

Asociacije o umetnosti in resnici



Milček
Komelj

Tema teh opažanj je za umetnostnega zgodovinarja nekoliko neprimerna, saj je vprašanje, ki se ga lotevajo, že po svoji naravi tako, da ne obeta nika-kršne dokončne ugotovitve. Zato se mi zdi potrebno, da se izgovorim na vzrok, ki me je nape-ljal nanj, v problematiko, ki je ne glede na to, da ne omogoča odgovora, vendarle lahko spodbudna, ker zna prisiliti k razmišljanju tudi umetnostne zgodovi-

narje, ki se prevečkrat omejujemo zgolj na stilne in ikonografske oprede-litve.

Med odmorom tržaške uprizoritve Cankarjevega Kralja na Betajnovi me je profesor Boštjan M. Zupančič povabil na razgovor, na katerem naj bi predstavniki različnih strok – tudi umetnostne zgodovine –, vmes pa še kak pesnik, razpravljali o resnici. Debelo sem pogledal, rekoč, da v umetnost-nozgodovinski stroki o tem nismo kompetentni posebej govoriti, in prav tako me je rahlo začudeno pogledal on, češ da gre za stvari, o katerih vsaka stroka in vsakdo kaj razmišlja. Verjetno se je on, kot razmišljajoč pravnik, poglobil v problematiko že med predstavo, saj je vprašanje resnice, s katero je mogoče tudi manipulirati, resnice, ki je prepogosto v posesti veljakov, posvetnih in cerkvenih oblastnikov ali – v strokah – tako imenovanih avtoritet, ena pomembnih tem omenjene Cankarjeve drame. Sam pa sem kot umetnostni zgodovinar seveda bolj prisluhnil razpoloženju in mizansceni igre, a sem se, ker me je spodbudilo njegovo zaupanje, že med nadaljeva-njem skušal zamisliti tudi v vprašanje resnice skozi perspektivo naše stroke. Vprašal sem se, zakaj se o tem ne sprašujemo, še bolj pa, zakaj naj bi se o njej sploh spraševali, saj umetnostna zgodovina ni veda, ki bi si mogla taka vprašanja legitimno zastavljati, ker nanja s svojimi orodji ne more odgovoriti. V njej nas bolj kot taka zadnja vprašanja zanimajo – ob čisto zgodovinskih spremembah – načelna vprašanja likovnega jezika, in celo njeni najglasnejši kritiki pogrešajo predvsem trdnih izhodišč za pojasnitev njegovih pomenov, ne pa filozofskega iskanja »spoznavne« dimenzije.

Seveda lahko tudi ob likovni umetnosti predvidevamo vprašanja res-nice kot nekako samoumevna, a se jih hkrati samoumevno modro ogib-ljemo. Ob pretresanju umetnostnozgodovinskih izsledkov, ob vprašanjih, ki se porajajo ob raziskavah, pa tudi ob analizah razstav in srečanjih z umet-niki, se vsaj prikrito, implicitno zastavlja tudi vprašanje resnice in našega odnosa do nje. Nenehoma smo v zagati med subjektivnim in težnjo po objektivnosti; prav dobro vemo, da je v rečeh umetnosti kategorija resnice tudi subjektivna, ker jo določa naša zavest v odnosu do predmeta, in da je resnica umetnika – njegovo prepričanje –, ob katero zadenemo, kadar sodelujemo z ustvarjalci, pogosto v neskladju s tako imenovano objektivno resničnostjo, to je resnico umetnine, h kateri težimo, in seveda vemo, da je tudi gledalčeva resnica pogosto le izrazito subjektivna, kadar je gledalcu umetniški predmet le izhodišče za formuliranje njegove resnice. Tudi zato vsa nesoglasja med umetniki, umetninami in gledalci, ki smo jim priča, tako

ob razlagah, še bolj pa, če upoštevamo tudi vprašanje kvalitete, ki seveda presega zgolj tehnično dognanost in vključuje vsestransko vrednost umetnine. Toda ker smo v umetnostni zgodovini usmerjeni v objektivno zgodovinsko resničnost, ne smejo zмести in zmotiti naših gledanj taki različni pogledi, še zlasti ne, kadar gre za novejšo umetnost; prav pa je, da se zavedamo dilem in omejenosti spoznanja. Tista resnica, ki jo je mogoče objektivno ugotoviti, je gotovo le delna in se nanaša na obliko in motiv, na idejo, ne pa na resnico umetnine. V zvezi z našim vprašanjem je namreč treba biti pozoren in spoštljiv najprej predvsem do pojma resnice. In ta pojem je vsekakor filozofski in ne stvar stroke, saj sega v bistvo slehernega spraševanja; kolikor ga samoumevno predpostavljamo tudi v zgodovinskih strokah, kjer se – kot navadno govorimo – še celó ženemo za resnico, je v njih vsekakor mišljen na drugi, parcialni, površinski ravni, kot veljavnost ugotovitve, ki se nanaša le na zunanje razvidne oblike umetnosti in njihove razvojne prelome in zakone, kolikor so ti razvidni, ne pa na tisto, kar naj bi bilo za njimi, kar je nerazvidno in bistveno in čemur šele bi lahko rekli resnica umetnine. Toda tudi če nas vznemiri pojem resnice v pravem, filozofskem smislu, in le o tem je ob tem pojmu spodobno govoriti, se bo zgodovinar laže kot nasploh skušal zamisliti o njej ob določeni umetnini. Ob tem pa se je treba zavedati široke kompleksnosti v raziskovanjih likovnih umetnosti, širokega področja raziskav oziroma razmišljanj in končno v stroki sicer nepopularnega, a za nas bistvenega razlikovanja med likovnimi izdelki in resnično, visoko, absolutno umetnostjo, torej nadvse različnih likovnih ravni. Ta delitev je v stroki sicer nepopularna – umetnostna zgodovina si upravičeno lasti zaslugo, da je vnesla v preučevanje tudi sodobni urbanizem, grafično in industrijsko oblikovanje – in meje se še vedno bolj zabrisujejo, tudi v odnosu kritike. O tem dobro govori vse širši razpon področij za Prešernovo nagrado, ki jo podeljujejo celo že za reklame – to pa zato, ker umetnostno zgodovino očitno bolj kot pojem umetnosti zanima »umetnost« predvsem kot likovna dejavnost, s katero se pospešeno ubadamo, ker najizraziteje vpliva na vizualno kulturo našega življenja, in ker prihajajo tudi ob raziskavah najbolj povprečne ali razširjene umetnosti na dan različne zgodovinske ugotovitve (resnice), osvetljuje različnih vidikov našega zgodovinskega samospoznavanja, kot so na primer poleg kronološko-stilnega ikonografski, socialni, regionalni; enako zgodovinsko zgovorna kot visoka je tudi provincialna umetnost – in na teh ravneh je »resnica« razmeroma objektivna.

