

## SOOČANJA



Taras  
Kermauner

## Analiza dveh slik in neke prehodne – dvoumne – stopnje slovenstva

1.

Med Pengovovo fresko v vili Bled in Kregarjevimi oljem *Povratek s polja* lahko umestimo olje Nandeta Vidmarja *Delo na polju*, iz leta 1947. Naslikani ljudje niso (še) industrijski delavci; a ne več starožitni kmetje, živeči v družinah, tudi večjih. Predstavljajo t.i. zgodovinski prehod med dvema načinoma proizvodnje, od katerih je eden – kmečki – zastarel –, drugi – industrijski – pa napreden, izražajoč višjo – pravnjo – stopnjo resnice. (To je seveda sodba s stališča socialističnega realizma – SR – kot kulturnoumetnostne ideologije stalinističnega marksizma.)

Na sliki ni več družine; ampak skupina ljudi, ki je strukturirana politično. Ali so že člani kmečke zadruge, nastale na osnovi ukinitve individualno družinskih kmečkih gospodarstev; ali pa le začasno – glede na potrebo dela – združujejo kmete z vasi v eno grupo; kot taka je ta grupa model za bodočo zadrugo. Pred nami je vrsta približno enako starih žensk in moških, kar kaže, da niso člani iste družine; tako velikih družin Slovenci niti ne poznamo. Pred vojno so se slovenski kmetje s cele vasi združevali za določena dela, predvsem za košnjo; a tu ne gre za košnjo. Morda spravljajo vreče s krompirjem na kamion.

Kamion stoji v ozadju, a je bistvena prvina. Pomeni zastopnika industrije na kmetih. Zamenjuje konjsko ali volovsko vprego. Ni individualna last. Predstavlja znamenje kolektiva in države: sile, ki posreduje med državo, ki razdeljuje hrano, in proizvajavcem. Slika teží – slikarsko, pomenško – h kamionu. Čeprav ni naslikan kot največji predmet – medtem ko je ogroditelj nastajajoče tovarniške hale pri Pengovu tudi o zunanjih razsežnostih največja reč na freski –, je kamion točka, h kateri se steka skoraj perspektivni niz kmečkih delavcev. Je cilj dela.

Kamion je topos, v katerem dobijo delavci in delo šele pravi pomen. Motike, grebače in druga orodja, ki jih držijo v rokah, so simboli zastarelosti, nizke proizvodnosti. Kamion jih kot znak prihodnosti vse povzema kot fetiš. Zato ni nenavadno, da je v kamion zataknjena zastava: enobarvna, kar pomeni rdeča (sklepam po črno beli reprodukciji), partijska, komunistična, ne več slovensko nacionalna; zastava Dela in ne Naroda. Nad kabino kamiona pa je viden bel trak; najbrž gre za transparent. Na njem je zapisano to ali ono geslo: zmagovitost novega načina proizvodnje oz. njene socialne organizacije: spremembe vasi v socialistično.

2.

Zastava je – najbrž – rdeča; a rdeča – delavska – je tudi zastava nemško nacistične države-skupnosti, čeprav s kljukastim križem, medtem ko je na komunistični srp in kladivo. Simbola sta likovno različna, državi med sabo – v letih 1941 do 45 – celo vojaško nasprotni, struktura obeh sistemov pa je v osnovi istovetna: totalitarna, sinteza dela in vojske, mno-

žičnega ljudskega ali narodnega gibanja in vodij, strank(e) in ideologije, depersonalizacije, kolektivizacije, vsesplošne fascinacije in diabolizma.

A diabolizem se odkrije šele kasno; ali pa ga podčrtajo le nasprotniki, ki ga potrebujejo za pragmatičen instrument. Sama slika kot poudarjeno ideološka diabolizem povsem skriva. Nasprotno: slikar in njegova grupa trdno (prazno) verujeta, da prinaša Komunizem (Nacizem) na svet, v Rusijo, v Nemčijo, paradiz. Slika ima na sebi nekaj sakralnega, svetega. Medtem ko deluje Pengovova freska propagandno, kot letak, torej bolj v duhu revolucijskega konstruktivizma, se vrača Vidmarjevo olje k tradiciji, k renesansi kot zgledu. Razpoloženje med ljudmi, pokrajina, trava in drevesa, drže ljudi, predmeti, kratka, celoten vtis slike je svečan. Čeprav je realistična, je hkrati privzdignjena, nadnaravna: kot da prihaja iz ozadja – iz biti – nekakšna sveta, popolna, vzvišena, notranje razsvetljujoča lepota (svetloba) – recimo kot na Leonardovih slikah. Vidmar daje sliki, česar ni znal dati svojim dramam-agitkam – tudi na témo zadružnega življenja, recimo v *Likofu*, Ingolič.

Teh besed nikakor ne mislim ironično. Ne le da vem, da je eno zgled in drugo izvedba posnemanja »sorodnost« med Leonardom ali kakšno od nizozemskih slik 17. stoletja, na katerih je narava prav tako pristno posvečena in se čuti v njih globoka protestantska vera v znotrajsvetno askezo, torej tudi v čistost narave kot znotrajsvetnosti, na eni strani in komentirano Vidmarjevo sliko ni blasfemija. Nande Vidmar pri povojni slovenski umetnostni kritiki nima dobrega imena; z bratom sta bila preprosta človeka, verjetno po l. 1948 tudi politično sumljiva ali odrinjena; najbrž sta se tudi sama umaknila, kot Stane Kumar, kot Ljubo Ravnikar in še kateri. A to analitika ne ovira, da ne bi sodil nepristransko; vse slike skušam soditi celo naklonjeno. V teh esejih me ne navdihuje kritika, ampak razlaga, iskanje resnice; torej kritika v širšem pomenu besede, analitika, sociopsihologija.

Svetost je pojem-vrednota, ki jo pri današnjih ideologih Svetosti življenja – sakralizma – hudo preganjam. Ker zavajajo; ker so – danes celo strankarsko politična in s tem k totalitarizmu težeča – aktivistična, socialno ideološka skupina. Vidmar pa je umetnik in posameznik, celo zelo nevpiljen, obroben; čeprav je – že pred vojno – sodil k socialnim kolektivizmom. A eno je njegova pristna, notranja, intimna »vera« – marksistični kolektivizem –, drugo njegova realna vloga v slovenskem življenju; ta je bila majhna. A. G. Kosu res ne bi mogli očitati, da je bil kolektivist – bil je klasičen meščan –, pa je imel po vojni pod komunizmom, ki je kolektivizem, zelo močen vpliv znotraj slovenske umetnosti; tudi socialen – kulturnopolitičen – ugled. Življenje je polno paradoksov; realno politično, a enako književno in umetniško življenje.

Svetost, ki jo kot avro opažam na analizirani Vidmarjevi sliki, povezuje Vidmarja s tradicijo na način, kakor ga je terjala sama Partija oz. njen kulturniški del; recimo Ziherlova estetika, ki se je vezala na Goetheja, Shakespearja, Boccaccia, renesanso; ki ni bila naklonjena revolucijskim modernizmom – že med vojno ne futurističnim pesmim Kajuha – *Markacijam* – in vsaj deloma konstruktivističnim ali futurističnim Bora – *Previharimo viharje*. Černigoj je našel več razumevanja in ustrežnejše okolje za svoje slikarstvo v fašistični Italiji kot pod komunizmom.

