

ZA CELOVITO PODAJANJE VSEGA ŽIVEGA

*On zganjku išče Tela, čreva tergajući...
Človek je ne spoznal Nature još dosti.*

Krleža, Sectio anatomica

Ti kerempuhovski verzi, to je zadnje, kar mi prečestokrat pomaga mimo tega, kar umetnostni zgodovinarji spravljajo pod zaglavje abstraktnega ekspresionizma. Ustvarjalec, kakršnega smo se navadili spoštovati, kakršen nam je vselej veliko povedal in ob kakršnem smo veliko občutili, doživljali in doživeli, tak ustvarjalec nam je bil vselej stvaritelj, prešernovski s peklom in nebesi ali župančičevski »umetnik širokih potez«. Literarne stvaritve, ob katerih smo se začeli zavedati sebe in človeka v družbi, so nam poustvarjale celovitega človeka; vse smo mogli začutiti ob njem, svoja občutja in svoja vprašanja in dvome, družbo in čas.

Te dni sem nekaj podobnega doživljal ob Goyi — silen ustvarjalec je prikazal lepoto in veličino, a tudi strahotno tragiko nečesa, čemur pravimo človek ali človeštvo; ta brezobzirni sodnik je bil brezmejen pravičnik, za svoj čas in za vse čase. Spomladaj osemindesetega sem stal v Budimpešti pred njegovimi platni. Bilo je veliko platno, pravzaprav pokrajina in nebes; sredi te pokrajine, v ospredju se je spopadla skupina ljudi; moral si se približati k platnu, da si za silo razločeval te mravljince: komaj si razločeval soldatesko od ljudstva, zagrizli so se in se klali; posamično obličje na tej miniaturni slikarji ni moglo ničesar povedati, pripovedovala je lahko samo celotna skupina, le-ta je zamogla ustvarjati občutja; ta skupina so bili ljudje, ki so se klali, je bil človek, ki se je klal; in ženske so bile ob njej, tudi ženske z otroki, te večne, zanosne, tragične in neogibne spremljevalke vseh človekovih pokolov in uporov; a te ženske ko da nečesa niso mogle razumeti. Potem je bila na platnu samo še pokrajina, siva, enolična in zamazana pokrajina s prostranim obzorjem, na tem obzorju pa en sam človek, prav tako mravljinški, vendar pa človek v belih hlačah, v beli razpeti srajci, z belimi in kvišku zagnanimi rokami. Ta človek je lahko kričal samo eno: »Kaj počenjate, ljudje?« Vse je bilo tako majhno, mravljinčje majhno, tudi ta vzklik, nad vsem pa je bilo toliko prostranega in prav tako zamazanega nebesa. El Greco in Velasquezov učenec se je dokopal do izraza, ki je znal spregovoriti in vse povedati svojemu času, pa tudi človeštvu, za vselej — gotovo nekoliko več ko nekakšne na slikarski efekt zdimenzionirane in barvane predstave ožganih in ribjih kosti ali skrivna znamenja na nekaterih sodobnih abstraktnih likovnih manifestacijah.

Le neki celoviti odnos ustvarjalca do vsega živega zamore biti stvariteljski, zamore ustvariti široko in celovito podobo. Znamci, ki bodo pisali zgodovino umetniških poti, uspehov in zablod, tudi zgodovino abstraktnega ekspresionizma, te abstraktne umetnosti obupa, tega abstraktnega bega od vsega tega za abstraktista tako nedognanega in zmešanega sodobnega časa, bi nas smeli smatrati za zelo uboge, ko se ne bi zavedali, pač mi, da iskanje izraza v umetnosti še ni vse, da je pa prav malo ali da ni nič iskanje izraza zaradi samega preljubega novega in samega edinega izraza.