Umetniška resnica oziroma vsebina umetniškosti kot resnica umetnosti pa je mnogo manj jasna. V umetnosti jo iščejo tudi (oziroma predvsem) drugi, ne umetnostni zgodovinarji, zlasti filozofi oziroma estetiki, le da ti navadno ne ob konkretnih umetninah, vsaj ne likovnih, do katerih so prav filozofi pogosto skeptični ali izrazito subjektivni. Kolikor pa ljudje različnih profilov iščejo umetniško resnico posamezne umetnine, jo vendar le težko povsem kompetentno razložijo brez poznavanja umetnostne zgodovine, iščejo pa jo lahko le pri velikih, kompleksnih umetninah; a večje ko so, bolj je njihova resnica nejasna, neenoumna, toda bolj prepričljiva in obsežna, res bolj nekakšen fokus, kot je nekje zapisal Tolstoj, kot pa jasna točka spoznanja, jasna določljivost oz. spoznavnost; in verjetno prav zato ne more biti nobena umetnina do kraja razložena; s tem v zvezi je tudi znani odprti prostor nerazložljivosti, ki naj bi bil bistvena prepoznavna lastnost umetnine. Ob tem pa se nam seveda (lahko) zastavlja vprašanje, kaj je umetnost,

kolikor že a priori ne predvidevamo, da nam je vsaj na neteoretski ravni to po svoje jasno.

Teoretskega odgovora od tipičnega umetnostnega zgodovinarja ne moremo nujno pričakovati – in enoumen odgovor po moje niti ni mogoč –, lahko pa pričakujemo, da nam bo ob določenem likovnem gradivu prav umetnostni zgodovinar ločeval preprostejša likovna dela od umetnih in v njih vsaj nakazal tudi njihove možne resnice, njihovo vsebino, njihova duhovna obzorja. Za primer naj obudim spomin na nedavno razstavo slik iz leningrajskega Ermitaža v ljubljanski Narodni galeriji: na razmerje med slikama dveh beneških slikarjev iz istega obdobja, ki sta viseli v sosednjih sobah: Parisa Bordoneja in Tiziana Veccellija. Obe deli sta bili likovno kvalitetni. Gledano iz vidika povprečne kvalitete starejše slovenske likovne umetnosti oziroma za nas naslikanih ali pri nas ohranjenih del tujih starih mojstrov, med katerimi, po besedah Federica Zerija, vsaj na zadnji razstavi v Narodni galeriji ni bilo »absolutne umetnine«, je Bordone skoraj vrhunski. Gledano iz perspektive tako imenovane absolutne umetnosti pa je sicer ljubko in likovno dognano, a vendar mrtvo, dekorativno rokodelsko delo, laže opredeljivo kot Tizianovo – ker je v njem manj individualnega in več tipičnega za čas, in hvaležnejše za likovnega zgodovinarja kot za estetika ali filozofa. Vprašljiva je sicer njegova ikonografska razlaga – ne vemo zanesljivo, ali gre za Ljubezen in Mir v nasprotju z Vojno (kot so, kolikor vem, razlagali na javnih vodstvih) ali zgolj za Floro, kot preberemo v katalogu – vsekakor je resnica motiva skonstruirana in nejasna, ker ne poznamo motivnega vira oziroma umetnikovega ali naročnikovega »literarnega« programa – rešitev te uganke pa ne bi o resnici, o globini, o umetniškosti slike povedala prav nič bistvenega. Vnesla bi le dodatno dimenzijo o mišljenju in dojemanju časa, že zato, ker umetnikova ustvarjalna fantazija ni ravno izvirna. Na drugi strani pa je na razstavi dobesedno zažarel Tizian, z jasno prepoznavnim motivom Kristusa, ko nese križ. Tiziana spoznamo najprej seveda po osebnem slogu. Ker pač poznamo velikega umetnika, celo prej in laže dojamemo individualnost kakor njen čas, kajti slika učinkuje moderno, brezčasno in docela živo. Umetnik je sijajen sicer predvsem kot kolorist in predstavlja tip umetnika, ki dominira s čisto likovno kvaliteto (zato je npr. skušal poekspresionistični Božidar Jakac prijatelju Miranu Jarcu, ki je ljubil umetnost predvsem zaradi literarne razsežnosti, odpreti oči za izrecno likovne umetnostne vrednote ravno ob Tizianu). Vendar pa na tej sliki s tragičnim motivom izraz Tizianove podobe obvladuje tudi psihološka dimenzija. Njena prava vsebina prav tako kot pri Bordoneju seveda ne izhaja iz samega motiva, marveč iz interpretacije Kristusovega obraza, v katerem živi pretresljiv izraz, poln vprašanj in odgovorov, podoba človeškega trpljenja in morda obupa, kakršno bi lahko naslikal v literaturi Dostojevski. To vsebino bi nam najlaže približal kak pisatelj, kajti evidentno je, da obraz docela počlovečenega Boga s pogledom nemo izraža – vendar nič dokončno jasnega; v njem slutimo slikarjevo sprašujoče in hkrati očitajoče sporočilo o resnici življenja in v tej človeškosti je glavna pretresljivost umetnine.

