



Josip
Vidmar

Zvoki in liki

1

Z veseljem in zadoščanjem sem nekoč v spisih Richarda Wagnerja prebral razlago Beethovnov Devete simfonije. V tem komentarju skoraj ni piščeve besede, vsaj ne take, ki bi kakorkoli razlagala vsebino komponistove muzike. Če se prav spominjam, je razlaga sestavljena iz odbranih in v poseben red razvrščenih Goethejevih pesmi in morda tudi odlomkov, ki s svojo poetično magiko osvetljujejo skrivnostni čar te dolge

vrste pojočih melodij in harmonij, prehodov in prelivov znamenite stvaritve. Pri tem se mi je zdelo, da mora Wagner sam v sebi priznavati, kako ne more z besedo do živega smislu zvokov, ki tako neposredno in prepričevalno govorijo človekovi občutljivosti. Vendar ta kljub posebnemu nemiru, v katerega jo muzika prestavlja, ne sporoča zavesti nič določnega, kar bi se moglo izraziti ali opisati s pojmi in mislimi. Nerazložljiva ji je in kljub temu mora poskušati, kako bi si jo razložila. In pokaže se, da je to do neke meje mogoče doseči s tistim medijem, ki nam v pesniški besedi mimo predstav in pojmov pogosto spet komaj razložljivo govori iz prave in globoke poezije, ki ogovarja naš najtanjši čut. In tako nam Goethejeva pesem v Wagnerjevih rokah vendarle spregovori o smislu in vsebini Beethovnov skladbe.

Sicer pa o nekakšni taki možnosti priča ravnanje številnih komponistov, ki vendar zlagajo muziko na pesniška besedila, v katerih so morali pač dobiti pobudo za svoje skladbe. Tem tekstom očitno priznavajo tesno sorodnost s svojo glasbo in ustreznost za neposredno razlago tistega, kar hoče njihova muzika povedati. Sama Deveta je s svojim četrtrim stavkom, v katerega vstopi péta beseda, značilen primer za tako priznavanje in nemara celo za zavest, da more muziko iz njene nedoločljivosti vsaj včasih smiselno odrešiti samo določnejša pesniška beseda. Vrhu tega pa je znana tudi vrsta primerov, ko so ljubitelji in tudi pesniki raznim melodijam skušali 'podložiti' besedila, ker so čutili potrebo po opredelitvi ali dokončni osmiselitvi muzikalnega govora.

Wagner je razlago Beethovnovne simfonije opravil s taktom in s subtilnim čutom, ki sta vredna občudovanja. Vsega priznanja je vreden tudi njegov pogum, kajti upal si je kot muzik svojo potrebo in potrebo, ki jo trajno čuti ves svet, ne samo priznati, marveč je razlago neke pomembne muzike tudi ustvaril, čeprav med glasbeniki taka razlaga ni posebno cenjena. In njegov primer daje tudi meni pogum za dva, tri zapise nekakšnih razlag muzike, ki pa so nastale po drugačni poti kakor njegova. In v tej poti vidim še posebno opravičilo zase, kajti ne gre mi za premišljene in s pretresom pridobljene interpretacije, marveč za take, ki so sicer nekoliko podobne Wagnerjevi, po načinu nastanka pa so v nasprotju z njegovo, zavedno oblikovano razlago, nastale povsem spontano. Nastale so in se kratkomalo vgnezdile v čutu in zavesti.

