

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

Ivan Potrč

GLOSE O IZRazu REALIZEM

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

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

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

in jih je lahko ločiti, druge pa ne. Dalje. Danes poznamo vrsto zelo pomembnih (posebej še koloidnih) snovi, ki niso ne trdne ne tekoče in jih torej ni mogoče uvrščati po nekdanji klasični razdelitvi, ki je razen teh poznala samo še plinasta telesa. In primer vseh primerov: še pred nekaj desetletji, skorajda do konca prejšnjega stoletja, so bili vsi kemiki prepričani, da so atomi nedeljivi in da se snovi ne spreminjajo. Pred Bequerelom, obema Curijema, Debiernom itd., se tako rekoč nobenemu resnemu človeku ni sanjalo, da bi kakšna snov lahko sama razpadala in se spreminjala v drugo. Ali bi lahko rekli, da je pojem ostal, vsebina pa se je bistveno spremenila, predvsem izpopolnila? Očitno.

Biologom ni bilo nič lažje. Pojem »žival« in »rastlina« sta danes priznana precej drugačna kakor pred desetletji. Konja ali kuščarja ni težko uvrstiti v to, regrat ali repinec v drugo skupino, vsak biolog pa ve, da je v nekaterih primerih — posebno še pri enoceličarjih — sleherno razločevanje težko in celo — nepomembno. Saj obe, ponekod ostro ločeni skupini živih bitij v določenih primerih tako zelo prehajata druga v drugo, da je končno bolj odvisno od okusa in preprosto od praktičnih vzrokov, kam naj uvrščamo *nekatero* žive oblike.

Ako se človek, vaje naravoslovnomatematičnih znanosti, začne ukvarjati z jezikoslovjem ali umetnostno zgodovino, je lahko večkrat presenečen spričo resnosti, slovesnosti in trdovratnosti, s katero se nekateri tudi prav sposobni znanstveniki držijo samo svojih izrazov, ki jih tolmačijo čisto po svoje in tako, kakor da pomen termina ne bi bil relativen, temveč absoluten, na veke dognan. Zgodovinsko ravna skorajda tako, kakor da bi zanje še zmeraj veljal izrek: »V začetku je bila beseda«, se pravi božja, nadnaravna beseda stvarnika, ki je baje istočasno ustvaril stvari in besede zanje, predvsem seveda besede v bolj imenitnih jezikih svetih spisov, v hebrejščini, grščini in latinščini.

Seveda so izrazi posebni in splošni. Ako pravim »železo«, je to čisto nekaj drugega kakor »ideologija« ali »imperializem«. Vsak splošni izraz pa solidno znanstveno »zaživi« samo v dotiku s stvarnostjo, splošno v zvezi s posebnim. To velja kajpada tudi za umetnostno teorijo ali estetiko.

V »socialističnem svetu« je že nekaj desetletij zelo mnogo govora o realizmu. Nekateri med nami so pred nekaj desetletji z dobro vero pričakovali, da bo sovjetska znanost dala osnovno, standardno delo o realizmu v umetnosti z velikanskim primerjalnim gradivom umetnosti vsega sveta — ne samo evropskih, temveč azijskih, afriških, ameriških itd. Pričakovali smo, da bomo brali duhovite teorije o tem, kdaj v zgodovini je nastal realizem in kako in zakaj se je v nekaterih primerih razvijal tako, v drugih drugače. Nič takega se ni zgodilo. Ali pa: ako je kdo v Sovjetski zvezi vendarle poskusil kaj takega, poskus ni prodril prek mej, kaj šele, da bi dobil evropsko veljavo. Pač pa je bilo iz Sovjetske zveze in nekaterih drugih držav precej pogostokrat slišati o nekem »realizmu nasploh«, pojmu, ki je bil v tej obliki tog, nedognan in seveda ni mogel in ne more biti marksističen, socialističen ali kaj podobnega.

Kako blizu je tu vulgarizacija, dovolj dokazuje na primer knjižnica Müvészeti könyvek, to je v Budimpešti izdana knjižnica umetniških monografij pod skupnim naslovom: »Realizmus nagy mesterei« (»Veliki mojstri realizma«). Gotovo je prav in v redu, ako so izdali knjigo: Courbet (Uvod: Dávid Katalin). Manj prav je, da so kar poleg uvrstili Surikova, ki ne zdrži primere s Courbetom, in še manj, da so dodali še *nekatero* svoje slučajne rojake, o katerih je kar spočetka jasno, da nikakor niso »nagy mesterei« (veliki mojstri).