Seveda je normalno, da bi se tudi umetnostni zgodovinar ob takih umetninah ne ustavil že ob stilno-ikonografski opredelitvi in označeni stopnji likovne kvalitete, vendar pa je možnost take razlage odvisna prav tako kot od izobrazbe tudi od življenjskih izkušenj, od človeške dojemljivosti – znanje ima le hvaležno vlogo osnove oziroma korektiva, ki zlasti literatom

pogosto manjka, da hvalijo svojo subjektivno resnico likovno slabotnih del, ne da bi gledali nanjo kot na rezultat likovnih izrazil. Tu pa se dotikamo tudi območja kritike, ki je neločljiva od umetnostne zgodovine pa tudi od vsakokratnega okusa in stopnje ocenjevalčeve dojemljivosti in ki ni omejena zgolj na najnovejšo, sodobno umetnost. Zato pogosto prav na tej, globinski stopnji opredeljevanja umetnin nastajajo najbolj izrazita in osupljiva nasprotja med sicer profesionalno kar najbolj kvalificiranimi umetnostnimi zgodovinarji. Pomislimo le na še eno Kristusovo glavo, na vsekakor likovno kvalitetno naslikano podobo vstalega Kristusa na Grünewaldovem Isenheimskem oltarju; v njej vidi Nicolaus Pevsner vizijo veličastnosti in blaženstva, ki ni bila nikjer in nikoli presežena, Herbert Read pa slabo in osladno teatralno kopijo, ki v resnici teži k lepotnemu idealu za slikarja netipičnemu, kakršen nam danes ne more biti blizu. Prav tako lahko pomislimo na nedavno ljubljansko razstavo slovenskega ekspresionizma, ob kateri je bilo od kvalificiranih umetnostnih zgodovinarjev in slikarjev slišati o vrednosti posameznih mojstrov in globini njihovih slik docela nasprotujoča si mnenja, gotovo predvsem zato, ker gre za umetnost, katere prava moč naj bi bila v duhovnem izrazu, ki si v taki meri priredi formo, da v njej pogosto ni več moč iskati sledov tradicionalnega slikarskega znanja oziroma priučenosti, in zato je dojemanje takih del toliko bolj subjektivno. Prav podobno je bilo začutiti tudi ob zadnji veliki Bernikovi razstavi, kjer so bila mnenja strokovnih kolegov iste generacije razpeta med vzneseno občudovanje in radikalno zanikanje (sam sem bil, da ne bom skrival mnenja, nad izrazno sugestivnostjo razstavljenih del, zlasti grafik, presenečen). Podoben, a manj izrazit je tudi primer Zupetovega (Krištofovega) slikarstva – če pomislim le na zadnje ljubljanske razstave –, kjer vidijo nekateri – a v glavnem spet pesniki oz. filozofi, predvsem občudovalci slikarjevih očitnih vzornikov – pretresljivo globino, medtem ko pripadniki izrecneje likovne stroke lahko med drugim ob njem razmišljamo o razmerjih med okornostjo in izraznostjo in o tem, da barvna pisanost še ni potrdilo smisla za barve, da vsaka intenzivnost še ni nujno tudi ekspresivnost. Še večja pa so nesoglasja tam, kjer otipljivi formalni kriteriji v resnici ali vsaj na videz popolnoma odpovedo in se lahko polastimo slike le intuitivno, z dojemljivostjo za njeno globinsko, duhovno dimenzijo. Šele ob taki, izpovedni vsebini umetnine pa bi lahko razmišljali tudi o umetniški resnici (vsebini), kakršno smo nakazali in ki je seveda mnogo bolj skrivnostna in kompleksna od zgodovinske resničnosti, o vprašanih, ki nikakor niso izrecno umetnostnozgodovinska in vezana na likovnost, ker segajo v »večno« človeško bistvo, dasi so odgovori po svoje tudi zgodovinski, samo na videz nadčasovni, ker se v toku zgodovine spreminja tudi naš odnos do umetnosti in življenja in verjetno tudi omejeno »bistvo« ni čisto večno oziroma nespremenljivo.

Seveda bi o tem, kaj je umetnost, tudi vsakdo od bralcev, če bi se zamislil, prav lahko pripravil odgovor, ki bi ne bil neveljaven, a bi gotovo ne bil edini mogoč in resničen, tako kot tudi ni mogoč odgovor na vprašanje o resnici (razen v negativni obliki, da resnice o resnici ni, kot ga je podal v svoji knjigi Tine Hribar) in o tem, ali se ta zares pojavlja tudi skozi umetnost oziroma, kot bi lahko združili vprašanja, če je – kolikor se zares pojavlja – umetnost (ali vsaj najgloblja umetnost) samo tisti del likovne dejavnosti, ki proseva resnico. Če bi želeli usmeriti razmišljanje o umetnosti v smer naše teme, bi morali preusmeriti vprašanja od zgodovine, motivike in likovnih sredstev, ki jih proučujemo v umetnostni zgodovini, k načelnim

splošnejšim problemom, kaj umetnost konstituira, izraža, kakšen je njen namen ipd. Ali je njen namen prikazati, približati resnico ali kaj drugega, ali je ta namen živ vsaj kot skrita možnost? Ob takem vprašanju bi najbrž tudi kot zgodovinarji lahko odgovorili: Gotovo – toda k njej je, končno, obrnjeno tudi vse naše (duhovno) življenje, pa je ne poznamo, kako naj bi jo torej prepoznali v umetnini?

V to smer, ko predvidevamo v vsebini umetnine tudi bolj ali manj jasno izraženo razmerje do resnice, nas usmerjajo tudi pogoste relacije med umetnostjo, znanostjo in filozofijo, ki jih ločuje bolj način, oblika približevanja cilju kakor sam predmet »raziskave«, ter seveda različna stopnja možnosti, kako priti do resnice, ki smo jo ob umetnostni zgodovini že omenili. Na pojem resnice se spomnimo že ob neštetokrat formuliranih in ponekod še danes živih pogledih humanistov od antike do 19. stoletja in danes, češ da so glavne vrednote, ki v različnih razmerjih konstituira tudi umetnost, Dobrota, Lepota in Resnica, torej ob triadah, ki jih je mogoče včasih modificirati in kjer kot sinonim za absolutnost lahko zadnjo od njih – torej Resnico – zasede tudi univerzalni (lepi in dobri) Bog. Taka predpostavlanja kažejo seveda na zavest o temeljnih vprašanih smisla umetnosti, če jih gledamo zgodovinsko, hkrati pa so, v ustih nekaterih sodobnikov, zlasti nasprotnikov sodobne ustvarjalnosti, pogosto tudi samo izpraznjene in celo anahronistične fraze, s katerimi zavračajo sodobnost, trdeč, da v njeni umetnosti teh vrednot ni več najti. Njihovo filozofsko zaledje je v Heglu, Schopenhauerju, ki sta postavljala med temi kategorijami tudi enačaje, v naši likovni umetnosti pa jih je mogoče zaslutiti ali rekonstruirati iz umetnostnih nazorov umetnikov, predvidoma od Wolfa in Šubica prek Jakopiča do Jakca. Na takih teoremih vztrajajo predvsem tradicionalno, lahko bi rekli romantično usmerjeni ljubitelji umetnosti. Vsako od teh postavk je mogoče postaviti pod vprašaj, a jim je še vedno mogoče tudi zaupati, če si le predpostavljamo primerno pomensko širino njihovih obsegov.