Tako nekako se mi je zgodilo pred davnimi leti, da sem kot študent tičal v svojem praškem stanovanju ter bral, v sosednji sobi pa je mlada konservatoristka vadila klavir, ki sem ga v svoji zatopljenosti komaj slišal. Prebiral sem namreč tretji del zgodovinske trilogije D. Merežkovskega, roman Peter in Aleksej. To zgodovinsko delo je bilo tedaj zame posebno zanimivo zaradi poglavij, ki opisujejo zakasneli ruski srednji vek, njegov mrak in njegove drame in tragedije, pošastne zgodbe staroverskih družin na mrzlem in mračnem severu Rusije, moralne in metafizične strahove teh zaslepljenih vernikov pred nevarnostjo krivega nauka in pred prihodom Antikrista, strahove, ki gonijo cele trume teh zaostalih gorečnejšev v prostovoljno smrt v plamenih. Pogrezal sem se v to arktično, srednjeveško temo in v njen brezup, v njeno brezmejno, strašno otožnost. Sredi tega branja pa sem nenadoma nehote prisluhnil igranju v sosednji sobi. Ah da, majhen Bachov preludij ali kako se že imenuje ta drobna skladba. Slišal sem jo kajpada že večkrat. A vrnimo se v svojo davnino. Vendar se nisem mogel prav odtrgati od muzike. In tudi tuji mi niso bili več ti zvoki, kakor so mi bili poprej. Ne, resnično; saj govore isto, ista globoka srednjeveška otožnost je v njih. Lapidarno izražena, toda jasno in prepričevalno. Srednji vek s svojo zagonetno religiozno melanholijo. Ostal sem pri muziki in hkrati v mislih ponavljal, kar sem pravkar bral; vdihoval sem ozračje temnih stoletij in ga sprejemal z mislijo in sluhom, da so se knjižne predstave in intonacija skladbe zlivale v enoto, ki je nisem mogel več ne razdeliti ne razločiti. Odtlej sta razpoloženje in ozračje tistega pošastnega časa in Bachova govorica, zlasti v tem preludiju, zame eno, čeprav vem, da je Bach doma v baroku. Vem pa tudi, da se vsa umetnost hrani s čustvenimi sedimenti minulih časov. Richard Wagner osvetljuje problematiko tega velikega komponista takole: »Bachov muzikalni jezik se je oblikoval v obdobju naše muzikalne zgodovine, v katerem se je splošni muzikalni jezik ravno še bojeval za sposobnost bolj osebnega, bolj zanesljivega izraza: čisto formalne pedantnosti je še toliko v njem, da se je Bachov povsem človeški izraz kljub neznanski sili njegovega genija komaj šele prebijal . . . Nepojmljivo brezglava zmeda ohlapnega muzikalnega okusa našega časa je v tem, kako hkrati dajemo posluš Bachovemu jeziku poleg Beethovnovnega in si dopovedujemo, da obstoji med obema samo individualno formalna, nikakor pa ne resnična kulturnozgodovinska razlika . . . Beethovnov jezik lahko govori samo popoln, cel, topel človek; Bachov jezik pa lahko povzame vsak zelo spreten muzik, četudi ne v Bachovem smislu, kajti formalni element še prevladuje in čisto človeški izraz še ni dokončno odločen v njem . . .«

Ta prodor k individualnemu izrazu je literatura opravila nekaj stoletij prej, v renesansi. Bach še ni povsem dozorel zanj, da bi ga bil izvedel v muzikalnem svetu. Njegova zavest ali podzavest, iz katere je ustvarjal, je bila ali kolektivna miselnost, večidel verska in celo liturgična, ali nekakšna posebna religiozna čustvenost, kar vse je produkt srednjega veka in njegove turobne melanholije, ki je v Bachu tako živa in včasih tako mogočna in ki se je v moji zavesti tako prepričevalno ujela s prestrašenim religioznim razpoloženjem zakasnelega ruskega srednjega veka. Kakorkoli: ta mrakotni svet in Bachov preludij sta izraz in razlaga drug drugega. Tako je veljalo zame takrat in velja vse do danes.

