

soodgovornosti, dasi zveni to patetično, in čeprav je bolj moderna poza igrive nezaresnosti ali še kakšna druga. Sklicevati se na odgovornost do preteklosti in prihodnosti zveni marsikomu odiozno, drugim neresno, tisti, ki imajo moč, pa največkrat izrekajo anatemo zavoljo tega. Gre seveda samo za vprašanja, odgovore daje življenjska praksa. A kakor je prav, da se dopuščamo drug drugega, je najbrž tudi prav, da se opredeljujemo drug do drugega...

## KRONIKA

Likovna  
umetnost



Ivo  
Antič

### Socrealizem v slovenskem slikarstvu

Če je v času t. im. postmodernizma kaj gotovo, je predvsem to, da v interesu radikalno kompleksne resnice o kulturi ni več mogoče preprosto »odmisliti« nobene njene komponente. Glede na »tezo« tradicionalizma in »antitezo« modernizma (z avantgardizmom) se namreč postmodernizem kaže kot čas nekakšne sinteze, zato nekateri uporabljajo izraz sintetizem. Drugim pa tovrstni sintetizem ni všeč, ker v njem slutijo nevarnost »enolončniškega« eklekticizma, v katerem se vse plodne diferenciacije mešajo v brezoblično gmoto, ki zamegljuje kritičnost diskurza. To nevarnost postmodernističnega sintetizma velja upoštevati, toda kljub temu ni mogoče spregledati novega položaja, kajti tako kvazipedagoški idealizem tradicionalizma kot infantilna frivolnost avantgardizma sta danes očitno zunaj najbolj aktualne relevance. Predvsem naj bi šlo za integralni diskurz, ki skuša avtorefleksivno zajeti celotni spekter ali vsaj čim širši prerez funkcionalnih nivojev kulture in umetnosti, se pravi za diskurz, ki se zaveda svoje odvisnosti od stalno razprte problematičnosti in moralno-produktivne omejenosti svojega predmeta ali polja raziskave. Takšnemu integralnemu diskurzu, ki ga ne zamejuje običajna tabuistična hierarhija, se večkrat pokaže kot usodno funkcionalno in simptomalno tisto, kar se ne pokriva povsem s »splošno veljavnimi« kvalitativnimi normami, še posebno ob dejstvu, da so te norme neredko zgolj preproste konsekvence iz različnih, tudi čisto operativno-manipulativnih ideoloških konstrukcij, ki izvirajo iz potreb grobega pragmatizma v določenem socialno-zgodovinskem kontekstu. V času postmodernizma se tako zdi povsem preseženo ocenjevanje npr. kakšne pesmi zgolj na podlagi tega, ali je napisana v strogih silabotoničnih rimanih verzih ali pa je skupek nepovezanih besed brez interpunkcije; kriterij ekspresivne funkcionalnosti daje enako možnost obema, vsaj načelno. Prav takó ni mogoče ocenjevati likovnih izdelkov enostransko le po zunanem dejstvu njihove forme, torej umetnino velja zreti v smislu antičnega pojma tropus ali tropos, ki pomeni hkrati *podobo* in *obrat*. To pomeni, da