Vidmarjeva svetost partijskega duha ni motila. Dalo se jo je razlagati, kot da Vidmarjevo in drugo tovrstno slikarstvo – tudi Kregarjevo, Debeljakovo itn. – izhaja iz klasične tradicije, jo prenaša na proletarsko umetnost,

s tem pa zasidruje proletarsko umetnost v najboljšem, kar je bilo. In je potrjena partijska teza, da je socializem najvišja, najbolj kulturna stopnja dozrajšnje zgodovine; da je – po Heglovi dialektiki – sinteza vseh prejšnjih. Da ni ne barbarska ne modernistična v pomenu skritega nihilizma, ki tiči v vsakem modernizmu kot poudarjeni negaciji prejšnjega.

Tudi takšna razlaga umetnosti je marksistično heglowska, le da bolj poudarja negacijo in antitezo kot sintezo in povzemanje. Udejanjeni marksizem – realni socializem – je bil tako nečloveški, negativističen, nasilen, inovacijski, konstruktivističen, idealističen, futurističen, da je moral ta svoj ekstremizem prikrivati. Nič ni bilo primernejše za to prikrivanje kot svetost v renesančnem lepem naravnem duhu. Svetost je pač od Boga, od Cerkve prešla na človeka, na kolektiv, na Partijo. Ni bila odstranjena kot svetost; bila je le premaknjena njena uporaba, aplikacija. Vidmar z *Delom na polju* ni razkrival tegob, neprijetnosti, trpljenja povojnega življenja na Slovenskem – takšen namen je bil povsem zunaj SR –, niti ni obujal spomina na vojne grozote, kot ga je Lakovič. S slikanjem je posvečeval Novo življenje, kot ga je nekoč ideološko idilizirajoča cerkvena umetnost.

### 3.

Omenjena svetost kot nedoločno razpoloženje na sliki pa ni skupno le Vidmarju in Kregarju, čeprav je bil prvi marksist in drugi katoličan. Zelo zanimiva je tudi Debenjakova slika *Proizvodnja živil*, freska v Domu Maksa Perca, iz leta 1949. (Prav tako kot prejšnji primeri SR je ponatisnjena iz kataloga *Socialistični realizem v slovenskem slikarstvu*; ustrezen izbor reprodukcij in instruktiven uvod je napisala Marjeta Mikuž.)

Debenjak je prihajal ne le iz katoliškega tabora, ampak je – mnogo izraziteje kot Kregar – med vojno sodeloval v tedanjem uradnem slovenskem umetnostnem življenju, opremljal z ilustracijami knjige Zimske pomoči, desnih založb, delal freske po cerkvah, menda v okolici Ljubljane še zgodaj l. 1945, pod vladavino Nemcev in domobrancev. Veljal je za katoliškega in narodnost poudarjajočega slikarja. Po maju l. 45 se je prilagodljivo vključil v SR, v novo družbo. Kasneje pa je, čeprav šele za Kregarjem, postal eden od očetov – vidnih mednarodnih predstavnikov – ljubljanske grafične šole, abstraktist. Kot abstraktist kozmopolit(ist).

Medtem ko je Kregar iskal in dosegal v svojih abstrakcijah božjo harmonijo veselja, je Debenjaka privlačevala mondenost, esteticizem, larpurlartizem, forma kot forma, lepota kot lepota, izrazito brez vsebine, takšna, ki vzbuja – estetsko – ugodje. S tem je postal Debenjak eden najbolj vidnih slovenskih umetnostnih ideologov – skoz svojo slikarsko prakso –, ki so odstranjevali svet SR in socializma oz. njegovega klasičnega tikpovojnega obdobja. Ti ideologi – usmerjal jih je kot bister kritik in sposoben menežer Kržišnik, a so imeli podporo oblasti – so že v prelomu 50. v 60. leta preoblikovali slovensko zavest iz sovjetske in tradicionalistične (zato je v tem času Ziherl umolknil, ni se znal prilagoditi novemu trendu modernizma) v evropsko, v modernistično.

V problematizacijo same socialno politične strukture družbe se niso spuščali; zato so bili politično izrazito nevtralni; niso podpirali nikakršne kritike danosti. (To kritiko je gojila revija *Perspektive*, njeni pisatelji kot Kovačič, Kozak, Božič, Rožanc, Zajc itn.) Obnašali so se, kot da socialno politična baza ne obstaja ali kot da jo je umetnik dolžan dati v oklepaj. Predelovali so le zavest, v prepričanju, da bodo s tem samo bazo ohranili,

prikriji. Če ni bila takšna hotena zavest ljubljanske grafične šole in ob nji tudi prevladujočega slikarstva, Bernik itn. (čeprav je Jemec v zadnji fazi postal celo politik, enako Ciuha), pa je bila takšna njena objektivna narava. Uradna država jo je z nagradami in odkupi podpirala; tudi Debenjaka. Predvsem pa s pisanjem množičnih občil, z izdelovanjem splošne javne in elitne sodbe, da gre za edino pravo in ustrezno slovensko umetnost.

A kot sem bil omenil že ob Savinšku, tudi pri drugih ne smemo poenostavljati in nerazumno moralizirati, prehitro obsojati. Izdelava zahodnoevropske, kozmopolitsko meščanske, modernistične zavesti, ki ji je – kot pokrovitelj ljubljanske grafično slikarske šole – botroval celo Dolanc, ni pomenila le prikrievanje slovenske (v bazi, v stroju političnega in gospodarskega sistema) še zmerom totalitarne stvarnosti. Bila je dvoumna. Prav prek druge plati svoje prakse je dejansko odznotraj razkrajala sam sistem in soomogočila, da se je ob koncu 80. let izvršil prehod od socializma v parlamentarno demokracijo nerevolucionarno, blago, sporazumno, evlucijsko.

S tem da je uradna politika v kulturi – že od začetka 50. let, čeprav z močnimi regresi in občasnimi terorističnimi akcijami – dopuščala pluralizem in izgrajevanje avtonomne slovenske zavesti – slovenskih zavesti –, se je slovenska družba spreminjala v navadah, presojah, sistemu vrednot, kulturnih simpatijah v najširšem pomenu besede (od sprejemanja zahodnih filmov, glasbe itn. do načina oblačenja, hranjenja, stanovanjske opreme, sloga pogovarjanja itn.). Za to, da bi postala Slovenija prava zahodna družba, je bila opisana praksa premalo. Za to bomo potrebovali še veliko časa; odločilno bo, če bomo dopustili na Slovensko vdor tujega kapitala kot denarja, tehnologije in organizacije družbe. Če pa se bomo – po modelu katoliške skupnosti izpred sto let – skušali temu ogniti, se zapreti vase oz. v nekakšno samozadostno družbeno – nacionalno – skupino, ki naj bi edina na Zahodu ohranila modele ti. krščanske etike, razumljeno seveda na tradicijski način (v duhu Salazarjeve Portugalske ali katoliškega dela Peronove Argentine, le navzven modernizirane, podobno kot je Partija navzven modernizirala – dopuščala modernizacijo – slovensko družbo s pluralistično in eksperimentalno kulturo), potem se bo nadaljevala praksa, kakršna se je uveljavila na Slovenskem po zlomu SR.