Veliko pozneje sem nekoč pri prebiranju Župančiča nenadoma obstal in se pričel spraševati, kakšna muzika nekje v meni s tako vztrajnostjo nehote spremlja nekatere njegove pesmi. Po dolgem prisluškovanju vase, sem si moral reči, da so to Chopinovi preludiji. Seveda ne vsi, temveč samo nekateri krajši, kakor na primer št. 4 v e-molu ali št. 6 v h-molu, ali št. 9 v e-duru ali št. 22 v g-molu in nekateri njim sorodni, ki so nekako izpeti v enem dihu; pa tudi od Župančičevih pesmi mi ne bude vse te muzike ali teh zvočnih asociacij. Tudi pri pesmih gre samo za nekatere, na primer: ‚Kot veter in vrhu trepetlike‘ ali ‚Iskal sem svojih mladih dni‘, ‚Bolj nežna kakor dih‘, ‚O šum voda zvečer‘, ‚Nespečnost‘ in morda še ta ali ona. Tudi to so večidel zelo kratke, malone v enem stavku izrečene pesmi, brez vsake pripovedi, zgolj čustveni vzdih ali vzkliki ali tožbe, ki so resnično izpete v enem dihu. Značilnost teh umetnin je pri pesniku in komponistu skrajno preprosta gradnja preludijev in pesmi. Njihova lapidarnost in čista jasnost notranjega razcveta, da, ravno razcveta; kajti pesmi in muzika se z vsakršnimi napečnostmi in zadržki razcvetejo pred tabo v prelepe rože in se ti odpirajo kakor čuda, da se iz njih izlije njihova zadnja vsebina — opoj, olajšanje ali groza. ‚In duša, polna tvoje dike, trepetajoča te slavi‘ . . . ali: ‚In vendar vse zemljé, slast in gorjé nista jo premaknila‘ . . . ali: ‚Le ona ve, a ne pove, nazaj ne da jih‘ . . . ali: ‚In blizu, blizu, tu v vročem srcu, od solz nabreklem, kot slast in radost in bolečina, kot naše nade in kot ljubezen in velo listje in nagla smrt‘. Ta struktura je gotovo pomemben moment. A zakaj prav pri Župančiču? In sem si rekel: tega liričnega poljskega komponista, ki se mu biserni toni prepisajo kakor dragulji, je mogoče primerjati samo z lirikom bleščečega, sijajnega izraza, kakršen Župančič pač je. Pri tem pa je ta bleščeča muzikalna ali pesniška snov obeh do skrajnosti prepojena s čustvom poleta, občudovanja, zanosa, skratka vročega srca, pa tudi z otožnostjo, bolečino in grozo. Popolnost v izrazu in čustvenost, polna zlahtnosti, čeprav je Chopin v celoti otožnejši od Župančiča. Tukaj je, pri obeh razsuta po njunih preludijih, in nič nas ne sme motiti, da je razsežnost časa v muziki daljša od časovne razsežnosti besed in stihov. Nikakor, to velja tudi za Goethejeve pesmi in za Beethovno simfonijo. Čustvo in njegovi vzponi in upadi so enako živi, intenzivni v obeh medijih, toda muzika ima svojo naravo, ki ji dopušča, da se razpoloženja v nji popolnoma naravno prelivajo v daljših valovih kakor v poeziji, ta pa s svojo govorico, s smisli in pomeni besed in njihovih vezav lahko v krajši časovni meri doseže enako moč in enak vsebinski obseg.

Opisane zveze, zlasti zveza Bach — D. Merežkovski ne vsebujejo nobenega vrednotenja in tem manj enačenja, dasi bi Wagnerjeva razlaga Beethovna z Goethejem tako misel dopuščala. Ne, pri J. S. Bachu mi je šlo samo za širši, splošnejši razpoloženski medij srednjeveške religioznosti, skoz

katero presevata v njegovi muziki njegova osebnost in njegov genij. Pri tem sta njegova osebna moč in razsežnost popolnoma enakovredni mogočnosti verskih zgodovinskih dogodkov, o katerih Merežkovski poroča. Razlaga nekih Chopinovih preludijev z nekimi Župančičevimi pesmimi je pri obeh veliko bolj zadeva njunih umetniških značajev in potenc, čeprav se je zavedati, da se opisani stik med njima nanaša le na majhen del njunih opusov, kakor koli je že ta del pri enem in pri drugem dragocen. Za širše vredotenje tu ni ne namena ne možnosti. Isto velja tudi za zadnji primer, o katerem želim govoriti.

S Chopinovimi „Nokturni“, o enem izmed njih bo namreč govor v naslednjem, sem se dokončno in na bližji način seznanil pred več kot petindvajsetimi leti, ko mi jih je v enem večeru, vendar s potrebnimi premori preigral pokojni L. M. Škerjanc, ki mi je takrat nekoč ravno tako preigral tudi Bachov Ubrani klavir (*Das wohltemperierte Klavier*). Spominjam se živo Škerjančevega načina. Bil je odličen pianist in po naturelu lirik, ki menda nikakor ni rad govoril o muziki. Ko je odigral nokturno, je prenehal, se obrnil k meni in se molče, morda malce vprašujoče zagledal vame in — čakal. Marij Kogoj, ki mi je veliko prej tudi pogosto igral in ki je bil morda temperamentnejši, a tehnično veliko slabši pianist od Škerjanca, bi bil nemara hotel z menoj preigrano stvar analizirati in ji določiti naravo. Škerjanc pa je napol odsotno molčal in čakal. In ko se mu je zdelo, da se je moja pozornost umirila, se je vrnil h klaviaturi in nadaljeval.