izrek »omnis ars naturae imitatio est« (po Seneki) ostaja v veljavi, vendar v smislu avtorefleksivnega obrata, ki opozarja, da je npr. naslikana postelja sicer res podoba postelje, obenem pa je tudi še nekaj drugega, nekaj »obrnjenega«, nekaj, kar je v specifičnem simptomalnim »nasprotju« s samim seboj, se pravi z idejo postelje in s samo posteljo kot delom pohištva. Naslikana postelja pač ni ne pojem (ideja) postelje niti ni postelja, v kateri bi bilo mogoče ležati. Postmodernizem naj bi torej skušal presegati tista »odmišljanja« in »zamolčevanja«, ki so za razne aprioristične mišljenjske sheme postala že kar nekaj normalnega in samoumevnega. Pri vsej tej »normalnosti« in »samoumevnosti« namreč neredko prihaja do grotesknih preskokov iz ene skrajnosti v drugo, tako da zadevna »normalnost« razkrije svoj shizoidnoparanoični stržen. Postmodernističnemu diskurzu tako ni odveč ali »izpod časti« govoriti o t. im. nizkih, trivialnih ravninah umetnostne produkcije, saj je npr. roman, danes gotovo najbolj ugledna literarna forma, zrasel iz popularnih srednjeveških šund štorij, kot je lahko sočna rokarska popevka mnogo bolj avtentična izpoved časa kot kakšna nebogljen »visoka« pesniška »umetnina«. Lep primer tradicionalističnega normativističnega paradoksa je npr. preganjanje imena ansambla Laibach ob odlikovanju za poskočniške Oberkrainerje.

V zgodovini slovenske kulture (umetnosti) so različna »odmišljanja« skušala tako ali drugače »potlačiti« nekatere problematične pojave, ki niso šli v račun določenim ideološkim shemam. Takšni »problematični pojavi« so bili npr. reformacija, Trubar, Prešeren, po svoje Bleiweis, pa nekatera dela Cankarja, Kosovela, ekspresionizem itd. Z določenih idejnih stališč so nekateri zanikovali fantastiko, drugi realizem, eni fabulo, drugi psihologijo, spet drugi so »iskali revolver«, če so slišali besedo »mimesis« ali rimano pesem itd. Naposled se je izkazalo, da iz umetnosti ničesar ni mogoče preprosto »izgnati«, da ni mogoče brez škode ničesar »prezreti«, da imajo v sklopu nacionalne kulture pač vsi pojavi svoje razvojno logično mesto, kar seveda velja tudi za t. im. socialistični realizem, za katerega je v uporabi tudi evfemizem »socialni realizem«. Razlika med tema dvema oznakama se ne zdi preveč pomembna, kajti bistvo socialnega realizma, kot se je kazal npr. v slovenski literaturi, je bilo jasno socialistično naravnano, seveda v glavnem ne v smislu najbolj vulgarnih ideoloških fraz. Potemtakem se ne zdi pretirana ugotovitev, da je »socialistični realizem« ali realizem s socialistično tendenco tako ali drugače prevladoval v slovenski kulturi od 1930—1960. To je razvidno zlasti v literaturi in njej sorodnih oblikah mišljenja, opazno pa je tudi v likovni umetnosti, na kar je po svoje skušala opozoriti razstava z naslovom Socialistični realizem v slovenskem slikarstvu v ljubljanskem Jakopičevem razstavišču (jan. 86).

Kljub temu da je razstava kazala prirediteljevo zadrego zaradi pomanjkanja ustreznih umetnin, saj so mnoge nedostopne zaradi retroaktivnega potlačitvenega kompleksa avtorjev ali pa zaradi same narave del (freske, mozaiki, plakati in podobne oblike), je vendarle solidno opravila svojo nalogo. Ta se kaže v izpostavitvi dejstva, da je socialistični realizem v določeni meri z nekaterimi svojimi značilnostmi vendarle segel tudi v slovensko slikarstvo in tako zapustil v njem specifično sled, pa naj je to komu všeč ali ne. Sled je po umetniških rezultatih se-