Človek bi lahko nekako pričakoval, da bodo cenjeni in sloveči teoretiki Sovjetske zveze in z njo povezanih držav o realizmu sodili globlje, ga označevali globlje in razne analize podprli s številnimi lepimi analizami, z obdelavo, kakršne si je že davno želel Engels. Zal — nič takega se ni zgodilo.

Nobene splošne formulacije o realizmu v prid še nedočakane dialektične estetike tudi ni v Lukásevi knjigi »Današnji značaj kritičkog realizma« (Srbski prevod izšel leta 1959 pri Kulturi v Beogradu). Brez dvoma je omejena Lukáseva knjiga delno zelo tehtna, *posebno* vprašanje o današnjem pomenu kritičnega realizma načenja globlje, kakor je to doslej bilo v navadi. Že na začetku te razprave omenja Lukács, da se je treba predvsem osvoboditi dveh predsodkov. Prvi predsodek da vlada v današnji meščanski estetiki in kritiki. Lukács opiše ta predsodek tako: »... za pravo književnost naših dni se lahko smatra samo književnost tako imenovane avantgarde. Menijo, da tisto, kar navadno imenujemo realizem, ne zadeva po vsebini bistvenih problemov časa, da jih olepšuje...«

Na to bi lahko kdo pripomnil, da je že mogoče, da tako mišljenje o nujnosti »avantgardizma« vlada *v delu* meščanske estetike in kritike, nikakor pa ne *v vsej*. Zelo številni in vplivni umetnostni kritiki, teoretiki in umetnostni zgodovinarji »Zahoda« nikakor ne mislijo, da bi bilo vse »moderno« nekaj »bistveno novega«, temveč z veseljem povezujejo staro z novim in natančno raziskujejo stare (včasih prastare) korenine modernih smeri.

Nadalje pravi Lukács, da »ni malo« teoretikov socialističnega realizma, ki bolj ali manj odkrito mislijo, da je z nastankom socialističnega realizma postal kritični realizem neaktualen in zastarel.

Lukács se torej v razpravi bojuje proti dvema ekstremnima smerema v meščanskem in v socialističnem »svetu«. V njegovi razpravi je marsikaj zelo sprejemljivega. Očitno so tudi v Sovjetski zvezi začeli obračunavati z nekaterimi »normativno komandirskimi« prijemi stalinističnega obdobja in preveč direktnimi, preveč primitivnimi poenostavljanji, tudi redukcijami na »klasična nasprotja« med buržoazijo in proletariatom. Ob vsem tem si mora človek z veseljem reči: »Eppur si muove«, namreč: umetnostna teorija v Sovjetski zvezi se vendarle giblje v razveseljivih smereh, pa čeprav zelo počasi in v boju s številnimi ovirami.

Če pa bi kdo posamezne iztrgane Lukáseve opazke hotel razumeti preveč dobesedno in jih posplošiti, bi bil izgubljen. Recimo: Lukács govori na str. 29 o tendenci v stilu, ki je v bistvu značilna za vso dekadentno umetnost »vsaj v zadnjih petdeset letih« in je v osnovi naturalistična. Lukács pravi, da kritika dekadentne smeri neskončno precenjuje stilistične in formalistične probleme, medtem ko je popolnoma nekritična za vse, kar zadeva socialno in umetniško vsebino del. Tako — pravi — izginja stvarna mejna črta med realizmom in naturalizmom: obstoj ali neobstoj hierarhije »v oblikovanih človeških potezah in situacijah«. Konec odstavka se glasi: »Zaradi tega ni prav nič odločilno, ali se to načelo naturalistične neizbire, ta neobstoj hierarhije izraža kot moč okolja (prvi naturalizem), kot razploženje (razredni naturalizem, impresionizem pa tudi simbolizem), kot montaža grobih izsekov iz stvarnosti (nova stvarnost), kot tok asociacij (nadrealizem) itd.«

Tu bi bilo zelo lahko dokazati, da je bil prvotni (že celo več kakor petdeset let stari) impresionizem silno daleč od tega, da bi se naturalistično uklanjal stvarnosti in pri tem kultiviral samo stil ali formalno dognanost. In že

celo prvotni francoski (ali naš) impresionizem je bil skrajno daleč od tega, da ne bi priznaval hierarhije človeških vrednot, od tega, da bi zanemarjal človeško in človečansko stran umetnosti. Prav tako je zelo mnogo naglašeno človečanskega v — recimo — Munchovem simbolizmu in mi vsi zelo natančno vemo, kako globoko je v manj od petdeset let starem razvoju našega Ivana Cankarja simbolizem povezan z realizmom.