Moram izreči še bolj presenetljivo sodbo: kakršna je bila, vsaj na Slovenskem, tudi že v obdobju SR, ves čas po vojni. Slikarstvo A. G. Kosa, Kregarja, Debenjaka, Miheliča, Preglja ipd. dokazuje, da SR sploh ni bila enot(n)a. Prav to tezo skušam v eseju dokazati. Da je bilo že tedaj, okrog leta 1950, dopuščeno kar najbolj raznoliko ustvarjanje; razen politično direktno kritičnega in, seveda, razen abstraktizma, razkroja slikarskih form, form sveta. Tu je bila meja. Razpad – subjektivna predelava »realnih« tradicijskih – form je pomenil za oblast, ki je bila total(itarna) do začetka 50. let, največjo nevarnost: svobodo ocenjevanja, ravnanja, pluralnost svetov, odpravo enega samega obveznega ideološko sakralnega sveta. Oblast je dopuščala – omenjene – variacije znotraj SR ali znotraj tega, kar je sprejemala kot SR (tudi Kregarjevo, Debenjakovo itn. sliko), ne pa generalne dekonstrukcije – deformacije, uničenja – slike sveta, kakršno je na osnovi Newtona, Goetheja, Spinoze, Engelsa ohranjal Lenin: sveta odraza dane resnice.

V bistvu je bil ta neizmerni trud marksizma, da se upre Einsteinu, Picassu, Kandinskemu, zaman in nepotreben, saj je bilo v zgodovini malo politik, ki bi bile – kot državno močne – tako subjektivistično idealistične,



tako konstruktivistične, tako neupoštevajoče danost, kot je bil leninski marksizem. Ideali – cilji – leninske revolucije, ki jih je prevzela tudi slovensko jugoslovanska Partija – Kardelj –, so bili radikalen futurizem: konstrukcija modela na niču, na izničnem svetu, na odpravljenih ljudeh.

## 4.

Že zunanje okolje je dvoumno: Dom Maksa Perca je dom ljubljansko slovenske policije, celo politične; torej dom najbolj izpostavljene in radikalne partijsko ideološko praktične sile slovenskega komunizma. Ta sila je prav v teh letih pospešeno preganjala slovenske duhovnike in izkoreninjala slovensko versko zavest. V tem domu dela fresko l. 49 Riko Debenjak! In kakšno fresko! Ko boste prebrali mojo analizo, pa se boste vprašali, ali je res prav, da slikarja moralno obsodimo. Ali ne bi ravnali pravičneje, če bi ga pohvalili za njegovo prebrisanost?

Naslov za fresko je bil slikarju zagotovo predpisan. Naslov je značilen izdelek tedanjega novoreka. Najbolj vredna beseda – geslo – je bila proizvodnja. Treba je bilo čimveč – ne pa čim kvalitetnejše – proizvajati: kubike, tone. Merilo je bil znameniti grafikon dnevne, mesečne, letne proizvodnje po tovarnah, celo po uradih; tekma med posameznimi proizvodnimi enotami, katera bo največ proizvedla. Kvantifikacija – pozunanjenje – življenja na način, ki je blizu reifikaciji, porečenju človeka. Spremeniti človeka, ki je po krščanstvu in meščanstvu individualna svobodna oseba, v živ stroj, v sfanatizirano proizvodno silo. Človeško je na stroju le to, da hoče biti – po svoji volji, iz ljubezni do socialistične proizvodnje – sam sredstvo industrijskega dela in ne notranje raznolik, duhovno bogat, svoboden subjekt-oseba. Človek kot avtodestrukcija.

A glej: razen slike Toneta Kralja – Kralj je poseben psihološki, osebnostni problem – in že obravnavane Pengovove slike v uporabljanem katalogu, ki je reprezentativen, ni nobena takšna, ki bi ustrezala pravkar zapisanemu načelu stroge SR in povojne ideologije industrijske izgradnje (proizvodnje). A tega ne smemo razlagati, kot so si pojav najbrž pojasnjevali tisti tedanji ideologi, ki z njim niso bili zadovoljni, češ da gre pri Debenjaku in drugih za ostanek preteklosti, za vplive starih šol, a so pričakovali, da se bo trend hitro spremenil, ko se bo tudi slovenska kultura podredila radikalni sovjetski, recimo slogu Gerasimova, Ptuška in sorodnih, prav tistih, ki da so na znameniti ljubljanski razstavi sovjetske sodobne umetnosti radikalno odrezali s tradicionalizmom. (So res?)

Moja razlaga je drugačna. Prepričan sem, da so slovenski umetniki hoteli ohraniti vsak svoj svet, kakršnega so si pridobili s šolanjem, z vzgojo in samovzgojo, z vezavo na slovensko tradicijo. Slovenska revolucija med leti 41 in 45 je bila pretežno nacionalna, kar pomeni, da je izhajala iz vrednot slovenskega izročila: iz Jakopiča in Groharja, Jame in Karingerja, Sternena in Jakca, medtem ko je bila oktobrška revolucija politično sektaško strankakrška in si je zadala za cilj odpraviti tisto nacionalno tradicijo, ki so jo imeli za buržoazno. Pri slovenskih komunistih je vsaj začasno zmagala Cankarjeva deviza, da je slovenski narod kot tak narod proletarec in da so slovenski umetniki kot taki proletarci. Ker so se tako številno – ideološko tako različni, od katoliško vzgojene Gerlovičeve prek anarhističnega Pirnata do marksističnega Klemenčiča-Maja – aktivno udeležili enobeja, so Cankarjevo tezo potrdili. Ker pa je prišlo l. 48 kot leto nacionalnega odpora mednarodnemu stalinizmu prehitro, da bi lahko slovenskega duha povsem

predelali internacionalisti in futuristi (začela pa se je – ali bolje: nadaljevala – internacionalizacija v duhu jugoslovenarstva), omenjena razstava sovjet-skih SR ni bila učinkovita; slovenski umetniki so lahko obdržali svoje posebnosti. Zaradi odpora sovjetizmu so bile te posebnosti še koristne za Partijo, saj so – paradoks – ohranjale enotnost jugofronte. Tako je bila utemeljena avtonomija slovenske umetnosti-kulture, ki se je večala vse do konca osemdesetih let.

Obsodba tako rekoč vse slovenske povojne umetnosti-kulture kot režimske in komunistične, na kar se sklicujejo novi kandidati za totalitariste, novi radikali-futuristi, ki bi radi zbrisali vso slovensko tradicijo oz l. 1945 do danes (a v duhu nekdanje tradicije, tiste izpred l. 1940 ali izpred 1945, torej ultrakonservativci, svojevrstni retrogardisti), je tudi s te plati krivična; je propagandna laž. Slovenska politična avtonomija je sicer šibka – že od nekdaj, tudi od druge polovice prejšnjega stoletja, ko se je začel v Avstriji politični pluralizem. Je pa v primerjavi s političnim zadnjih sto let nemalo močen pluralizem slovenske kulture in njena avtonomija.