O dobroti, ki je seveda etična kategorija, so vprašanja najmanj jasna in jih je še najlaže občutiti kot frazo ali ideološko navlako; deloma v to smer so segle tudi polemike po prvi svetovni vojni, ko je na primer Josip Vidmar trdil, da za umetniško kvaliteto ni važna vsebina svetovnega nazora, da je v literaturi važna le prepričljivost junakovega značaja, tudi če je etično ali idejno problematičen, oziroma zvestoba umetnika lastni naravi. Manj so zaradi narave slikarstva taka vprašanja živa v likovni zavesti, vsaj v tisti, ki je ne obvladuje več krščanstvo (ki je do še vedno opazne mere usmerjalo pogled tudi našim prvim umetnostnim zgodovinarjem). Glede lepote se seveda zastavlja najprej vprašanje, kaj je lepota, vsaj danes, ko ne verjamemo več v normativno estetiko, najbrž že ob nekako samoumevni postavki, da je tudi ta v bistvu subjektivna kategorija. Vsekakor pa je mogoče govoriti o distinkciji med umetniškostjo in lepoto (čeravno niso vsi estetik, kot vem, tega mnenja). O tem obstaja cela estetska literatura, z možnimi odgovori na to dilemo pa nas je v okviru društva za estetiko lani seznanil profesor Bogdan Gjemidok. Nove vidike razmerja med umetniškostjo in lepoto so pričeli s svojim relativizmom upoštevati že naši dediči dunajske umetnostnozgodovinske šole: Izidor Cankar je sicer še nihal med znanstvenim relativizmom in privzgojenim odnosom do izrazito harmonične lepote, izražene predvsem v klasični formi, njegovemu duhovnemu nasledniku profesorju Stanetu Mikužu pa so se ekspresionisti Noldejevega kova že

zdeli lepi, ker so bili iskreni in doživeti, to je resnični (ta tudi svoj problem je ob neki priložnosti med predavanjem celo ekspliciral kot dilemo z vprašanjem poslušalstvu). Profesor Stelè se je kot izrazit zgodovinar od teh vprašanj sicer ogradil in bil objektiven znanstvenik, a je kot kritik dopuščal lepoto tudi v novih oblikah, vsebino umetnosti pa predpostavljala kot v bistvu trajno; za spodbudo k umevanju ekspresionizma je pred neko kritiko prav zato citiral začetna verza iz prve kitice pesmi Stana Kosovela V galeriji:

Vse sem že videl: biló je v drugačni obliki,
kakor so zdaj ti pred mene postavljeni liki,
ah, in vendàr: tak resnično, tak lepo kot to –
vsepovsod rože ljubezni cvetò.

Sam pa lahko dodam prvi še tretjo kitico, ki še odločneje pokaže, kako je pojem resnice, povezane z lepoto, prodril v splošno last, tudi v klišeje manj izrazitih pesnikov, in kako je lahko pobudnik za take refleksije tudi likovna umetnost:

Vse sem že videl in slišal, in vendar me mika
linija, ton in beseda, ker vse je le slika
one resnice, ki v svetu na veke živi
in mojo dušo z lepoto krepí. –

O sami lepoti bi bilo potrebno v tej zvezi razpravljati posebej, kot je na primer v Sodobnosti 1985 v povezavi s pesnikovim veljavnejšim bratom Srečkom Kosovelom izrecno razmišljal profesor Franc Zadavec. Tu naj opozorim samo na dejstvo, da je v zgodnji stopnji slovenskega ekspresionizma v likovni umetnosti dominirala še iz secesije izvirajoča, torej dekorativna in lepa forma, in da so zato sočasni opredeljevalci te smeri šteli za njegovo tipično lastnost tudi dekorativnost. Ne glede na to pa je v posebej izrazitih primerih tudi v slovenski likovni ustvarjalnosti tradicionalno pojmovana lepota izginila ravno v ekspresionizmu, ko lahko pogosto govorimo celo o estetiki grdega; s tem bistroumnim nesmisлом pa nehote dopuščamo grdosti tudi izrazno lepoto. Prav za ekspresionizem so že sodobniki pisali, da išče samó resnico, npr. Karel Dobida, ki je trdil, da je resnica ekspresionizmu edini cilj, po tem sodeč pa najbrž tudi kriterij. (Sam sem zadel ob to vprašanje kot osrednji problem ob prvem srečanju s slikarjem Lamutom – torej neoekspresionistom –, čigar najlepše slike so bile po tradicionalnih predstavah najmanj izrazite in njegove, torej tudi najmanj umetniške in resnične.) Ob tem vidiku umetnosti – resnici – pa se lahko zastavi tudi navidezno vprašanje, ali je resnica spoznavna ali tudi etična kategorija, ali je nasprotje laži ali neresnice. Kolikor ju je seveda sploh smiselno razločevati, ugotavljamo lahko predvsem njene različne dimenzije, saj spoznavni vidik v umetnosti predpostavlja tudi etičnega. Ta se v tej zvezi seveda izrecno tiče same znanstvene morale raziskovalcev oziroma predvsem kritikov, ki – kot vem iz izkušenj – si ne prizadevajo vedno le za resnico. (Vem, kaj pripovedujejo zasebno, in slišim ali berem, kaj – ob upoštevanju okoliščin in ozirov, ne iz veselja do neresnice ali laži – govorijo ali napišejo javno.) Vendar je to le stranski, bolj aktualističen aspekt vprašanja, a vreden omembe.