Fsega tega pa Lukács nedvomno tudi ne bi zanikal, čeprav je res, da je mnogo njegovih vzporedanj ravno v tem spisu dokaj manj utemeljenih kakor pa v nekaterih njegovih knjigah (n. pr. »Goethe in njegov čas«). Zato ni ravno presenetljivo, da ga je — recimo — v Književnih novinah (25. oktobra leta 1939, št. 104) »z vso spoštljivostjo«, a precej ostro napadel Miloš I. Bandić ter zapisal, da je Lukács v obrambi nekaterih literarnih idej »oficialen, doktrinarren, tog«.

Torej — ne glede na najnovejše Lukácsovo delo »pravda za realizem«: Se zdaleč ni končana. Zal tudi še dolgo ne bodo onemogočene banalizacije in vulgarizacije pojma realizem. O realizmu in raznih oblikah ne-realističnega umetniškega oblikovanja je namreč tudi danes mogoče brati ali slišati še zelo mnogo slabo utemeljenih ali sploh neutemeljenih izjav.

Bi lahko vprašanja o realizmu in ne-realizmu v umetnosti primerjali z vprašanji o materializmu in idealizmu v filozofiji? Vsekakor je danes, po »Materializmu in empiriokriticizmu« in »Filozofskih zvezkih«, precej težko napisati kakšno hiper-aktivistično, forsirano, neznanstveno filozofsko banalnost o idealistični filozofiji, ki je ne bi bil Lenin že vnaprej pobil v omenjenih knjigah. Kar zadeva umetnostno teorijo in tudi kar zadeva vprašanja realizma, pa, žal, česa takega ne moremo trditi.

Po tistem znanem kongresu sovjetskih pisateljev so zelo mnogi (tudi prav dobro misleči) socialisti — umetnostni teoretiki imeli za »oficialne«, nujne, neovrgljive, edino »partijske« resnice:

1. da je realizem *nasploh* napredno usmerjen (*ne* realizem v Lukácsovem pomenu, temveč realizem kot preprost, lahko razumljiv, nekomplíciran izraz preprosto razumljivega življenja);

2. da je lirika vredna samo toliko, kolikor zna potrebe trenutne politične situacije prečiti v lepe verze (Shelley, delno: Heine, Petöfi, Majakovski itd.)

3. da je literatura, ker se izraža v jeziku, sredstvu mišljenja, brez dvoma prva med umetnostmi, da je prva med literarnimi zvrstmi proza in da lahko torej človek, ki ima nekaj pojma o prozi, z lahkoto presoja »vse ostale« umetnosti.

Mnenja, izražena pod številkami 2 in 3, so taka, da jim je komaj še vredno ugovarjati. Polemika s prvo trditvijo pa je malo bolj kočljiva, saj sta v teh in takih mnenjih zelo na tesno pomešani globočina in plehkost, širina in ožina. Na prvi pogled je mogoče trditi, da so sovjetski pisatelji leta 1934 »delali tako«, kakor da bi na svetu od nekdaj obstajala samo realistična proza, ki bi bila edina vredna, da jo napreden človek upošteva. K tej prozi so prištevali nekako dela Cervantesa, nato Defoeja, Lesagea (Gil Blas), Fieldinga, Goethejevega Wertherja, Wahlverwandschaften in Wilhelma Meistra (nikakor pa ne nekaterih njegovih manjših proznih del!), nato Balzaca, Dickensa itd., vse do Tolstoja, Gorkega in Solohova.