Velik del slabosti današnjega političnega življenja na Slovenskem kot strankarskega se da razumeti iz povedanega. Slovenci – politične elite – se še niso naučili dogovarjanja. Ali je – bilo – to dogovarjanje lep izraz za podrejanje, v Kardeljevem sistemu; ali pa se spremeni v prepir precej branjevske sorte. Ne rečem, da dialog-polemika znotraj kulture nista bila surova. A je razlika med surovostjo zgolj besede in politično brezobzirnostjo, ki ima vse drugačne praktično socialne posledice.

Danes je slovenska kultura-umetnost nekako brez glasu, voutu; kot da se je sama umaknila. Toliko njenih najboljših predstavnikov je prešlo v – profesionalno – politiko; podobno kot l. 45 (celo Kocbek, Vidmar itn.). Mladi so se ujeli v anarhističnem lumpenproletarstvu tipa Frančič, v seksizmu, avtodestruktivizmu, opijatstvu, verbalnih protestih, marginalizmu; ali pa so se konvencionalizirali kot postmoderna, ki je sama na sebi »gibanje« konvencionalcev. Upati je, da se bo politika čimprej izučila in znala brzdati svoje strankarsko polaščevalne strasti – v tej podivjanosti in sovraštvu so si enaki tako »krščanski etiki« kot liberalni in humanistični demokrati. In da bo kultura spet postala za ustvarjalce privlačna; da ne bo reducirana na privatne konjičke.

Prepričan pa sem, da brez močne »vrnitve« smisla – ki je le v odprtosti do absolutnega – ne bo revitalizirane slovenske kulture.

## 5.

Naj se nazadnje lotim same Debenjakove freske.

S SR jo povezuje tipizacija, simbolizacija. Ta pa je nastala že davno prej, v sakralnih umetnostih, v umetnosti, ki je bila povsem podrejena verskemu. Celo meščanstvo jo pozna: kot simbole meščanskih vrednot: Dela, Poštenosti, Naroda. Kipi, posvečeni Obrti, Industriji, Rudarstvu, Kmetištvu itn., so bili česti že pred vojno; posebno rada sta jih izdelovala Tine Kos in Dolinar. Stali so na pročeljih različnih slovenskih bank, posojilnic, združnih zvez, zavarovanj in zavarovalnic, ravnateljstev rudnikov, zbornic, deželnih dvorcev. Vse te stavbe so kot meščansko družbeno državne prevzemale osrednje mesto in simbolično moč od Cerkve in cerkev.

Avtorju, ki mu je blizu takšno tipiziranje, gre za podajanje splošnosti. Vsak umetnik podaja – vsaj do določene mere – splošnost; če ni v sliki – umetnini – minimuma splošnosti, je nihče drug razen avtorja ne more

prepoznati. Skrajna individualnost kot posebnost vodi v narcizem, ta pa je – kot vsebina, sporočilo, morda celo kot forma – neprenosljiv, zgolj zaseben. Hipermoderna umetnost – od abstraktizma naprej, a je duh te smeri napovedan že s Turnerjem – je v primerjavi s klasično, ki pazi na prenosljivost sporočila in doživetja, na komunikativnost, ker živi v predpostavljene skupnem občestvu, zaprta vase, avtistična; resničnost svetov, ki jih posreduje, je ne le polna fantazem, ampak sama fantazmatična kot struktura (Dali, Ernst, Kandinsky, Hartung...). »Komunikativna« je postala šele kasneje, dejansko po drugi svetovni vojni, a na drugo potenco. Radikalna osamljenost ljudi na Zahodu v drugi polovici 20. stoletja, napredujoča tehn(ologizacija, reifikacija, vrednostna nevtralizacija, depersonalizacija ipd. je omogočila oz. kar terjala, da postanejo splošna resnica samo takšni osamljeni, neposredljivi posebni svetovi; resnica celote kot resnica nezdržljivega, nepriobčljivega, nepovezljivega, fragmentariziranega, razkosanega. Zdaj se je vsakdo spoznal v drugem kot v povsem drugačnem, sebi odtujenem, vase zaprtem. Paradoks, a učinkovit. Nastala je nova simbolizacija in tipizacija. Per analogiam je vsakdo predpostavljajal sebe v – nerazumljivem, norem, narcisoidnem, egotističnem – drugem.

Drugost te zvrsti ni krščanska: ni drugi, ki se mu človek posveča, se mu žrtvuje, daje, ga soodrešuje. Ta modernistični drugi je jaz, je vase zaprta identiteta, ki drugega ne potrebuje, ker je izgubil svet kot celoto, kot uskladjivo pluralnost. Ta drugi, ki je vsak od nas – drugi od sebe kot odprte eksistence –, le sklepa na druge, ki da so kot on sam. Meščanstvo je od nekdanj gojilo samozavest, samozadostnost osebnosti, moč vzdržati sam. Zato v analiziranem primeru moderne umetnosti – gre za celotno stoletje od njenega začetka, od fauvizma in kubizma – ni osnovni lik le nemočni Narcis, ampak aktivizirani Narcis: slepi človek, ki je poln dejavnosti, deluje v svetu, podira in konstruira, fantazira in negira, posnemujoč svojo sanjo – komunisti – ali eksperimentirajoč s svojo vizijo, ki more postati celo kolektivna kot skupna blaznost; v komunizmu, v fašizmu, v nacionalizmu, ki je najbrž bolj skupna alienacija kot klasičen primer kolektivizma.

Težko bi rekli, da abstraktni ekspresionizem Sušnika, Bernarda ne tipizira, čeprav je njegovo tipično drugačno od tipičnosti obravnavane Debenjakove freske. Pri Sušniku je vse tako individualizirano, nepredstavljivo, zgolj občutek za barvo in gibanje, za kaos čustev in gonov – odtod gre pot k današnjemu lumpenizmu mladih tipa Frančiča, tudi Mazzinija itn. –, da je dejansko vse posplošeno. Oseba in osebnost stojita vmes; sta sintezi, ki sta ju izdelala krščanstvo in grštvo. Skrajna individualizacija in skrajna tipizacija pa sta rebarbarizaciji, ko je človek le zmeda sle ali le znamenje drugih, vladajočih sil, označevalca, zakonov (pravil) jezika, oblastnika in ne več on sam.

Ni več sledu o kristocentризmu: o Kristusu, ki je hkrati Bog in človek, tj. oseba, v kateri se ne le stikata, ampak poistita ti dve tako zelo različni stvari: absolutno in relativno. V Kristusu je dosežena mera odprte zveze med objektiviteto, ki postane človeku dosegljiva, predstavljiva, razumljiva, doživljiva, in subjektiviteto, ki se ne izgubi v individualno posebnem, v izmišljenem, v svobodno neopredeljenem, v samovoljnem, v izničujočem se.