Glede na pomensko širino takih pojmov in na možnosti interpretacije bi te pojme zares lahko združili v enega samega, sicer nič bolj jasnega (kot jih je izenačil na primer Ruskin, ki je proučeval prav likovno umetnost – od naših ustvarjalcev ga je med prvo svetovno vojno bral Jakac, ki je pozneje v svoji mladostni triadi umetnostnih vrednot – Resnice, Lepote in Svetosti – enačil Resnico z Lepoto, Umetnost pa dojemal kot edino vodnico na poti do teh ciljev). Svečeniki Lepote, za kakršne so se vsaj do tega stoletja šteli umetniki, združujejo lepoto zlasti z resnico (kar srečamo v filozofiji že pri Heglu) in jih dobrota navadno manj zanima, vendar se zdi danes vse bolj res, da tudi resnica ni ravno vedno lepa; ali pa postane lepa, ko postane umetniška resnica? In tudi estetika, ki naj bi se ukvarjala predvsem z lepoto oziroma umetnostjo kot realizacijo lepega, postaja vse bolj filozofska veja o umetnosti in ne glede na njeno lepoto – tako spoznanje mi narekujejo že članske izkušnje iz estetiškega društva in tako je, kolikor vem, tudi izrecno stališče zaslužnega predsednika tega društva Aleša Erjavca. Toda naj bo kakorkoli: tudi če zanemarimo historična pojmovanja o odnosih med temi kategorijami – ali pa če se izrecno opiramo nanje –, lahko glede resnice predvsem rečemo, da namen umetnosti oziroma njena vsebina – če jo že skušamo zvezati z resnico – gotovo ni pojmovno spoznanje resnice v filozofskem smislu, ampak – vsaj v likovni umetnosti – kvečjemu njen nazoren, čuten prikaz; ta pa seveda eksplicitno nikakor ni možen, ne le, ker je resnica abstraktna in bi bila torej upodobljiva samo v obliki alegorije, z lepoto in odkritosrčno žensko postavo (v tej zvezi se seveda spomnimo na Berninijevo Golo resnico ali Resnico iz Botticellijevega Obrekovanja), marveč predvsem, ker ni nikomur znana, jasna in razločno razvidna.

Tako kot filozofija ni na nobeno bistveno vprašanje doslej zanesljivo odgovorila – če si lahko kot nefilozof predrzнем kaj takega trditi –, tudi umetnost doslej še ni jasno razkrila oziroma pokazala resnice; kvečjemu jo je nakazala v zapletenosti življenja, kot ga je mogoče na novo ustvariti z besedami ali vizualno, in še manj jasno lahko to potemtakem stori umetnostna zgodovina oziroma kritika, ki skuša ta prostor in to smer odkriti in pojasniti. Če je jedro njene umetniške vsebine zares resnica, je to najbrž le tista resnica, ki ji lahko rečemo – kot smo zaslužili ob Tizianu in bi lahko še pri vrsti največjih umetnikov, zlasti pa Michelangelu in Rembrandtu – (umetnikova) resnica življenja in za katero ne vemo natanko, kaj to je oziroma kakšna je, ali vsaj resnica, ki kaže na umetnikov odnos do posameznih vidikov življenja ali realnosti. Tu pa se že lahko odmika od svoje univerzalnosti v fragmentarne sfere, ki – zaradi narave likovne umetnosti, oprte na motiv – najpogosteje obvladuje likovno ustvarjalnost, s tem pa najbrž že ponehuje biti resnica.

Njena etična razsežnost je tudi v umetnosti kar samoumevna, saj je resnica v podobi iskrenosti temelj, brez katerega ne more nastati umetnina. Spoznavna resnica umetnine, umetniška resnica, pa je nejasna resnica življenja in človeka-umetnika, ki je umetnino ustvaril, v njej so vedno tudi principi ustvarjalca. Prav zato je lahko tudi v likovni umetnosti vedno samo subjektivna in ne temelji izključno v empirični zunanji realnosti, čeprav je v slikarstvu vse do tega stoletja z njo nenehno povezana, ampak je razpeta med več možnih dimenzij: glede na umetniško resničnost je prav takó resničen psihološko realistični prikaz kakega Tiziana kot El Grecova vizija ali resnica Boschevih ali Dalijevih sanj in fantazij, ki se obnavljajo – kot lahko opazimo – v duhovnem svetu sodobnih umetnikov, ne le pri likovnih

ustvarjalcih (Drago Jančar je na primer v sugestivnem Severnem siju povezal vizijo negotovega, katastrofalnega sveta z ognjenimi horizonti Boschevih prividov). V umetnosti, ki ohranja živost življenja in ga miselno ne abstrahira, resnica še celó ni enostranska, pojmovna, ni premerljiva in ne docela zajemljiva s strokovnimi metodami, ki ne morejo seči v bistvo. Umetnina kot sublimirano nadaljevanje umetnika, kot izraz njegove težnje po nesmrtnosti, je tudi kot izraz človekove želje po resnici skrivnostna in nikakor ne ideološka ali za karkoli uporabljiva, kot je to znanstvena resnica ali njen materializiran rezultat; zato je ni mogoče povzeti, domisliti v eno, skupno resnico, ampak je brez vidnega smisla, prav tako kot življenje in njegova resnica, ki postavlja enake vprašaje kot umetnost (oziroma – bolje rečeno – narekuje umetnosti vprašanja). V obeh – življenju in umetnosti – se fizična in psihična sestavina prepletata in sta celo soodvisni, v obeh so sanje prav tako resnične kot budnost in resničnost prav tako neresnična kot sen. Tako kot so sanje videti, potem ko minejo, iluzija – in zato je tako sladko spati –, tudi življenje sproti razpada v spomin, torej v sen, v preteklost, od katere ohranja skrivnost nekdanjega življenja in njegove resnice le umetnost, ki živi – kot spomin, kot živ diih preteklosti – namesto večnosti, večnega življenja in nespoznavnega Boga, in torej predvsem nadaljuje življenje. Zato je vprašanje resnice oziroma neresnice življenja tudi v umetnosti kot problem tako pogosto jasno ali prikrito navzoče: pri Calderonu de la Barci (Življenje je sen; dramo priporočam za branje pri vojakih), Shakespearu in Dostojevskem in v predzadnji premijski predstavljivi ljubljanske Drame, sicer nekoliko preveč težno napisani Veliki magiji Eduarda de Filippa, ki zabrisuje vse meje med resničnostjo in iluzijo in kaže življenje kot igro in čarovnijo, a tudi goljufijo. V slikarstvu pa je v tem pogledu najizrazitejši bleščeči vzpon nadrealizma, ki sicer nam, Slovencem, ni preveč blizu, morda ne le zaradi zadržanosti do radikalnosti, marveč tudi zaradi večne zaposlenosti z realnostjo budnosti, se pravi praktično treznostjo, ki so jo povzročile tudi zgodovinske razmere naše narodne usode. Spoznanje modrih starcev, da je življenje iluzija, ali, kot mi večkrat pravi izkušeni in častitljivi prijatelj Božidar Jakac, cirkus, varljiva, lažniva sanja in obenem kruta resnica, je tako vsekakor v največjem skladju z naravo umetnosti, ki je tudi velika iluzija, duhovna na materialnih nosilcih, resna in igriva, božanska in ničeva obenem. Ni je mogoče docela spoznati in pojasniti – razbiranje resnice v umetnosti je zaradi narave umetnosti, neoprijemljivosti metod in seveda nespoznavnosti resnice metodološko celó tako nejasno, da se resnica v njej mimogrede izmuzne v svoje nasprotje ali si nadene več različnih skritih obrazov, kot v sodobni umetnosti abstraktna slika asocijskega tipa –, mogoče pa je táko njeno resnico vsaj približati, zaslutiti.