Od takrat sem Chopinove Nokturne poslušal velikokrat in vselej z užitkom, ki ga daje začarano bogastvo tega razkošnega in sladkega cikla. Toda saj o celoti tega dela njegovega opusa ni mogoče govoriti takole na kratko. Preiti moram k stvari. Stvar pa je ta, da se mi je med temi melodičnimi in večidel večernimi, melanholičnimi kompozicijami nekako prav posebno priljubil Nokturno v e-molu, ki spada med Chopinove zelo pozne, če ne kar postumne skladbe. To je nekakšna njegova predsmrtna misel, tožba, kolikor je res tožba, na vsak način pa nekakšno slovo. Od česa? Razume se, da od življenja, od sveta. Kot tak ta nočno pridušeni spev skoraj ne more biti drugačen kakor otožen, bridko otožen in vendar ves prepojen z neko sladkostjo, ki ne more biti drugega kakor ljubezen. To ljubezen morda duše solze, toda ne slabotne in brezupne, temveč zadržane, močne, dobre in spet ljubeče.

Seveda ne znam razložiti ne opisati te čustvene vsebine. Moj odnos do smrti in slovesa od sveta, ki se vsakemu od nas nezadržno bliža, je nekako drugačne narave, čeprav vsebuje tudi čustvenost, o kateri sem govoril. Mentalen je. In obsojenec take vrste se predvsem ukvarja s starimi vprašanji: Kdo si in kaj si? Kaj je to, kar si, kar smo vsi, ves človeški rod od nekdanj do danes in še dalje spričo neizmerne, strašnega vesolja? Kaj si opravil in kaj bi bil mogel in moral opraviti? Čemu vse to? Sama vprašanja, na katera si resnično ne znaš odgovoriti, toda že se poslavljajš, in to neznano, kar samo nekako si, se bo zgubilo popolnoma tako, kakor se zgubi voda v pesku. Da, odpravljajš se in se poslavljajš neveden in začuden in seveda z bolečino, ki je ne znaš niti izraziti. Chopin se v nokturnu poslavlja drugače, s srcem. In da bi si čim določneje označil čustvo, ki je to slovo spremljalo, sem vsepovsod v literaturi, zlasti pa pri liriki iskal besed, ki bi se ujemale s pojočo žalostjo Chopinove nočne pesmi: od Goetheja do Puškina in Tjutčeva, od

velikih Kitajcev do Omarja Hajama in od Prešerna do Cankarja in od Župančiča do Kosovela je šlo moje iskanje.

Končalo se je nepričakovano in malce presenetljivo. Pred leti sem prebiral roman Mihaila Bulgakova, *Mojster* in *Margareta* brez misli na kakoli drugega kakor na vsebino dela. V sklepnem poglavju te tako neenake knjige pa so me nenadoma prevzele pesnikove besede: ‚Bogovi, bogovi moji! Kako žalostna je večerna zemlja. Kako skrivnostne so megle nad močvirji! To ve tisti, ki je blodil po teh meglah, ki je veliko trpel pred smrtjo, ki je letal nad to zemljo, noseč pretežko breme. To ve tisti, ki je utrujen. In brez obžalovanja zapušča zemeljske megle, njena močvirja in reke; z lahkim srcem se podaja smrti v roke, vedoč, da ga bo umirila samo ona . . .‘ In hkrati sem zaslišal sklepno kantileno Chopinovega nokturna, o katerem govorim. Ne vem natančno zakaj. A mogoče zaradi ‚večerne zemlje‘. Seveda pa tudi zaradi melanholične utrujenosti in vdanosti tega slovesa, ki se končuje tam in tod. Morda tudi zaradi tihe navzočnosti žalostne severne narave, ki je domovina obeh pesnikov, njenih meglenih gozdov, močvirij in rek, čeprav je Chopinova pesem čisto razpoloženje brez vseh vnanjih vtisov. A vendar je sorodna razpoloženju Bulgakova. In tudi tu se časovna razsežnost poetovih besed ne pokriva z razsežnostjo tiste nočne pesmi, pokrivate pa se razpoloženje in kadenca, ki izzveni tam in tod v vdanost in hrepenenje po zadnjem miru.