Izničiti Kristusa – Nietzsche – ali ga pozabiti, odsloviti – liberalizem – pomeni začeti pot, ki vodi v radikalno kaotizacijo, v redundanco nepriobčljivega, v entropijo. To je točka abstraktizma, pa naj bo še tako ekspre-

sionistično dinamičen. Navdušenje za Bernarda – javna izreka elitne slovenske kritike, da gre za vrh današnje slovenske umetnosti, in Bernard res odlično podaja to, o čemer sem govoril – pomeni le to, da je sodobna slovenska kulturn(išk)a zavest v samoslepilu. Ne vidi, da je oslepljena. Ne zaveda se, ko se prepričuje o resničnosti žara aktivističnega dinamizma gole psihološke nature: da se razoseblja.

Celo slovenski panpolitizem zadnjih dveh ali nekaj več let izvira od tod. Politizem je razumljen kot magično čarovniško sredstvo podivjane egotistične akcije vseh – strank in ljudi kot samostojnih fragmentov – zoper vse; kot prepir; kot žareča masa Energije, ki kot lava teče vsenaokrog. Predpostavlja se, da bo prav ta lava uresničila ono Pravo. Ne ve se, da je takšno »Pravo« le vojna ali prepir. Le posplošenje občutkov, le redukcija dozrajšjega kultiviranega sveta, ki je temeljil na Bogu kot osebi, na osebi kot zreli, samoobrzdani, kulturni, etični grški moči uma, redukcija v plamenenje in samoizničevanje vesoljskega kometa: vesolja, pojmovanega kot kometov rep. To je tudi bistvo kozmocentrizma: samouveljavljanje lakomnega in imperialistično pohlepnega.

## 6.

Na Debenjakovi freski vlada še tak mir, takšna skladnost, takšna klasičnost, da noben gledavec iz l. 1949 ni mogel predvidevati niti tega, da bo minilo komaj nekaj let, pa bo na Slovensko vdrl abstraktivizem, kaj šele, da bo postal eden najbolj uglednih predstavnikov tega abstraktivizma prav Debenjak. Predstavnik ne tiste smeri, ki sem jo opisoval kot najbolj prodorno in silovito – energetizma v duhu obnovljenega ekspresionizma –, ampak njene klasične, lepote, umirjene, larpurlartistične variante. Pač v skladu s svojo naravo, vidno že iz *Proizvodnje živil*.

Oba vzorca – *Živila* in kasnejši abstraktni magični liki – Debenjakove umetnosti imata isto naravo. Zato nimajo prav tisti preprosteži, tisti dežurni moralisti, ki iščejo okrog sebe predvsem napake drugih in jim očitajo nepoštenost, nezvestobo, ravnanje po modi, izdajstvo sebe. Normalno je, da se vsakdo ravna po modi; da ne nosi v 20. stoletju obleke iz 18. stoletja, napudranih lasulj ali pastirskih ogrinjal iz ovčje kože. To je zunanja oblika, ki je v glavnem obvezna; in jo sprejemamo kolektivno, kot socialne vloge. Pod različnimi (pre)oblekami ostaja človek isti. Prav to hočem pokazati. Kot je isti Pregelj, ko slika *Pionirja*, 1947, in »kubistično« barbarske like iz petdesetih in šestdesetih let.

Debenjak je l. 1950 in prej socialistično katoliški elegant, celo maneken, kasneje meščanski, srednjeslojski; obakrat je blago spodoben. Debenjak je med prvimi, ki potegne zvezo med obema državama. Kot nadarjen človek s poslušom za prihodnost in za družbeni uspeh čuti, da ne SR ne katoliški idilizem tik izpred vojne ne bosta uspešna v Evropi druge polovice 20. stoletja. Zato noče vztrajati v getu, v katerega je vrgla in zaprla komunistična oblast večino SKS (slovenske katoliške skupnosti) in kjer je ta vztrajala do današnjih dni, ostajala zunaj slehernega kulturno socialnega razvoja, posebno pa zunaj razvoja – evropeizirajoče se – zavesti. Zato je danes, ko je politično vsaj kot stranka KD – zmagala, anahrona, kot dinozaver, brez posluha za novo stvarnost, z idejami, ki vračajo slovenstvo za pol stoletja nazaj.

V najboljšem primeru ostaja pri *Proizvodnji živil*, saj tudi sama razmišlja o nekakšni etični, poduhovljeni, klasični socialnosti, prestrašena pred



razvojem, ki vodi v destrukcijo klasičnih oblik, k abstraktizmu. Vendar tega razvoja ne zna preusmeriti v personalizem koncilskega krščanstva, ampak ga skuša preprečiti z refevdalizacijo, z regresom v nerazvito. Vidi, kam je odneslo Debenjaka: da je le blagoslovil – posvetil – abstraktizem s klasično lepoto; mu dal alibi. Torej klasičnost izrabil, manipuliral z njo.

Je pa vprašanje, ali sploh lahko kak kolektiv – kot je SKS ali slovensko liberalno meščanstvo ali prej Partija – naredi kaj drugega, kot da sledi splošnim trendom in normam, torej ali reakciji ali inovativizmu in modernizmu. Ali sledi iskanju smisla v starem, ki ni božje, ampak le socialno zgodovinsko, torej minljivo, prehodno. (Božje se je v njem izgubilo, ker se je stari model izpraznil.) Ali sledi izgubi smisla v novem, ki méni, da stopa onkraj zgodovine; da je zgodovine in časa konec; da je dosežen trden – trajen – prostor Reči, Energije, Biosa, Kozmosa, tj. energetsko dinamizirane kozmične Reči.

Krščanstvo, ki se ne pusti zreducirati v kolektivizem in ostaja personalistično – neposredna komunikacija osebe z osebo, človeka kot osebe z Bogom kot osebo –, ostaja zunaj omenjene dileme. Vendar je sposoben ostati zunaj le človek kot kolektivu neposredljiva oseba, torej človek, ki pristane na rob družbe, ta rob pa ima za središče sveta: središče je, kjer je Kristus; kjer je stik absolutnega z relativnim, odrešenjskega s trpečim.

Ta stik, ta rob, ta personalnost, ki je zunajkolektiv(istič)na, se navsezadnje kaže v vsaki umetnini, v eni bolj, v drugi manj. Najmanj v hipermodernih – in postmodernih –, ki načelno živijo zunaj absolutnega, ki nočejo odredljivosti v transcenci in se načelno in načrtno zatekajo k magizmom; so zato maksimalno povnanjene, tehnizirane in epigonsko-ponavljivalske, le kombinirajo znano. A še v teh je sled božjega, kajti Bog ne zapusti človeka. In vsak človek je božji otrok, tudi oseba, ne glede na to, da tega noče, ko se hote razoseblja in razbožuje.