veda skromna, kakor je tudi v marsikaterem pogledu dokaj omiljena glede na pravi, sovjetski socrealizem. Morda se je v pravoslavnem kulturno-zgodovinskem kontekstu socialistični realizem močneje uveljavil zato, ker se je lažje navezal na tradicijo ikonskega shematizma (v Albaniji tudi na tradicijo islamske arabeske stereotipnosti?). Vendar pa se zdi, da bi bilo vse to, kar je prikazala zadevna razstava, v glavnem sprejemljivo tudi za radikalnejši socrealistični kontekst, kot je slovenski. Na razstavi je bilo namreč možno zaznati temeljne značilnosti socrealizma nasploh: pomensko omejeni agitacijski zanos, izražen z bolj ali manj šolsko skrbjo za preprosto mimetično korektnost v osnovni fakturi, prevladujoča epičnost, znotraj katere so tudi morebitni mračnejši lirični utrinki »pedagoško« naravnani. Lahko je po štiridesetih letih soliti pamet ustvarjalcem, ki so se znašli v neorokavičenih krempljih zgodovine, vendar le ni mogoče mimo ugotovitve, da je na tej razstavi v smislu današnjega razumevanja umetnosti le malo vrednostno živih del. Na prvem mestu je nedvomno Stupičeva slika *Pred povorko* (iz 1950), ki v presenetljivo prevladujočem prostoru nočne teme nakazuje delikaten posluš za izgubljaajoče se človeške kreature. Omeniti velja še Lakovičev *Krematorij in Večni krog*, Globočnikovo partizansko kolono v nevihti in Miheličevo upodobitev požgane vasi. Zanimivi in po svoje značilni so nekateri portreti: Stupičev maršal Tito (1946—47) je zelo zastrt in pridušen, kar je v precejšnjem nasprotju s tedaj prevladujočimi pravili portretiranja pomembnih zgodovinskih osebnosti, Berbučev Leskovšek kaže slovenski obraz v neki zgodovinsko novi, skorajda tuji, zmagoslavni osvetlitvi, Slapernikov Kidrič ima pridih nekakšne prešernovske melanholiije, nenavadno izrazit je jekleno modri Marinkov pogled na zelo dobri upodobitvi neznanega avtorja. Z največ deli sta zastopana Tone Kralj in Slavko Pengov, slikarja, ki sta se uglasila s socrealizmom po zanimivi transformaciji znotraj kontinuitete nacionalne kulture; prvi iz predvojnega utemeljitelja ekspresionizma, drugi iz freskanta župne cerkve v dekoraterja državne vile v istem kraju (Bled). Kraljeve socrealistične slike so umirjeno odmaknjene upodobitve delovnih mravljišč s pridihom ilustratorske »pravilčnosti«, Pengov pa je s Svobodo, korakajočo z zastavo v roki, ustvaril najbolj udarno in transparentno slovensko socrealistično podobo, ki je upravičeno reproducirana na naslovni strani razstavnega kataloga. Ta Pengovova freska pričujočemu zapisu omogoča hevristični vrez: ali je možačasta Svoboda, ki ima v eni roki zastavo, v drugi pa dečka, in patetično koraka na čelu skupine ljudi, ki so ji vsi neutajljivo podobni, »nadomestila« Marijo z detetom iz tradicionalne religiozne ikonografije? Sugerirana je retardacija v hipotetično androginalno fazo človeškega razvoja, ko »še ni bilo« mučne spolne razdvojenosti, kajti med moškimi in ženskimi obrazi in postavami na zadevni sliki ni bistvenih razlik (vsi so neindividualizirane variante simbolično posebljene Svobode), kakor da socialistični internacionalizem ukinja poleg narodne in razredne tudi spolno razliko. V raju (socrealistične) partenogeneze so torej »vsi enaki«: srečni, brezspolni in z individualizmom neobremenjeni (proletarski) angeli — z majhnim praktično političnim zadržkom do socialističnega internacionalizma, kajti Svoboda ima tri leta po sporu z IB v roki jugoslovansko državno zastavo. Bitja na zadevni sliki namreč sploh ne stojijo na kakšnih realnih tleh, temveč

lebdijo v nekakšnih »bizantinističnih« imaginarnih nivojih, kar poleg nenaravne podobnosti še poudarja simbolično-vizionarno fiktivnost celote, tako da se samo od sebe vsiljuje vprašanje, kaj je tu sploh realistično. Potem seveda ni daleč do ugotovitve, da niti socrealizem kot avtodeklarirani vrhunec vsega svetovnega realizma ne ostaja zunaj že dvestoletne vladavine romantike, zato bi mu pravzaprav še najbolj ustrezalo ime »socrnantika«.