Pravijo, biti moraš svojski, to je prvo, in potem si; dobro, vselej je šlo in vselej gre za samoniklo umetniško osebnost, ta se po navadi kmalu dokoplje

do tega svojega in edino svojkega izraza: nekdo mi je pokazal podobo in dejal: »Ta način, to je moja pogruntacija«. Na podobi so bile hiše, nič posebnega, vendar ni šlo niti za te hiše in strehe, šlo je za način risanja, ki je bil po vsej priliki res »nekaj novega«. In zazdelo se mi je nenadno, da je šlo za patent. Ne vem, če je bilo to pri nas patentirano, če se kaj takšnega sploh dá patentirati, bržčas nismo vedeli s tem novim pri nas kaj velikega početi, kajti slikar je odšel drugam po svetu. Narobe je, da je šlo slikarju zgolj za novi način risanja; da bi mu šlo za novi izraz, že ne bi smel več trditi: izražaš pač to, kar nosiš v sebi. Resnica je, da ni vselej tako, ali v redu ni, dvakrat ne, ko začne tako imenovana kritika razpravljati zgolj o novih slikarskih poteh, samo o reševanjih zgolj tehnične slikarske problematike, namesto da bi nam govorila o vsebini, o vprašanjih ustvarjalca kot ustvarjalca in človeka, pa o vsem tem, kar ga je gnalo, da se je dokopal do svojega izraza, da je to in ono reč tako in tako po svoje izrazil. Tako se ti zazdi, kadar prebiraš te zgolj in zgolj na formalistično plat napisane kritike, ko da bi šlo pri sodobnih likovnikih zgolj za geometrijske like in barve, zgolj za občutje ali doživetje ali pa tudi le skonstruiranje prostora na ploskvi ali v prostoru, medtem ko je sveta dolžnost kritikov, da jih po teh oblikovno rešenih ali nerešenih dosežkih redujejo.

Takšno hotenje ali špekulacija po novih poteh za vsako ceno je prinesla na svet povsem nova čuda. Pri nas nimamo primitivne afriške umetnosti in tamtama; a ker je to postalo moderno, je nekdo, zgodilo se je v literaturi, vendarle odkril naš, rekli bi jugoslovanski tamtam, in sicer pri makedonskih Šiptarjih — njegov jetnik je plesal ko po tamtamu ter doživiljal nagonsko. Partizanske pohode smo risali, kakor so nas naučili risati in kakor smo znali risati; nekateri ustvarjalci so hoteli povedati več, bolj po svoje, kakor se je dalo po starem povedati, in dokopali so se do novega izraza, kar je bila stvariteljska pot. Moderno pa vse to ni bilo, poprej je moderno v nekaterih glavah, ko riše kdo po starem, zelo po starem — na priliko, da nariše partizane ko angelske kore. Zazdi se, da bi se moglo s partizanskim pohodom marsikaj in veliko povedati, izraziti; ljudje na teh pohodih so trpeli in premagovali vse, od lakote do strahu za življenje, vlačili so se po grapah s trpkimi mislimi, pa korakali tudi s pesmijo in s silnim verovanjem — zdaj pa stori nekdo iz vsega tega staro cerkveno korsko stilizacijo: vse je delano ko po enem samem modelu. Kaj je hotel slikar? Ali je hotel doseči srednjeveško cerkveno monumentalnost? je hotel privzdigniti te zemeljske partizane nad tem grdim zemeljskim? jih je hotel posvetiti? — ali pa je šlo le za novo pot, za tisto in takšno pot, ki je ni pri upodabljanju partizanskega pohoda še nihče pogruntal? Kar se mene tiče, bi dvomil, da je slikarjev način s srednješkimi zadužbinskimi freskami nastal iz hotenja, izraziti, kar je prestajala in doživljala partizanska vojska; prej bi si upal zapisati, da je taka slikarska pot osiromašenje pri iskanju novega izraza, da bi izrazil enkratno partizansko dogajanje, poprej bi mogli trditi, da imamo opraviti z ustvarjalčevo nemočjo hoditi resnično po novih poteh, ali pa tudi, da imamo opravka z modno afektiranostjo.