## 7.

Središče znamenite Pengovove freske iz vile Bled ni osebni človek ali človek kot oseba, ampak Proletariat, Izgradnja, Tovarna, Zastava, Socializem. Podobno je na olju Nandeta Vidmarja, kjer je dodana še Narava, Zadruga, Svetost Lepote. Tudi na Debenjakovi freski ni tistega posameznika, h kateremu sta se napolila Maleš in Kregar, a še zmerom nista razumela dovolj osebno. Kregar ga je naredil za kmeta v božji – morda tudi on bolj sveti kot božji – naravi. Maleš za ljubimca, za meščana, ki se identificira v lepi stilizirani – tudi poenostavljeni, reducirani – formi-črti. A Debenjak ne gre niti tako daleč kot tadvá. Slika sicer realistično podane ljudi, a ti so le vloge, le zastopniki Ideje oz. Splošnosti, le znamenja za nekaj drugega: za bistveno.

Debenjak kaže, kako proizvajajo živila. To dela še povsem klasično. Ne podaja tovarne in tehnološkega procesa kemije, kotlov in transmisij, kuhanj in transformacij oblik materije, ki jih človek sicer planira, znanstveno predvideva in usmerja, vendar jih ne opravlja s svojimi rokami; med njim in procesom pri nastajanju živil je tehnika. V to tehniko je socializem marksističnega – ne pa katoliškega – tipa zaljubljen. Vendar mu v tej simpatiji slovenski umetniki ne sledijo. Slikanje kemičnih procesov se jim ne zdi umetniško; ostajajo pri klasiki in realizmu. Slikanju kemičnih procesov se dejansko vdajo šele tedaj, ko se odločijo za abstraktizem, posebno ekspresionističnega tipa.

Ta smer se začne že pri Kregarju, pri prvih njegovih abstrakcijah, ki temeljijo na razkosa(va)nju celote, na fragmentariziranju, na odstranjanju podobnosti s človeško organskim in personalnim, na kombiniranju samostojnih delov-kosov. Gre že za smer permutativnosti, igre abstraktnih segmentov. Ta igra je pri zgodnjem abstraktnem Kregarju iz srede petdesetih let še harmonična; še ureja, drži v ravnotežju različne dele. Kasneje se je dinamizirala. Pri Kregarju je vodila v Skladje božjega kozmosa, pri drugih v dinamizem diabolije, v samoraztrgavanje; v praznino, ki je polna le strasti sovraštva do same sebe; v nič, ki je poln le sle po izničevanju.

Na Debenjakovi freski je ta prihodnost še nevidna. Njegova freska je (kot)zid, na katerega je kot na preprogo naslikan svet. A je pri slikarju – kaj šele pri gledalcu – razumljen kot teatarska poslikava, kot kulisa – kot če gledamo v vatikanskem muzeju čudovite tepihe, izvezene v antwerpenskih delavnicah po predlogah velikih renesančnih mojstrov; preproge so obešene na hodnikih po zidovih. Niso zid, ki preprečuje prost prehod; niso zaprta stena, kjer bi morala biti vrata. Pa vendar so le igra kulture. Niso neposredna resnica.

Slovensko slikarstvo je kmalu za tem, že v petdesetih letih, posebno pa v šestdesetih, udejanjalo obe različici: igro in steno. Oboje se je dostikrat nahajalo pri istem slikarju; recimo pri Sedeju mlajšem in pri Berniku, ki sta morda osrednji slikarski osebi generacij, ki so sledile Kregarjevi, Debenjakovi, Maleševi.

Bernik eksperimentira. Poskuša vse. Vstopa v najrazličnejše vloge; slika na najrazličnejše načine. Resnico spreminja s tem v igro, saj se odreka slikarstvu mimezisa, ki se ima za svet pristnosti. Pa vendar je Bernikovo slikarstvo povsem pristno. Nikoli se mu ne posreči odkriti prehoda, vrat, okna; kar naslika, je zid. Pa naj je slikal – v duhu Stupice – igralne karte in šah; ali v duhu Zao Wou Kija japonske pagode; ali v duhu Burrija raztrgane vreče. (Scena za Smoletovo *Antigono* na Odru 57 leta 1959.) Ali v duhu Mušiča pesek iz kraških kamnolomov oz. dalmatinskih ograd. Ali, četrto stoletja kasneje, umirajoče Kristuse na Križevem potu nove šišenske cerkve.

Tem Kristusom manjka Vstajenje: božje Življenje. So zlomljeni, kot potrti pajaci, kot lutke, ki ne morejo najti razloga za življenje: upanja, vere. Bernik je ravno na nasprotni strani od ekspresionističnih abstraktistov, od Bernarda. Bernik je skeptik. Ne veruje v moč in prihodnost, v resničnost in odrešljivost energetske sile, čeprav jo kar naprej na zunaj kaže kot različna znamenja – od kart, peska, pagod do Kristusov. A ta znamenja ostajajo prazna, kulise, igr(i)ce na zidu. Zid pa ni in ni prehodni; ne umakne se, ne upogne, ne razje. Dinamisti ga kemično razkrojijo in planejo skozenj; a kam? V dinamični nič.

Bernik se tega, kar sledi, če se zid podre, zaveda. Je kot malokdo razumen, preizkušen, moder, stvaren. Ve. Zato ne poizkuša podreti, kar je meja obstojnosti, eksistence. A zaradi svoje previdnosti – ali ponižnosti, kakor hočete –, ostaja pred zidom. In je ves svet, ki ga naslika, zamanska gesta, obupan poskus slikanja, slika obupa, neskončna vrsta grafitov, s katerimi obdaruje mesto, polis, a ostajajo le znamenje nemoči. Seveda ne umetnikove, ampak človekove.

Vsa domiselna igra, ki prikriva to nemoč, ne pomaga nič. Če je čemu tuj, je tuj Bernik lepim – idiličnim – rožam Šorlijeve, ki spreminjajo svet v eno samo molitev Nedolžnosti. Bernik ve, kaj se skriva za lilijami: nemoč,

zlo, plakat, zaostalost, reakcija, duhovna lenoba, samozadovoljstvo, strah pred odprtim življenjem. Kot se skriva za idilizmom bedna realiteta ne zanemarljivo številnega dela udov SKS in njene zaostalo mizerne politike.

Podobno bi lahko dejal za mlajšega Sedeja. Ta je še bolj – strastneje, inovativneje – eksperimentalni od Bernika. Manj je posnemal in variiral; več si je sam izmišljal kot bolj temperamentna, neukrotljiva, silovita narava. Bernikovi poizkusi so bili melanholična igra; zato je Bernikovo slikarstvo tako blizu Tinetu Hribarju. Hladna, obvladana, kozmopolitska, aristokratska igra, medtem ko je Sedejeva demokratična, na vse strani odprta, ranljiva, goreča, nemalokrat radostna, otroška, dobra.

To je Sedeju omogočalo, da si je zmerom verjel. Očarljivost njegovega slikarstva je v tej otroški samoprepičanosti in neposrednosti. Kar ga je predestiniralo, da je postal najvidnejši, najbolj svež slovenski proizvajalec magizmov. Hribar je občudoval pri Sedeju prav to plat in se pri nji učil. Sedej je dinamičen, Bernik statičen. Za Sedeja ni nikjer nobenega zidu. Vse mu je odprto, na razpolago, a ne zato, da bi z vsem manipuliral, ampak da bi se spreminjal v čudovite, presenetljive, zmerom nove, sijajne oblike – zgodbe – sveta. Medtem ko pozna Bernik eno samo kruto zgodbo: zgodbo volje in nemoči. V vsakem človeku sta drži obeh slikarjev.