Res je evropska proza od začetkov do naših dni ustvarila bleščečo kopico impozantnih umetnin. Ali pa *mora* zato napreden človek verjeti, da so določene

norme, izvedene iz teh in takih proznih del, nujno obvezne za vse umetnosti? Na to ni mogoče odgovoriti pritrdilno brez pridržkov, čeprav je nekaj socialističnih pisateljev — teoretikov očitno tega mnenja. Menda je tu treba razločevati dvoje, namreč upodabljanje stvarne individualno-družbene resničnosti v umetniških in vendarle racionalno-stvarnih (skorajda znanstveno-natančnih) oblikah in — nekoliko drugačno — splošno *usmerjenost* k realnemu svetu, k poglobljeno občutenemu svetu stvarne resničnosti. Pri tej splošni usmerjenosti v resnični svet je lahko *način izpovedi* tudi alegoričen, simboličen ali nasploh fantastičen v različnih odtenkih, vendar tudi v zelo ne-realističnih oblikah globoko zagledan v resnico in resničnost.

Moderen človek lahko priznava in brani samo neko splošno usmerjenost v bogastvo stvarnega, resničnega sveta toliko bolj, ako se ne brani lepot zato, ker »so stare«. Saj so vendar Homer, Dante, pogostokrat Shakespeare, Goethe v Faustu itd. zelo globoko zagledani v bogastvo stvarnega sveta, vendar se izražajo v oblikah, ki nikakor niso realistične, v prisposodobah in pogostokrat prav divjih fantazijah. Vzemi Homerju, Danteju, »Viharju« in »Snu kresne noči« ali »Macbethu«, obema deloma »Fausta«, nekaterim prelepim pesmim Shelleya in Puškina fantastiko, pa jim vzameš poezijo! Vsega tega doslej noben pameten človek ni terjal, najmanj pa veliki utemeljitelji socializma, Marx, Engels ali Lenin.

Še enkrat: Za kakšen realizem gre?

Marx je tisto misel o »tipičnih značajih v tipičnih okoliščinah« pisal neki danes pozabljeni gospodični Harkness v zvezi z neko njeno povestjo. Prav lahko je odgovoriti na vprašanje, ali je Marx mislil, da velja tisto, kar velja za prozo, tudi za vse druge umetnostne zvrsti, za liriko, za dramatiko in celo za slikarstvo in kiparstvo. Že Marxove izjave, kakršne lahko beremo v pismih Lassalu, dovolj nedvoumno kažejo, da je imel prav dober čut za posebne (in od proze različne) pogoje drame. Nikjer ni videti, da bi bil hotel Marx posploševati in govoriti o »realizmu nasploh«, kakor to tolikokrat že nekaj let govorijo v Sovjetski zvezi in drugje.

Vrnimo se k slikarstvu in »madžarskemu« primeru. Res, Courbet je velik mojster in načelen realist. Začel pa je vendarle kot romantik. Realizem mu je bil program, vsebino in vrednost pa je njegovemu realizmu vendarle dajalo močno slikarsko-poetično občutje, zakoreninjeno v tedanji Franciji, Courbet je suvereno nasprotoval akademskim pravilom. To nasprotovanje je bilo izraz določenega stanja v družbi, prizadevanj, ki so terjala pravico do lastnega močnega in globokega občutja. Realizem v umetnosti lahko pomeni vsebino — usmerjenost v bogastvo resničnega sveta —, lahko pa pomeni tudi način izražanja. Pri Courbetu pomeni oboje, koliko pa je njegovo občutje poetično, vendarle ni »preprosto« realizem, temveč »realizem in še nekaj«, se pravi stvarnost in osebno doživetje stvarnosti.

Stvarnost sama še ni umetnost, tudi podoba stvarnosti same po sebi še ne. F. A. v. Kaulbach je tudi slikal resnične ljudi, a ni prav nič velik, temveč plehek. Revolucionarnost, ki jo kaže Courbet, pa je opazna v samem stilu, v posebnostih njegovega slikarstva, v francosko meščanskem naprednem pomenu njegovega stila. Mirno lahko trdimo, da je bil Courbet večji in globlji revolucionar, ko je slikal jelene ali srne v gozdu, morski val ob obali ali sočna ženska telesa, kakor Repin, ko je slikal znano podobo burlakov na Volgi, ali pa Vereščagin, ko je dobronamerno slikal kolonialne grozote ali trpljenje

ruskega vojaka v docela nepotrebnih kolonialni vojni. V zadnjih dveh primerih je bila literarna vsebina slik izrazito realistično socialno kritična. In vendar tu ne gre za velike umetnine. »Beseda ni meso postala«, človečanska misel se ni prelila v močno, enkratno, globoko in zato tudi »tipično« umetnino, temveč je v obliki ostala konvencionalna in seveda nesugestivna.