In kako se resnici umetnine približati, kako jo vsaj poskušati prestreči? Z intuicijo, z občutkom in izkušnjo? Ali z umetnostnozgodovinskim znanjem? Mislim, da najzanesljiveje z obojim. Gotovo mora biti vse prvo vključeno tudi v umetnostno zgodovino, vnaprej pripravljene metode so le orodje, ki koristi šele junakom, ki te lastnosti imajo. Umetnostna zgodovina lahko pristopi s svojimi prijemi, ki pripravijo vsaj podlago, predpostavijo stopnjo etične plati resnice (umetnikove iskrenosti) in izluščijo skozi oblikovno konvencijo zgodovinsko dimenzijo, skozi katero se svetlika osebnost, ki je na voljo za intimno srečanje, vendar bolj kot za »zadnjo razlago« za možne interpretacije, ki se zlasti v pomembnejših umetninah ne izključu-

jejo, a ne dopuščajo jasnega, enotnega odgovora, ki bi razkril resnico. Vsaj nekatere čisto specifične, a življenjske dimenzije umetnin, kot so na primer stopnja čustvenega izraza, erotičnosti, idejne angažiranosti ali celo nacionalne identitete, je gotovo mogoče prestreči oziroma pojasniti tudi s pritegnitvijo metodologij in izsledkov drugih strok, ker so plasti umetniške resnice tudi vsebine različnih življenjskih področij – še zlasti pa psihologije, ki naj bi se znala zastrmeti v dušo. In to najbolj iščoči, vendar redki slovenski umetnostni zgodovinarji tudi počno. Vendar z nujnim upoštevanjem umetnostnozgodovinskih principov, skozi perspektivo likovnega jezika umetnin, ker se lahko vsaka predpostavka v likovni umetnini uresniči le skozi specifična likovna sredstva, s posebnimi likovnimi prijemi; zato je treba v likovni umetnosti vso umetnostno, ne izrecno likovno vsebino – torej tudi resnico – dojemati skozi likovna sredstva, kot organski del celotne umetnine, in je ne izolirati oziroma razbirati iz umetnine diskurzivno, na primer le iz motiva. Ključ za razbiranje vsebine je vselej v sami umetnini in njenih lastnostih in razsežnostih; izražena je skozi vizualnost in skoznjo jo dojemamo kot sliko življenja, središče te vsebine, spoj teh razsežnosti pa je resnica umetnine, ki jo dojamemo sintetično, začutimo z zadnjim (in hkrati prvim) pogledom, ki nadaljuje in preseže, modno bi lahko rekli »nadgrajuje« strokovno analizo – a na njej stoji in z njo pojasnjuje – vsekakor pa z občutljivim pogledom, z vidnim prepoznavanjem, ki umetnostnim zgodovinarjem celo v odločilnih pogledih nadomešča (ali pomeni) mišljenje. To področje in način dojetja pa je tudi tisto polje svobode, kjer se skušajo ob negotovih zgodovinarjih znajti kot kritiki in spoznavalci tudi nezgodovinarji oziroma nelikovniki, kjer se prične svoboda poezije (poezija svobode) ali zgolj besede, ki se normalno pridružuje siceršnji človeški zmedi – ker razumski argumenti na tej ravni niso več mogoči.

Tudi ta nedosegljivost in neizrazljivost cilja – če slutimo v njem resnico – pa jasno kaže, da njegova umetniška resnica in vsebina ne moreta biti dokončni, in tako sili umetnike v vedno nove in nove ter drugačne slike in poskuse ter ne nazadnje širi krog »ustvarjalcev«. Ker je – kot smo že nakazali – ne dojemajo in upodabljajo vsi veliki umetniki enako, čutimo, da so njena vizualna »utelešenja« odvisna tudi od značajev in ustvarjalčeve osebne problematike, njegovega sveta, življenja in ne le od moči oblikovalskega talenta. Glede na to bi morali ob enaki popolnosti likovnih prijemov iskati bolj vsestransko izraženo resnico v najbolj celovitih in torej tudi poduhovljenih, v človeško vsestransko bistvo usmerjenih ustvarjalcih, torej bolj v Munchu in van Goghu kot Matissu, bolj Rembrandtu kot Rubensu (ali – v literaturi – bolj v Dostojevskem kot Tolstoju), če govorimo o samih velikanih, in končno tudi bolj v slovenskih kot francoskih impresionistih, čeravno zaradi tega nikakor ne moremo reči, da bi bili prvi tudi boljši slikarji; predpostavljamo lahko le, da so globlji umetniki in da so bližje resnici. Tako vsaj, po mojih nenehnih izkušnjah, dojemajo tudi likovno umetnost tisti, navadno bolj romantično čustvujoči in filozofsko nadahnjeni ljubitelji ali poznavalci umetnosti, ki iščejo v umetnosti resnico, resnico življenja, ne le likovne mojstrovine in estetski užitek. Ne velja pa to več za tiste, ki živijo bolj z novim stoletjem, ki dojemajo svet iz drugačnega, neantropocentričnega, manj antropološkega ali bolj fiziološkega vidika, ali ki iščejo v objektivnem, razumsko pretehtanem, analitičnem slikarstvu, kot pri kakem geometrijskem Mondrianu, na primer podobo vesoljskega reda in njegovih s človeškim življenjem nepovezanih resnic, torej od človeka in