Oba z Bernikom sta prišla do Kristusa. Sedej ga je – kot Križanega – vključil v slovenski triptih, kjer ga lahko različni aktivisti porabijo za kar koli; pirnatovci tudi za nacionalšovinista, za temelj slovensko nacistični folklori krvi in tal. Na razpolago je za vse; je joker. Za Sedeja je ves svet joker, tako je svoboden, prost, nevezan. Medtem ko je Bernikov Kristus neuporabljiv, ideološko neizkoristljiv. Kaj bi politiki in magi s pokvečenim likom, ki je bolj podoben grdemu, zlobnemu, bebastemu starcu kot čemur koli drugemu? Bernik odkriva v Kristusu – v vsakem od nas – to grdoto, to ponesrečenost, to nemoč, in kaže, da z voljo, pa naj je še tako vztrajna in krepka, nikamor ne pridemo, če ni milosti. A milosti v Bernikovem svetu ni. Bernik že prosi zanjo?

Tudi za Sedejeve like ne bi mogli reči, da so v znamenju milosti. So v znamenju odprtosti. Odprtost je pojem eksistencializma, ne krščanstva; Sedej – je šele na poti h krščanstvu – kot Bernik, čeprav zavijata kar po svoje. Kot mi vsi. Ali se konvencionaliziramo, idiliziramo, hote oslepimo in zaostanemo; to je ena pot depersonalizacije: v varnost – tudi katoliške – črede. Ali pa poizkušamo najti ono pravo osebno transcendentno božje, pa se pri tem opotekamo, motimo, božje nadomeščamo s svetim, krščanstvo z ezoterizmom, in se kar naprej zavedamo, da smo pred zidom oz. v igri, ki nikamor ne vodi, razen v panvitalizem.

Bernik in Sedej mlajši sta izjemno močna slikarja.

## 8.

Na Debenjakovi freski niso v središču osebe-ljudje; to je le videz. V dejanskem centru so Pojmi, Vrednote, Splošni simboli: Hrana.

Hrana je temeljna za obstoj človeka. Sodobna etnologija (Lévi-Strauss) jo je natančno preučevala; posebno razliko in razmerje med surovim, kuhanim in pečenim; tu se začenja kultura. Debenjak vidno poudarja, da mu gre za takšno kulturo, ki je utemeljena na naturi; ki je sama narurna. Kuha in peče se v »osebni« družini; Kregarjeva kmeta sta jedla skuhanu in spečeno. Tovarne »kuhajo« in »pečejo« zelo posredno, v prenesenem pomenu: industrijsko hrano. Svet industrializma je tehnološko zamotan kotel, v prejšnjem

stoletju in v prvi polovici tega še mehaničen, v katerem se prekuhava snov: iz utekočinjenih ali vsaj zmečanih surovin nastajajo mase, ki jih tovarne potem predelujejo v mehanične predmete. Celoten komunistični socializem sam sebe razume – po modelu industrializma prve stopnje – kot tak veleko-tel za predelavo duševnosti, značajev, zavesti, družbe, sveta. Zato je socializem tako nasilen: vse mora zmečhati do nesamostojnosti, do stanja, ki ga potem Partija lahko oblikuje po svoji zamisli: Planu. – Delavci na Pengo-vovi freski so že produkt – industrijskega – socializma: bojevita skupina kot enotno krdelo, ki ga vodi Zastava (Partija).

Debenjak sicer katolicizira, vendar zunanje. Kregar ohranja družino, Debenjak jo spreminja iz organsko biološko rodovno krvne (sorodniki) v simbolično reprezentativno. Človek kot posameznik zanj ne ostaja; le kot predstavnik neke splošne Resnice. (V klerikalizmu Cerkve; v komunizmu Partije.) Debenjak oboje kombinira, sintetizira oz. nevtralizira v enotnost.

Štirje liki freske so tri gracije in oplojevalec; on s podolgovatim pred-metom, one ali z razširjenim naročjem – srednja, ki čepi – ali z razmaknje-nima nogama – čeprav v hodu, desna – ali s simbolom okroglega, takšnega, ki sprejema vase in je trpno, ki drži: dekle s košaro. Moški dela dejavno. Z lopato suva predse, v zemljo. Premika kamne; ne prevrača zemlje kot pri oranju – glej Groharja. Grohar je še kmet. Je še pristni pesnik kmetištva. Spojen je z zemljo neposredno – na slikah *Sejavec*, *Krompir* itn. Na Grohar-jevih slikah je človek moč – popolno nasprotje z Bernikovim svetom.

Bernik izhaja iz Jame, a Jamov temelj razume kot kamen, ki je stena. Temelj omogoča, da na njem trdno stojimo; tako stoji človek Jamovega slikarstva (začetega slovenskega meščanstva). Hladno, a solidno, nepre-makljivo. Stena ni uporabljiva za stanje, saj ljudje nismo stenice. Stena je kamen, ki zapira vsako pot. Človek je v času med Jamo in Bernikom – v času SR – vzdignil temelj iz zemlje, prepričan, da gre za napačen temelj zle tradicije. Dvignil ga je visoko, v Revoluciji, kot je visoka zastava na Pengovovi freski. Nato pa je spoznal, da je kamen v zraku, kamen kot simbol prihodnosti, nesmisel. Kamen ubija, če ga ne maramo za temelj, če z njim mahamo kot giganti; z njim lahko le kaj pokopljemo. (In je nagrob-nik – kot pri Spacalu.) Komunistom je padel iz rok, pa naj so bile te roke še tako odločne, mogočne, brezobzirne. Zasadil se je v zemljo, postal – ogro-men, kot je – stena; nikogar ni več pustil naprej. Več ko je bilo vzdignjenih in padlih kamnov-sten, bolj trden je bil grob, ki je nastajal okrog človeka; ječa.

To je svet, v katerem živi Bernikov človek: človek povojne slovenske kritične literature, človek ujetnik, a ne le Golih otokov in dahavskih proces-ov, ampak človek, ki si je tudi sam zazidal svet, ker se je odrekel stika z absolutnim kot transcendenco. Stik z absolutnim je zamenjal s sanjarje-njem, kot je to prvi – poleg Mraka v *Razsulu Rimljanovine* – uprizoril Zupan v genialnem predvidevanju, v liku Rajnika iz drame *Ladja brez imena*. Tu so edina resnica sanje-želje-pričakovanja-domišljija človeka, ki je doživel ladjelom in so ga zaprli v ječo z golimi stenami.

Debenjak na freski ne pozna več neposredne narave; Kregar jo še. Levi zgornji del freske je vzet – kot kulisa – iz slik sienske šole; sposojenka iz kulture. (Debenjak je protopostmodernist.) Trstika spodaj je iz kitajskega slikarstva s tušem. Itn. Vsak del slike od kje drugje. Moški drži lopato tako nerodno, kot da prvič »štiha«. Njegova drža je nenaravna. A ne gre za to, da slikar ne bi poznal pravih gibov ali anatomije. (Morda je tudi to res.)