Do teh novih poti, do teh novih izrazov so se ustvarjalci vselej dokopavali z znojem in s krvjo, vendar pa je ta znoj, to kri terjala sveta ustvarjalčeva strast, strast, izraziti najtanjša in najmočnejša človekova doživetja, dognanja in hotenja, šlo je za strastno iskanje poti, kako človeku dati vse, kar moreš kot ustvarjalec najvrednejšega dati. Lažnega bleska je bilo vselej več ko vrednih kamnov, tudi se zgodi, da imajo prvi več častilcev ko drugi,

da so ti prvi bolj cenjeni, da se znajo vsiliti, da velikokrat prekričijo druge. Česa vsega ne storijo, da bi prodrli, da bi jih priznala tako imenovana evropska sladokusna smetana? Domovina, družba, človek, predmeti in čas — vse postaja prazen zven; gre za izničenje vsega, vseh vrednot; biti Slovenec ne velja nič več! Iz kranjskih Zoranov nastajajo svetovljanski Antoniji. Ne, ne gre za prikrito psevdonime preganjanega revolucionarnega duha. In kraška zemlja, ta revna Kosovelova kraška zemlja postaja svetovljanska, ker jo je znal slikar prikazati abstrahirano. V času sodobnih umetniških konceptov je mogel tudi pusti Kras postati modni krik abstraktnega ekspresionizma. Domala vselej sta bila dva slikarja: hkrati z Michelangelom je živel božanski Raffael. Ali naj je imel ta božanski Raffael še tako veljavo pri oficialni cerkveni oblasti, iz časa se je izluščil in ostal drugi ustvarjalec — in puntar, puntar tudi takrat, ko je risal poslednjo sodbo svoje človekove družbe.

Srečna socialistična domovina, razkošna in čudovita si, vsakomur bi hotela odrezati kos kruha, da te ne bi imeli za zaplankano, vsakogar bi hotela sprejeti in spoštovati! Pri nas v tej in takšni domovini ne anatemiziramo anatomiziranega in drugačnega abstraktnega slikarjenja; vse kaže, da mora tudi naše slikarstvo, slikarstvo nastajajoče socialistične stvarnosti preboleti vsakršne raznotere ošpice; prav bo tudi, da se spozna naša družba z vsemi uspehi prav tako ko tudi z vsemi stranskimi potmi in zablodami sodobnega slikarjenja — hoteli bi pa, da bi nam naše galerije in naša kritika predstavili in razjasnili te uspehe tako različnih in tudi tako odgovornih iskanj vsega novega, a da bi nam razjasnili tudi zablode; družba more to terjati. Galerije bi morale vedeti, kaj razstavljajo, smele bi poznati vse šole, podpirati pa bi smele predvsem tisto, kar more veljati za oblikovno ter za človeško in družbeno vredno, kakor bi smeli kritiki vedeti, kako katero reč predstavijo, v imenu katere družbe jo podpirajo. Treba je povedati, veliko več, pribiti, da nastaja neskladnost med sodobnim človekom, ustvarjalcem socialistične družbe in socialističnih odnosov, in med tistim umetnikom, ki mu je prvo le lastni ego, medtem ko mu je družba, tudi naša, odvečna peza, da ne more odleteti, se ne more sprostiti. Kam? In od česa? In če govorimo namesto zablod le o razkošju vseh mogočih oblik, vseh neštetih iskanj teh tisočerihih različnih novih poti, katerih poslednji smoter je odkriti zadnje bistvo makrokozma in mikrokozma, živega in neživega, zgolj filozofski ali kar teozofski smisel stvarstva, abstraktno upodobljeni ali izenačeni vesoljni nič in večni strah pred abstrahiranim ničem, si moramo znova in znova ponoviti, da umetnik živi v družbi, in zahtevati, naj bi imel do nje zavesten odnos. Picasso je gotovo eden izmed najbolj raznolikih iskalcev teh novih poti, vendar se je umetnik takrat, ko je bilo v njegovi domovini najteže, ko so nemški fašisti zbombardirali njegovo vas, znenada pri vseh teh iskanjih zavedel svoje odgovornosti do človeštva. Picassova Guernica je nastala iz umetnikovega protesta proti uničevalcem slikarjeve domovine, ko se je umetnik zavedel svojega dolga. »On (to je slikar, umetnik) je hkrati politično bitje.« je izjavil takrat ob ustvarjanju Guernice, 1937. leta. »ki nenehno nosi v zavesti porušeno, goreče in onesrečujoče svetovno dogajanje ter se kot tak oblikuje po svoji podobi. Kako naj bi ne bilo človeku mar sočloveka, kako bi se mogel zapreti v slonokoščeno brezbriznost pred življenjem, ki s tako silo prihaja naproti. Ne, slikarstvo ni le zato tukaj, da bi stanovanja krasilo, orožje je za napad, za obrambo pred sovražnikom.« Nihče ne more živeti brezbrizno do drugih ljudi, tudi slikar je družbeno bitje.