Take so in tako so nastale te asociacije, ki naj bi mi razlagale muziko na način, kakršen se mi zdi še nekako sprejemljiv. Razlagajo jo sorazmerno skromno in omejeno, toda nekakšno orientacijo mi le dajejo. Seveda samo meni, ker komaj morem pričakovati, da bi bile tudi drugim v pomoč, kakor so meni. Pomagajo mi pri orientaciji o tem, v kakšna območja moralnega sveta spada ali sega ta ali ona kompozicija, in vsaka izmed njih mi je zaradi tega jasnejša in bližja. Največ pa mi pri tem pomeni dejstvo, da sta mi razum in zavest vendarle vsaj do neke meje prodrli v očarljivi in začarani svet zvokov. Zdi se mi, da je to prodiranje resnična potreba človeškega duha in da sem sam zase in v sebi tej potrebi vsaj malo zadostil, kakor je Richard Wagner storil veliko uslugo marsikom v kulturnem občestvu sveta s svojo ingeniozno razlago Beethovnovih himne o radosti. Tudi on se je pokoril nepisanemu zakonu naše narave, ki hoče vedeti ali vsaj želi vedeti, kaj živi, kaj doživlja in preživlja in — od česa se poslavlja.

2

Ne samo vsak umetnik, temveč tudi vsak kritik in vsak resnejši spremljevalec ali sprejemalec umetnosti se velikokrat nepričakovano znajde pred vprašanjem: Kaj je pravzaprav umetnost? Kaj je njen smisel ali namen ali funkcija? Kaj hoče in čemu služi, če služi čemu? Iz kakšnega vzgona se rodi? In vsakokrat se mu vsa zgradba njegovih pojmov poruši in pričeti jo mora graditi znova od temeljev. In ker je umetnosti poleg tega nekaj, mu v marsičem vsaka odpira drugačne poglede in ga vodi na drugačna pota.

Pred nedavnim sem tako nepričakovano prišel v živ stik z likovno umetnostjo, predvsem s slikarstvom in grafiko. In ko sem razpostavil pred sabo vse svoje izkušnje z njima, sem osupel obstal pred temeljnimi vprašanji, kakršnih sem nekaj pravkar navedel, in s tem tako rekoč pred začetkom vsakega razmišljanja o slikarstvu ter razsojanja o njem. Pomagati sem si kajpada moral s svojimi nekdanjimi številnimi srečanji s to umetnostjo, po

skoraj vseh galerijah, muzejih in zbirkah Evrope, od španskega Toleda do leningrajskega Ermitagea, od londonskih in nizozemskih galerij do Tretjakovske galerije in od rimskih in florentinskih zbirk do severnega Osla. Razgledoval sem se v spominu po resnično nešteti umetninah, zbranih v teh kolekcijah, kar me je privedlo do nekih trenutnih zaključkov, kakor sledi.

Spričo tega obširnega gradiva so se mi nekatere stvari odpirale same po sebi in me opozarjale na svoj globlji smisel. V misli imam nekatera dejstva in zakonitosti umetnostnega, in to seveda evropskega umetnostnega dogajanja. Zdelo se mi je na primer, da je mogoče povsem zanesljivo zaslediti v tem našem slikarstvu jasno razvojno smer. S termini in teorijo Izidorja Cankarja bi jo lahko označil kot pot te umetnosti od idealističnega sloga v realizem in od tega v naturalistični način, ki mu danes sledi razkroj; tega pa tu ne želim obravnavati. Seveda je tako, da se hkrati s tem menjavanjem sloga spreminja vsa struktura umetnih organizmov. Idealistična umetnost, kakršno pomenijo začetki evropskega slikarstva, upodablja skoraj izključno biblijske, evangelijske in svetniške motive, in to z religioznimi čustvi oboževanja, občudovanja, poveljevanja in zamaknenosti. Toda polagoma se v njenih delih prične uveljavljati element življenjske resničnosti. Poleg religioznih momentov se začno v njih pojavljati predmeti nižje, zato pa naravnejše vrste in izraža se naraščajoča pozornost do teh spremnih pojavov. Mitologija, zgodovina, posvetna gosposka, bitke, politični dogodki se pojavljajo v slikarstvu in celo pri religioznih predmetih začno polagoma stopati v ospredje zgolj človeški in celo telesni motivi, ki religiozne teme pravzaprav samo spremljajo. Ti realistični motivi pa zahtevajo v ustvarjalcu tudi drugačen odnos, ki ne more ostati več čisto religiozen. Pri prehodu v naturalizem se kajpada ta pojav stopnjuje in umetnost se odtuji religioznosti popolnoma. Življenje, realno in vsakdanje življenje zavlada v nji, dokler ne postane naposled njen edini predmet. Tako je evropska umetnost nazadnje prispela do upodabljanja številnih prizorov iz vsakdanjega človeškega in družinskega življenja, do upodabljanja pokrajin in celo tihožitij. Posvetila se je življenju v najširšem pomenu besede in si ga osvojila. Ali pa je življenje vdrlo vanjo in si osvojilo njo. Kaj se je zgodilo, je težko reči, toda rezultat je očiten, prepričevalen in nepreklicen.