življenja neodvisnih absolutnih ezoteričnih dimenzij, pa tudi za tiste, ki upoštevajo v likovnih delih le likovne vrednote in so jim zgolj dekorativna dela enake teže kot vsebinsko poglobljena izpoved, in so lahko celo mnena, da je kakršnokoli iskanje resnice v umetnosti poseg, ki kot sama po sebi nelikovna zadeva ne sodi v slikarstvo. Vsega tega – razsežnosti in obsega vseh morebitnih dimenzij, ki se lahko uveljavljajo skozi likovno ustvarjalnost – pa ne moremo ugotavljati in preverjati le na ravni motivov ali zgolj slikarskega znanja in sloga, pa tudi ne brez poznavanja specifičnosti likovnega jezika, zato je iskanje resnice plodno le v pristopu, ki združuje likovnost, psihologijo in filozofijo, ki išče skozi zgodovinske koordinate brezčasne dimenzije in ki je odprt za morebitne nove vsebine, ki jih sproti odstira naše pojmovanje življenja oziroma zgodovine. Toda ali ima tako gledanje potem sploh še zadostno oporo v čisto slikarski kvaliteti, ki jo edino še nekako objektivno preverljivo ugotavljamo, vsaj do določene stopnje slikarstva, ali se ne izmuzne iz kriterijev, ki jih vzpostavljata likovna kritika in zgodovina, v že omenjeno območje subjektivne svobode, v ples besed in samovoljnih miselnih špekulacij? V načelu jo ima – a spet le relativno, ne le v togem ugotavljanju znanja, ampak v vživljanju v ustvarjalni postopek. Vsaj do neke stopnje lahko umetnostni zgodovinarji rekonstruiramo, hkrati ko dojemamo rezultat umetnine, kako resnica umetnosti prenika skozi možnosti likovnih sredstev, kako se forma in motivika krčevito prilagajata in rojevata izraz, ali celo »ukinjata«, opuščata priučeno (kot je to nezavedno počel Petkovšek in hote ekspresionisti, Gabrijel Stupica ali Janez Bernik, ko se je odločil slikati z levo roko), da bi iz sebe čim krčeviteje iztisnila zeleno izpoved oziroma vsebino. To pa znova nakazuje, da upodobljena resnica ni ločena od likovne forme in da torej tudi različni »resničnostni« kriteriji le ne morejo do kraja ignorirati likovnega, torej spoznanj umetnostne zgodovine; vendar so tudi ta spoznanja zelo skopa, ker v umetnosti kljub poskusom sistematik ni za vse veljavnih, predvsem pa ne kvalitete zagotavljajočih principov. Že omenjeno področje svobode se nam odpre, ko zasledujemo umetnikovo pot skozi formo in motiv in se nam pogled ustavi na bogastvu naslikane vsebine, v kateri lahko slutimo resnico. Edino ta pot – ali vzratni, kontrolni pogled nanjo – nudi vsaj relativno zanesljivo oporo za strokovno razlago, dasi je moč na to ravnino pogledati tudi neposredno in tudi intuitivno zadeti v bistvo, čeravno nimamo opore v likovni izobrazbi, če smo le likovno dojemljivi. Podobno pa tudi umetnostni zgodovinar z izobrazbo, a brez pravega občutka (ne okusa –okus zadošča za razsojanje o dekorativni ravni) lahko ne opazi, da se formalno sicer dognano, z znanjem izvedeno delo kaj lahko izteče v praznost, v dekorativnost, ki je ne zanima resnica.

Gledano iz zgodovinskih humanističnih kriterijev je resnica-vsebina umetnine v svoji globini potemtakem nujno tudi duhovna in tudi zato so v preteklosti kritiki oziroma teoretiki že vnaprej razvrščali zvrsti slikarstva tudi po vrednosti sporočila, po razsežnosti idej, in sta tako veljala na primer religiozna slika ali portret več kot nefiguralna krajina. Danes, v času umetnostnega subjektivizma, pa tudi tisti, ki terjajo od umetnosti resnico-vsebino, vedo, da je katerakoli motivika lahko enako nosilka subjektivnosti in misli kakor zgolj objektivnosti in forme, zlasti v smeri neantropocentričnega slikarstva in umetnosti nasploh, in da motiv v starem smislu niti ni več potreben – in zelo pogosto ga na sliki sploh več ni in celo formo lahko nadomesti zgolj izrazno (oz. »izrazno«) gomazeča barva – kot je bilo npr.