Važneje je, da moški zida; in ne koplje. Dela hišo. A ne kmečke. Tip kape kaže, da je delavec; ima »leninsko« čepico. Postavlja zid, za katerega misli, da bo dom – dom Socializma. A ga je pozneje najbolj pristno – kot muko – odkril Bernik kot neprepustno steno.

## 9.

Gracij ne vidimo pri delu. Debenjak nima tako neposrednega odnosa do dela kot Tone Kralj na sliki *Gradnja Litostroja* in številnih iz tistega časa. Kralj je cistercijansko, benediktinsko, srednjeveško krščansko geslo Ora et labora! ki ga obnavlja današnji slovenski klerikalizem (njegov ideolog Capuder, a tudi Rebula), razumel reducirano, modernizirano, socialistično: ora v pomenu: Moli za Izgradnjo, Delaj za izgradnjo Domovine! Kar bi učila tudi slovenska desnica, če bi l. 1945 zmagala; in kar uči spet danes. Delaj in ne misli! Moli in ne misli! Debenjakova freska je v celoti takšna molitev, ki je hvalnica neposrednosti Dela in Hranjenja.

Ko je Kralj nekoliko kasneje (bil je eden najbolj zapoznelih, kar je v skladu z njegovim katoliškim poreklom: bolj zvest je od drugih, manj svoboden, bolj vezan temu, kar je sprejel in v kar veruje, bolj hlapčevski) spoznal slepo ulico socializma, a je prej slikal industrijski socializem zvesto in vztrajno in množično kot noben drug slovenski slikar, je prvo posvetitev: Labora! izvršeno v duhu industrializma, dopolnil z dolžnostjo: Ora! izvršeno v duhu idiliziranega svetništva; mislim na Kraljeve freske po slovenskih cerkvah v naslednjih letih do smrti (Miren itn.). Pri nikomer drugem se obe vrednoti-dolžnosti nista tako ujeli kot pri Tonetu Kralju. Kar kaže na notranjo sorodnost obeh totalitarizmov, ki odpravljata – prepovedujeta – svobodno, (avto)krično misel, skepso, distanco.

Gracije na Debenjakovi freski so blizu Kraljevi: Ora! Bistvo te – post-moderne, današnji slovenski politični sorodne – molitve ni niti od daleč neposredni stik z Bogom kot osebo, krik trpljenja iz stiske. (Kakršne so Bernikove slike s Kristusom. Če ni v njih celo grlo kličečega zaraslo, odmrlo in se komaj sliši grgranje za Besedo nesposobnega.) Debenjak uprizarja slavljenje, praznovanje. Ne praznik kot posvetitev Kristustu kot živi osebi. Ampak praznovanje v etimološkem pomenu besede: da je praznik prazen dan. Prazen močnega in živega smisla. Debenjakova slika komaj še zadržuje spoznanje, ki bo vsak čas prodrlo iz teh slik. Počakati je bilo treba le nekaj let in se je razkrilo: da je vse izpraznjeno, nesmiselno, ničevo in nično. Debenjak je z *Živili* postavil le zadnjo odrsko zaveso pred praznim odrom. Na tej zadnji zavesi je naslikan le še Kič.

Klečeča gracia idilizira: nabira rožice, marjetice. Nabiranje je v bistvu zajedavstvo, spremenjeno – posvečeno – v Nedolžnost. Narava je tu le zato, da jo trgamo, uporabljamo; je sredstvo, s katerim – se – slavimo. Cvetlice bodo služile za krašenje novih svetih domov; včeraj cerkev, danes združnih domov, oznovskih domov (Maksa Perca): oboževanju človeka: samooboževanju. Bolj kot delo je pomembno samoproslavljanje. Oboževanje naše – NAŠE – Zmage. Debenjak drugače uprizarja isto kot Pengov s fresko v vili Bled. Trpljenje (vojna) je minilo. Zdaj se je začela doba Praznika. S praznovanjem slovensko slikarstvo zakriva resničnost mučnega, skoraj suženjskega dela povojne Slovenije. V tem delu je Debenjak – in so podobni – ideolog, mag(ist), zakrivalec resnice. Hkrati pa Debenjak – zavito, dialektično, paradokсно, njemu samemu na neznan a slutnjski način – že sam odločilno izpraznjuje svet, ki ga slavi. Slika, kot da je ta svet

le še kulisa; in to v času, ko ta svet – Partija – meni, da je v vrhu Uspeha, na široki cesti k obvladovanju Prihodnosti.

Srednje in desne gracije ne vidimo pri delu. Srednja nosi v košari – na glavi – zvrhano grozdja, pravkar obranega. Desna nosi v jerbasu ribe, najbrž tudi pravkar ulovljene. A ne vinogradnikov ne ribičev ne vidimo; pač pa morje v daljavi. Verjetno »naše« morje, jadransko, slovensko; morda Simonov zaliv pri Izoli, seveda stiliziran. Pokrajina je primorska. To potrjujejo tudi oljke v sredini slike. Imajo te oljke – potihem – kako zvezo z jeruzalemskimi na Oljčni gori, s Kristusovimi, s cvetno nedeljo? Morda pa, saj je prav Debenjak niti ne pol desetletja prej ilustriral Gregorčičevo pesem *Oljki*. Pesnitev je izdala ljubljanska založba pod okupacijo; izdaja je sodila v poudarjeno katoliški krog. A na Debenjakovi freski ni ne zvezde ne zastave ne srpa in kladiva. Nihče ne žanje in ne kuje.

Na freski je osliček. Osel sodi v Primorje, v Istro; nosi meh z vodo ali vinom in drugo južno sadje. A osel je enako svetopisemska žival. Prenašal je sveto družino na begu v Egipt; Jezus je na oslu prijahal v Jeruzalem. Na freski ni bistrih, poskočnih, dirjajočih konj, ki so osrednji simbol Revolucije (Bablove in Budjonijeve *Rdeče konjenice*). Freska ali sintetizira – skorajda hote – revolucijo in idilizem Dominsveta, levico in desnico; ali pa Revolucijo spodjeda z nečim trpnim, statičnim. Vse umetnine so dvoumne.

Tri gracije so mnogo bolj v sorodu z mogočnimi ženskami – heroinami Dela, Gospodinjami, Materami, zdravimi, za Rodnost pripravljanimi, veselimi dekleti –, kakor jih je kiparil desetletje prej Tine Kos (tudi še po vojni, a obrobno, nova oblast njegovega kiparstva ni cenila, čeprav ji je bilo blizu), kot pa s partizankami partizanske umetnosti.

*Proizvodnja živil* je v resnici slavospev Hrani; je naturistično posvečevanje Hrane (Doma in Dela in mile Lepote). A ta hrana se je kmalu skazala za naslikano, za obljubljeno. Nikogar več ni nasitila. Od samih simbolov in slav človek umre – od lakote. Slovenska umetnost je začela iskati resnično, pravo hrano. Imenovala jo je iskrenost, pristnost, ponotrnanjenost.