Tako imamo danes cele galerije, posvečene oceanu človeškega življenja in narave; galerije portretov takih in drugačnih veljakov vse do najpreprostejših ljudi, dá, celo do očitnih siromakov, omejenčkov, svetničkov in bebecv; galerije slik z upodobitvami človeškega dela od najpomembnejšega do najbolj vsakdanjega — in če hočete — do najnižjega; galerije podob narave, vseh mogočih pokrajin in zemeljskih značajev od veličasti do idile in do preproste, tiho poetične ali bujno razgibane narave; in še galerije slik z najrazličnejšimi tihožitji od cvetja in sadja do lovskega plena in do prave mrtve narave z rečmi in predmeti, ki spremljajo naše življenje, vse do prečudovitega Van Goghovega slamnatega stola z njegovo pipo. Skratka, galerije slik o najdrobnejšem življenju, ki si je našlo pot do src in narav, s pomočjo katerih se je izrazilo. Izrazilo se je. Zakaj? Čemu? Kaj je smisel in pomen ali vsaj funkcija tega široko razlivajočega se slikarstva, ki ni niti bogočastje niti opevanje zgodovine niti glorifikacija izbranih osebnosti.

Podoben potek stvari lahko zelo zanesljivo spremljamo tudi v evropski literaturi. Njena pozornost je v začetkih srednjega veka posvečena abstraktnemu, religiozno pojmovanemu smislu človekovega bivanja; še prej pa ne-

mara biblijski zgodbi Kristusovega življenja in trpljenja. Skratka, literatura katoliškega srednjega veka je religiozna in shematično alegorična; življenjske elemente sprejema vase samo v didaktičnih abstrakcijah in simbolih. Od teh je z renesanso preskočila v konkretno življenje, seveda zlasti v drami predvsem v življenje najvišjih osebnosti, junakov in dostojanstvenikov, od katerih se je predvsem v komediji postopoma spuščala niže in niže, dokler ni naposled obsegla vseh »conditions humaines«, vsega življenja z vsakršnimi pogoji, ki ga spremljajo, oziroma v katerih pač eksistira, od najvišjih do najnižjih in od najnavadnejših do najbolj izjemnih in enkratnih. Pot do te skrajnosti in do vseobsežnosti je ogromen, sto in stoleten proces, ki se nemara v naših časih končuje v dekadentni literaturi tipa »novega romana«, v katerem je psihika skoraj izgnana in v katerem se skuša umetnost dokončno posvetiti samo življenju v njegovi telesni in snovni pojavnosti.

Kaj pomenita ta dva velika procesa na obeh širnih umetnostnih prizoriščih? Ali gre obema umetnostima za postopno obvladanje tistega, čemur pravimo življenje? Ali gre za vdor življenja v umetnost, ki je višja zavest? In kaj bi bil globlji smisel tega dogodka? Vendar se je zavedati, da gre pri tako zastavljenem vprašanju, ki govori o vdoru življenja v umetnost, skoraj že za nekakšno personifikacijo tega elementa, kar za naš način mišljenja res ne more biti sprejemljivo.