Prav ta zavest pripadnosti človeštvu in odgovornost do človeštva je vselej ustvarila ljudskega in s tem tudi velikega umetnika, ljudski pa ne more biti nihče, kdorkoli se hoče osvoboditi vsega, se rešiti vsega, predvsem pa zanemarjati vse celovito človeško, samo zato, da bi sijal kot neki samo sebi in vesoljstvu zvesti in edino zveličavni abstrahirani Ego. Odgovornost do družbe bo vselej ostala, ostala bo odgovornost, kako izraziti polnega in celovitega človeka v času in družbi — naj mi oprostijo, ko nekateri dvomijo, da bi brskanje po mikrokozmičnih oblikah vseh vrst moglo odkriti zadnje bistvo življenja — to bistvo moremo zaslutiti, ga odkrivati, a tudi izražati le v celovitem podajanju vsega živega.

Ivan Potrč

GLOSE O IZRAZU REALIZEM

Številko 100 so stari Rimljani zaznamovali s črko C. To je bilo na videz sicer krajše, v resnici pa mnogo manj praktično kakor naš indijsko-arabski način pisanja števil. Vendar danes — v nasprotju z nekdanjimi časi — skorajda nihče več ne misli, da bi bile v številkah skrite kakšne mistične sile — pa čeprav so še v zadnji veliki vojni nekateri vojskovodje očitno iskali »srečnih datumov« za svoje operacije. Na splošno velja: številka je znamenje za določno količino, pa nič več. Stvar gre še delj. Milanković je n. pr. v delu »Zgodovina astronomije« (ki je izšla v slovenščini leta 1951) sledil praksi Akademije znanosti Sovjetske zveze in formule Isaaca Newtona pisal z modernimi znamenji za višjo matematiko, »v našem sedanjem matematičnem jeziku«, kakor pravi sam. Vse to je seveda dovoljeno. Za vsakega znanstvenika so načini izražanja, številke, formule, definicije itd., vredni samo toliko, kolikor izražajo določen pojav, predmet, proces. Izrazi sami so bolj ali manj stvar konvencije, po pomenu predstavljajo nekaj objektivnega, nekaj, kar se v resnici dogaja. Zato je seveda debata o njih zmeraj mogoča.

Tako ali drugače — znanosti si ustvarjajo svoja besedišča, terminologije. Včasih se zgodi, da kakšna panoga znanosti obdrži izraz, ki je v navadi, pa čeprav je zastarel. Tak primer je »malaria«. Bolezen je seveda ostala ista, vemo pa, da je ne povzroča slab zrak, mal-aria. Včasih se je zgodilo, da so se terminologije uveljavljale lahko, drugič so se teže in po dolgih debatah. Vsekakor bi človek pričakoval, da se bodo učenjaki, kadar gre za eksaktne matematično-naravoslovne znanosti, kaj kmalu zedinili o izrazih in posebej še o njihovem pomenu. Vsebinska izrazov, definicije, pomeni pa so se vendarle tudi tu včasih prav naglo spreminjali in sicer v sorazmerju z objektivnim napredovanjem znanosti.

Nekateri izrazi so ob tem »umrli naravne smrti«. Kaj je n. pr. »lusus naturae«, »aura seminalis« ali »phlogiston« ve danes samo še zgodovinar. Phlogiston bi naj bila snov, ki povzroča gorenje in temu primerno uhaja iz gorljivih snovi. Ob koncu 18. stoletja je potem Lavoisier dokazal, da phlogistona sploh ni in da je gorenje spajanje s kisikom. Temu primerno se izraz phlogiston omenja samo še zgodovinsko. Dalje. Šele pred približno sto leti so se učeni in zaslužni kemiki zedinili o tem, da je spojina čisto nekaj drugega kakor zmes — in to kljub večtisočletnim izkušnjam z bronom. Prepir glede tega danes ni več zanimiv. Nekatere zmesi so res popolnoma nekaj drugega kakor spojine