miheličevimi stvaritvami. Iz njega ne moreš izluščiti likovnega avtorja, ampak le avtorja gibanja, režiserja.

In tu je, menim, meja, ki jo likovne stvaritve postavljajo gibanjem: v nobenem primeru jih ne smejo popačiti, jim vzeti svojsko likovno govorico, individualni čar stvaritve, ki jim ga je vdihnil umetnik. Onkraj te meje spodrine likovnega avtorja režiser, tisti, ki predpiše takšno ali drugačno gibanje. S spremembo je bila prizadeta tudi slogovna enovitost, ki je eden najvažnejših pogojev doživetega umetniškega dela. Zato si morejo privoščiti ekstremna gibanja le liki, ki v njih ne doživijo bistvenih sprememb. To so liki, ki so že zamišljeni kot oblike gibanja. Samo taki ne bodo v večjih hitrostih učinkovali slogovno neenotno ali celo moteče.

Marsikatera forma, ki je v mirovanju prijetna in okusna, postane v gibanju nemogoča, odbijajoča, neestetska. In tudi obratno. Tako me je, postavim, neprijetno prizadela pozibavajoča se golen muzikanta iz uvodnega prizora. Ko je mirovala, mi je bila v estetsko ugodje, pozvanjujoča pa me je spominjala na izhodiščni skelet, ki se je z avtorjevo kreacijo dvignil v odčarani svet umetniške lepote in ki zdaj z naturalistično obarvanim premikanjem spet ponika v odvečno vsakdanjost.

Čim hitreje je gibanje, toliko bolj spreminja forme v forme gibanja, v geometrijske like; ti se bodo poslej izražali z igro pavšalnih stiliziranih pro-

porceev in mas. Prav s tistimi elementi torej, ki niso, kot smo ugotovili, bistvena izrazila Miheličeve slikarske govorice. Le-ta je do gledavca bolj zahtevna; zanjo je potreben čas, da ji sledi od črke do črke, zakaj šele tako jo more globlje doživeti. Vse, kar preprečuje to postopno vživljanje, zmanjšuje tudi izpovedni učinek Miheličevih kreacij.

Tudi barvni in tonski odnosi Miheličevega slikarstva so toliko pretehtani, tako osebni, da se nočejo pomiriti z zlitjem v pavšalno barvo ali ton, v nekakšno obarvano svetlobo, kar je končni efekt pri hitrosti. Tudi tu je meja jasno začrtana. Miheličeve kreacije postanejo učinkovitejše in izraznejše le v gibanjih, ki puste gledavcu čas, da sledi igri slikarjevih strukturnih pleteničij in razčlenjenih likov; prav tako subtilnemu niansiranju njegovih barvnih in tonskih ploskev; brez le-teh bi Mihelič ne bil več Mihelič.

Spoznanja, ki smo jih izluščili iz primerjave gibanj in likov Miheličeve inscenacije »Sinje ptice« smemo raztegniti na gibanja vseh likov: če s premikanji nočemo zmanjšati izraznosti lika, ne smemo prekoračiti tiste hitrosti, ki bi individualno obliko spremenila v splošno, v eno od likov gibanja. Pavšaliziranje je zmerom zanikanje prave umetniške kreacije, ki je predvsem individualna izpoved, pa najsí izraža čustva in spoznanja najširše družbe.

Zavedam se, da pričujoče razmišljanje ni zajelo v potrební širini problema, kako povečati učinek likovnega dela z elementom hitrosti. Treba bi bilo na drobno razčleniti tako vrste gibanj kot tudi določiti za vsako posebej tisto mejo, kjer začne likovni umetnini jemati njeno avtohtonost. Manjka tudi točnejša opredelitev, katere in kakšne so oblike gibanja, kdaj in koliko se bratijo z geometrijskimi liki. To in še dosti podobnega čaka na razlago, potrdilo ali popravek tega, na kar sem skušal v povedanem opozoriti. Ob tako aktualnem likovnem problemu bo treba še veliko razmišljati. Moj poskus naj bi bil spodbuda za to.

Marijan Tršar

KNJIŽEVNOST

KRITIKE IN ESEJI FRANCETA VODNIKA. France Vodnik je izšel iz mladinskega ali križarskega gibanja, napredne katoliške smeri, ki je kasneje, pred vojno izdajala neodvisno revijo Dejanje in se vključila v narodnoosvobodilno gibanje. Začel je kot ekspresionistični lirik, čigar pesmi niso dosegle posebne estetske kvalitete niti se niso v naši poeziji uveljavile, izpričujejo pa osebno pristnost in religiozno vznemirjenost, nasprotno konvencionalnemu dogmatizmu (Boričev z Bogom, 1932). V novejšem času, zlasti po vojni, se je uveljavil kot naš najpomembnejši prevajalec iz poljske književnosti; poslovenil je okrog dvajset leposlovnih del, med njimi nekatera zelo zahtevna (Jastrun, Mickiewicz, Dabrowska, Noči in dnevi I. in II.), kot literarni posrednik med obema narodoma je tudi prejel nagrado poljskega Penkluba (1963).

Med obema vojnama, posebej v tridesetih letih, pa je spadal med najvidnejše kritike in esejiste. Medtem ko smo Slovenci kritiko gojili že od Levstika in Stritarja dalje, se je esej kot sredstvo literarnega portretiranja ali ideološke kristalizacije prav razmahnil šele med obema vojnama. Sodim, da je za naše današnje kulturno življenje zelo razveseljiv pojav, da smo dobili že lepo vrsto zaokroženih izborov obeh književnih zvrsti iz tistega obdobja (Vidmar, Ferdo