#### SILA SPOMINA IN SILE ČASOV

Nekaj obrobnih razmišljanj in dve resnejši vprašanji

Književnost

Za letošnji Prešernov praznik je Mladinska knjiga iz Ljubljane vse ljubitelje tega znamenitega pesnika (čigar veličine si nismo izmislili, kakor slišimo tu in tam devetkati) razveselila z lepo izdano in z mnogimi fotografijami opremljeno knjigo *Sila spomina*; v nji je zbrano precej gradiva o tem, kako so na pesnikovo zunanost, njegove navade, značaj in delo gledali ljudje, ki so ga osebno poznali. Na prvem mestu moramo vsekakor omeniti z veliko zamudo prvič v slovenščini skoraj v celoti objavljene spomine pesnikove hčere Ernestine Jelovšek — tisto, kar je leta 1903 izdal založnik L. Schwentner, je bilo namreč močno okrnjeno —, spomine, ki niso le dragoceno, včasih kar pretresljivo pričevanje o očetu, temveč tudi dokaz pokončnosti in poguma, s katerima je ta v življenju tako preizkušana ženska znala prenašati tegobe in bridkosti, s katerimi ji ni bilo prizaneseno niti tedaj, ko so se, kot je iz teh spominov razvidno, iz njene revščine — po tihem! — redili cesarsko-kraljevski profesorji in narodni veljaki. Nadalje so v knjigi še pričevanja pesnikove sestre Lenke in vrste drugih ljudi, ki so k poznavanju pesnikove podobe prispevali večji ali manjši delež.

Vendar ni moj namen pisati o tej knjigi in jo ocenjevati, saj je za to pri nas več bolj poklicanih ljudi. Dejal bi le, da bo knjigotrški uspeh — o tem sem prepričan — založbi in uredniku Janezu Mušiču pokazal, kako prav sta

storila, da sta nas obdarila, kakor sta nas, saj je Prešernovega in tistega, kar o njem izide, kot kaže, na našem knjižnem trgu zmeraj premalo. Morda bi bilo v bližnji prihodnosti treba pomisliti tudi na podobno antologijo prav tako malo dostopnih sodb in kritik o pesnikovem delu, ki so jih v prejšnjem stoletju napisali Murko, Čelakovsky, Čop, Malavašič, Rizzi, Levičnik, Stritar (njegova ocena je morda edina v razvidu), Levstik, Levec in drugi. A to le mimogrede. Mimogrede bi tudi omenil, da urednik v svojih spremnih opombah na strani 344 spet navaja neresničen, a kot kaže, nam nadvse ljub podatek o petintridesetih prodanih izvodih *Poeziji* do pesnikove smrti, podatek, ki mu že okoli petdeset let nihče več ne verjame — prava številka je pač nad tristopetdeset —, in vprašal, kako to, da sta po naključju, morda celo po pomoti, med pomembnejšimi prešernoslovci na strani 324 izpadli imeni dr. Borisa Paternuja in dr. Janka Kosa; nemara se je uredniku zdelo, da v ta seznam ne sodita, ker je težišče njunega dela predvsem na analizi Prešernovega pesniškega opusa.

A pustimo to drugim presojevalcem. Iztočnico za pričujoče pisanje mi daje samo tale urednikov stavek: »Podatek, da so prišli zadnji ostanki Prešernove zapuščine iz privatnih rok na varno v Narodno in univerzitetno knjižnico šele leta 1949, najbolj zgovorno priča, kako dolgotrajen in zapleten je bil boj za pesnikovo dediščino.« Najprej zato, ker se mi, morda po krivici, ne zdi čisto jasen: ali gre za vso ali pretežni del Prešernove zapuščine ali samo za tisto,