Spominjam se, da sem nekoč pisal o strasti oblikovanja in da sem tam omenil mladostno neugnanost naših dveh slikarjev in grafikov Vena Pilona in Božidarja Jakca, ki sta risala tako rekoč vse, kar sta videla: od stotih in stotih uličnih in tržnih prizorov do prizorov v gledališčih na koncertih, v učilnicah in kaj vem še kje. Življenje in spet življenje! Takrat sem poročal tudi o ruskem pisatelju Buninu, ki govori iz osebnega izkustva o podobni strasti v svojem umetniškem snovanju: »Zdaj je bila v meni ena sama skrivna bolečina . . . oblikovati iz tega, kar ponuja življenje, nekaj resnično pisanja vrednega . . . takrat mi je vse zadajalo rane, skorajda sleherni bežni vtis in potem se mi je v trenutku rodila želja . . . da bi si vtis kako prilastil in ga izkoristil. Kakor detektiv sem zasledoval zdaj tega zdaj onega mimoidočega, upiral oči v njegov hrbet, v galoše . . . Pisati! Glejte: o strehah, o galošah, o hrbtih bi bilo treba pisati . . .« Skratka, o življenju! In ta strastna težnja nam vsekakor nekaj odgovarja na tista naša vprašanja, ki sem jih označil kot temeljna. Strast oblikovanja ali vdor življenja, njegov vzgon?

In še se spominjam nenavadno zanimivih zgodb, ki jih zna tako živo in nazorno pripovedovati v družbi Miroslav Krleža. Vsaka izmed njih podaja življenje v taki ali drugačni posebni luči, v takem ali drugačnem okolju, posebnem ali vsakdanjem. Nekatere od njih so življenjsko konkretne, nekatere tudi fantastične, morda resnične, morda tudi izmišljene, toda v vsaki od njih se življenje kaže na poseben način in Krleža je svoje pripovedovanje pogosto končal z besedami: »In tega ne bo nikoli nihče popisal!« Stavek, poln svojevrstnega iskrenega obžalovanja, ki me je večkrat presenetil, da sem ga nazadnje nekoč vprašal: »Zakaj pa naj bi to kdo popisoval?« »Kako zakaj?« se je začudil. »Ali mislite,« sem ga nato vprašal, »da je treba popisati vse, vse življenje?« »Seveda! Vse je treba popisati,« je potrdil z začudenjem nad mojo nevednostjo. — Ali se je v teh besedah izrazila posebna strast oblikovanja? Ali gre za kaj drugega? Skoraj za nekakšen občutek dolžnosti, toda nasproti čemu? Nasproti umetnosti? Komajda. Ostane nam tedaj samo še odgovor: dolžnost nasproti življenju.

Pri tem sklepu se mi je oglasila še misel iz sestavka z naslovom Krst stvari, kjer govorita Oton Župančič in Sartre o neki posebni poklicni skrivnosti. Kako pravi pesnik? Pred mano so se zbrale vse stvari naše zemlje in hočejo krsta iz mojih ust . . . Dajem jim pečat duha, dvigujem jih iz brezimnosti, pomikam jih narodu v obzor. In Sartre: Sleherni stvar vesolja me je prosila imena. Ko sem ji ga dal, je bilo, kakor da sem jo ustvaril. Hoteti in prositi sta kajpada tu eno in isto. In pomen besed enega in drugega avtorja? Hotenje ali prošnje stvari? Kakšen smisel ima ta predstava? Ali je samo metafora? Ali tiči v nji kaka optična prevara? Fantazija? Slepilo? Ali vendarle izraz nekakšne slutnje nekega neulovljivega dejstva, nekakšne zagonetne resničnosti? Ali je pomikanje stvari narodu v obzor prazen nič? In ali je prazen nič krst, ki je po Sartru soroden, če ne enak ustvarjanju? Že pri teh dveh izpovedih, se mi je hotelo zdeti, da je smisel tega krstnega obreda vendarle neka oblika življenja, ki pač ni gola eksistenca, temveč nekakšno višje življenje v človeški zavesti. In še, komu gre za to višje življenje? Stvarem? Spet komaj sprejemljiva personifikacija, dovoljena samo pesnikom.