dobro videti ob zadnji razstavi Nikolaja Beera v ljubljanskem Labirintu. Resnico (oziroma vsebino), kakršno iščejo vsaj tisti, ki jim ne zadošča zgolj estetski kriterij – in danes že spet stoji večina kritikov na takem stališču – pa v zadnjem času vse bolj poimenujejo z izrazom eksistencialnost. (Prav ta je bila eden odločilnih kriterijev, ki so v razbiranju strokovne komisije za letošnje Prešernove nagrade usmerili pozornost večine članov na poprej manj splošno popularnega Zdenka Huzjana.) Taka izhodiščna umetnostno-nazorska stališča so najbrž na neki način že vselej doslej usmerjala kritike, ki so iskali vrednostni pomen umetnin, tudi v iskanje umetnostne resnice, ki naj bi bila tudi emanacija vsakokratne življenjske resnice ali vsaj pogoj zanjo. A jih je tako forsirano oziroma vnaprej usmerjeno »ideologizirano«
gledanje-iskanje lahko tudi zapeljalo, da se niso predajali sproščenemu dojemanju: še pred kratkim so kritiki, ko so zasledovali novosti, iskali resnico v golem jeziku forme, v objektivnosti, v odtisu fizičnega akta ali ideje, v čisti likovnosti; danes, v tako imenovanem in široko razglašanem postmodernizmu, pa v skladu z drugačnim doživljanjem sveta, na novo priznanim, spet iščejo sledove človeškega eksistencialnega izraza in vse bolj oživljajo celo še pred nedavnim zastarelo besedo angažiranost. Zato so usmerjeni zlasti v arhetipe, torej prvobitne simbole, dramatičnost izraza in možnosti ekspresionizma, pri tem pa spet lahko prezrejo manj forsirano, a iskreno in osebnejšo umetnost, ki lahko v svoji čustvenosti izžareva več intenzivnosti in življenjske resnice od pogosto mrtvih, neoživljenih, neprekravljenih simbolov. Skratka, tudi resnica, kot jo je mogoče zaslutiti v umetnosti skozi resnico umetnine, zahteva od gledalca in umetnika izbrusen in prirojen smisel za likovnost, a poleg tega še nekaj več: za življenje. Vendar zahteva smisel tiste vrste, ki se ga ni mogoče docela naučiti, ker umetniškost ne temelji na pravilih in zakonitostih in ki ga pomagata umetnostna zgodovina in teorija kvečjemu izostriti, ne pa narediti. Tudi ta prirojena in priučena gledalčeva oz. raziskovalčeva sposobnost pa je le relativna, usmerjena iz zgodovinskih možnosti dojanja, ki dopuščajo iskanje živosti v sporočilu preteklosti in današnjega časa; v teh optikah se tudi resnica umetnine le delno razkriva in v našem dojemanju tudi spreminja. Ker se človek v bistvu v osnovi najbrž le ni docela spremenil, ostaja živa, čeravno v vsakem času razvidna iz druge perspektive in v različnih umetninah, ker je vsakemu času najbližja njega samega potrjujoča resnica. Zato lahko na koncu brezplodno ponovim že v uvodu izrečeno izkušnjo, da ne moremo čisto jasno spoznati in razložiti resnice umetnine, in dodajam, da je tudi ugotavljanje tistega, čemur pravimo resnica v vsakdanjem strokovnem jeziku v smislu znanstvene ugotovitve, smiselno in – če smo tudi drugače dojemljivi – eden zanesljivih korakov na nedokončani, neizhojeni in neobstoječi poti do resnice.

P. S.: Po tem »razmišljanju«
ali – bolje – asociacijah, ki so se mi po končani predstavi vsiljevale še med potjo proti domu, sem ostal enako kot dotlej prepričan, da je resnica tudi v umetnosti skrivnostna in da bi umetnostni zgodovinar moje vrste na posvetu o resnici le težko kaj pametnega prispeval, razen če bi se odločilno oprl na morebitna dognanja drugih, ki bi jih moral šele preučiti. Pri tem sem se domislil, da bom doma gotovo našel duhovito, pesniško izbrušeno sentenčno formulacijo o resnici, ki bo veljala tudi za umetnost, v Grafenauerjevem pesniškem brevirju, ki nosi skrivnosti že v naslovu, v njegovi očarljivi zbirki Skrivnosti. Vendar je razočaran nisem našel, čeravno bi bila glede na zasnovo knjige samoumevna. A mi je

pesnik nekaj dni pozneje ob točilnem pultu kot samoumevno pojasnil, da je stvar resno pretehtal in da Resnice v zbirko nalašč ni uvrstil, ker je resnica ne le neznan, ampak celo neimenljiva; če bi jo imenoval, uklenil v besedo, bi že postala ideologija. In to je resnično res celo v umetnosti, ne le v realnem, resničnem, vendar vselej le na videz zanesljivem življenju!

SOOČANJA

Revitalizacija religije in desekularizacija družbe v Sloveniji?

(Drugo nadaljevanje in konec)



Dr. Zdenko
Roter

3. RAZREDNO-SLOJNA DETERMINIRANOST ODNOSA DO RELIGIJE IN CERKVE – OBSEG IN NARAVA SPREMEMB

Ob analizi obdobja 1968–1978 je bilo popolnoma upravičeno ugotovljeno tudi naslednje: »Prvo, kar pri pregledu raziskovalnega gradiva o odnosu do religije in Cerkve dobesedno »pade« v oči, da ne rečem udari v obraz – toliko bolj, kolikor bolj so pri kom žive predstave o cerkveno religiozni opredelitvi kot bistveno duhovni, osebni in osebnostni zadevi, svobodnemu izrazu najglobljih plasti človeške duše ipd., ali kolikor bolj ohranja predstave o bistveni razredni homogenosti sodobne družbe, o presežnosti slojno-razrednih delitev bodisi v sodobnih »postindustrijskih«, »potrošniških itd.« družbah, bodisi v novi »socialistični skupnosti delovnih ljudi« – je statistična povezanost med slojno-razredno pripadnostjo in odnosom do religije in cerkve*». Na tej osnovi isti avtor ugotavlja: »Nastala (je) podlaga za družbenokritične poudarke: religija je izraz socialne deprivilegiranosti (glede na kvalifikacijo, dohodek, izobrazbo, informiranost), in to prav v socialističnih družbah; je oziroma lahko v ustreznih ideološko-političnih razmerah postane zavesten izraz odtujenosti nižjih delavskih slojev od nereligiozne oziroma ateistične politične etike in nereligioznih (predvsem uslužbenskih ipd.) slojev, iz katerih le-ta izhaja in jih v skrajni instanci v svoji politiki tudi reprezentira. (Analogno, kot naj bi na Zahodu bila nereligioznost delavskih slojev izraz odtujenosti in protesta proti religioznim družbenim višjim slojem oziroma njeni povezani in od njih »zasedeni« cerkvi)«. **

Podrobne podatke in svoje razlage podatkovnega gradiva o statistični povezanosti med slojno-razredno pripadnostjo ter odnosom do religije in Cerkve v Sloveniji in za obdobje 1968–1978 sem objavil v knjižni obliki. ***

* M. Kerševan, Cerkevna religioznost v Sloveniji, Maribor, 1982, str. 198, podčrtal Z. R.

** prav tam, str. 200, podčrtal Z. R.

*** Z. Roter, Vera in nevera v Sloveniji 1968–1978. 1982. Maribor, poglavje 4: Vernost, nevernost in neopredeljenost v različnih družb. slojih, str. 78–142.