V svojem razmišljanju sem obstal pri pojmu dolžnosti nasproti življenju. Če pojem stvari zdaj po vsem povedanem nadomestim s pojmom življenje in življenje s stvarmi, se mi začno razkrivati skoraj že misteriozne zveze. Kaj opravlja umetnik s svojim delom? In kaj je njegov smisel in pomen? Če pomika življenje narodu v obzor in ga stvari ali življenje prosijo za to, za neko dejanje, ki je kakor ustvarjanje, se pravi, prosijo ga, naj jih ustvari, naj jim da življenje, in to novo, drugačno življenje na višji ravni? Pri tem se mi vesoljno življenje odkriva v novi in posebni luči. Pred sabo vidim brezmejen element, v katerem živi ali vsaj slepo deluje vse polno moči in teženj. In ena izmed njegovih teženj je očitno tudi slepi nagon k vedno višjim in vedno bolj kompliciranim oblikam eksistiranja. Človek pa je tudi sam del tega življenja, del, ki se je preboril do zavesti, zato more nemara z nekim svojim čutom zaznavati to težnjo življenja, saj je iz iste snovi kakor ono. In kakor se ocean življenja po človeku ali v človeku zaveda sam sebe, morda ni čudno, če človeku, zlasti občutljivemu, stopi v zavest velika težnja vsega, ki jo umetnik čuti kot prošnjo ali kot nekakšen nagon, zapoved ali dolžnost. In to, kakor da bi bil sam nekakšen organ, s katerim se življenje skuša vzpeti v višje eksistence ali vsaj v eksistenco v zavesti ali v obzoru človeškega duha, ki je najvišji, zavedajoči se vzpon življenja. In to pomikanje življenja v zavest je kakor ustvarjanje. Ta težnja očitno živi v slehernem življenju, ki z vsako svojo obliko prosi krsta in premika na višjo stopnjo. Tako je morda umetnik uresničevalec velike težnje sveta, se pravi vesoljnega življenja. In nič ni čudnega, če občuti svoj posel kot slovesno in malodane kot svečeniško opravilo, čeprav ni mogoče odgovoriti ali povedati, kaj naj bi bil smisel ali vsebina ali bistvo take nove eksistence v zavesti človeškega duha, o kateri pravimo, da je višje vrste.

Toda, kakor je videti, vodi razmišljanje v tej smeri v fantastična ugi-banja in kar v votle kombinacije. Za nas je pomembno preprostejše vprašanje, kakšen je smisel in učinek te umetnosti, ki si je osvojila življenje ali ki je vanjo vdrlo življenje in jo obvladalo. Če je nekdanja religiozna umetnost imela svoj smisel v poveličevanju božje moči in v upodabljanju prizorov ad maiorem dei gloriam in če je pozneje služila zgodovini in velikim človeškim dejanjem, v čem je smisel umetnosti, v kateri je prevladala težnja upodabljanja življenja in naravo, in to povsem nereligiozno? Nekakšen odgovor bi že

mogla biti ugotovitev, da vsako življenje hoče biti opaženo, pokazano, upodobljeno, če je dopustno pripisovati mu potrebe, vzete iz človeške psihike. Toda mimo te pomisli smo se pri sto in sto slikah, naslikanih z ljubeznijo in podanih v bujni barvni ali svetlobni avreoli, prepričali, da so vse, kar jih je resnično ustvarjenih, hvalnice življenju, hvalnice, ki skušajo posredovati, in če mogoče, stopnjevati čar življenja in sveta. Bog nove likovne umetnosti je življenje, njegov sladko-grenki mik, njegova skrivnostna, neizčrpna lepota. K tej se vedé ali nevedé priznava vsako umetniško upodabljanje in njegov smisel je buditi v človeku ljubezen do življenja, ki zaradi individualne umrljivosti vsakega bitja ne more in ne sme biti nič manjša. Življenje je samo po sebi opoj in opoj je tudi umetnost, ki je ali ki naj bi bila stopnjevano življenje, ne pa več »sled sence zarje onstranske gloriije«, kar je hotelo veljati za nekdanjo umetnost, posvečeno bogu. Prepričan sem, da je na tej poti slikarstvo našlo svoj pravi in čisti smisel, ki je pač opevanje življenja, stvari, reči in sveta. Govori nam v sto in sto različicah: Ljubimo vse, kar je, z radostjo in spoznanjem, da je svet naš edini in pravi dom, ki ga je zato treba spoštljivo gojiti in priznavati.

Tišina



Gregor
Strniša

KAMEN

Spominu Save Jankoviča

- I Na steni v stárem mestu glava,
levji obraz, odet v sneg.
Gleda v ta hip z očmi iz kamna,
leta posluša krátkost cest.