Zastavlja se osnovno vprašanje: kakšen realizem? Če danes tudi Lefebvre odklanja socialistični realizem in se zavzema za nekakšen novi, revolucionarni romantizem, nastane tudi v tem primeru podobno vprašanje: kakšen romantizem? Ali misli sveži, življenjski, razgibani, dognani Delacroixov romantizem v slikah, kakršne so »Pokol na Kiosu«, »Lov na leoparda«, ilustracije k delom Danteja, Tassa, Ariosta in Shakespeara, posebno pa »barikade« (»La Liberté guidant le peuple«), ali pa gre morda za maškaradni, kasni laži zgodovinski romantizem kakšnega Delarocha ali Pilotyja? Ali gre za romantizem Puškinovih in Gogoljevih povesti ali za pločevinasto klopotavi romantizem tistih viteških dram iz prejšnjega stoletja, ki so se jim navsezadnje posmehovali še otroci?

Prav gotovo je res, da tisto, kar imenujemo stil, način izražanja, ni ostalo enako v različnih dobah zgodovine in tudi ni zmeraj pomenilo isto, da je stil družbeno »menjaval predznak«. V čem je Quevedov pikri groteskni realizem soroden Hemingwayevemu in v čem je od njega globoko različen? Menda bi podobna raziskovanja poglobljala razumevanje za dialektiko zgodovine. Lahko bi se tudi vprašali: V čem je bil realist Giotto, v čem Leonardo, v čem Caravaggio, v čem holandski slikarji žanra sedemnajstega stoletja, v čem Chardin ali v čem Constable? Zelo verjetno bi se izkazalo, da so taki in drugi umetniki bili realisti v tem pogledu, v drugem ne, in da je realizem in ne-realizem vsakega izmed teh umetnikov koreninil globoko v družbi. Taka in podobna raziskovanja pa bi lahko poglobila smisel izraza realizem. Tudi v Lukásevi zadnji knjigi (ali pa: ravno v tej) je kljub avtorjevi razgledanosti še mnogo preveč govora o negibnem, »večnosti« »realizmu nasploh«.

Končno pa se lahko resno vprašamo, ali ne bi bilo mogoče, da bi revolucionaren umetnik (na ezopski ali na bolj odkrit način) umetniško zelo dognano in učinkovito upodobil tipične značaje, zrasle v tipičnih okoliščinah, vendar pa nikakor ne realistično. Primer je Bosch, velik satirik in poet, ponekod pa tudi njegov naslednik Brueghel, eden prvih socialnih slikarjev. Ali ne bi sodil sem Holbein, prijatelj Tomaža Mora, ustvarjalec mrtvaških plesov, polnih socialne satire? Ali pa Rembrandt, ki je in hkrati *ni* realist. Ali pa Goya. Pravijo, da so španski republikanski bojevniki pred nekaj desetletji s pestjo pozdravili Goyeva podobo »Tretji maj«, ki na njej Napoleonovi vojaki streljajo španske domoljube. Preprosti Španci so očitno imeli prav. Goyeva podoba je tako močna, tako monumentalna, da ne govori samo o Napoleonovem pritisku na Špance in o junaškem umiranju za svobodo, temveč o *vseh* krvavih zatiranjih in o *vseh* bojih za svobodo. Torej *le* simbol? Menda. Tudi realizem? Očitno! Pa surovi, brezmiselni naturalizem? Tisti pa gotovo ne! Neka druga Goyeva risba kaže pošastno podobo podčastnika-rablja v zapeti uniformi, nasršene, s sabljo za pasom, s šibo v roki. Izredno je sugestivna. Tu je prav gotovo govora o »tipičnem značaju, ki je zrasel v tipičnih okoliščinah,« v najbolj globokem Marxovem pomenu te definicije. Vendar risba v stilu ni realistična. Goya je postavbo občutil kot nočno prikazen, kot pošast, kot smešno-grozno karikaturu. Glava absolutistične spake je nesorazmerno velika, udje smešno

kratki — ravno te rahlo izkrivljene proporcije pa so umetniško učinkovite. Ali pa Daumier. Na neki litografiji je upodobil lepo, speče dekle — Svobodo, proti kateri se plazi kakor senca Louis Philippe, da bi jo posilil. Zgodovinsko ozadje karikature je zelo jasno, resnično, kakšen pa je način izraza? Isti Daumier je na nekem listu narisal padle bojevnike z barikad, ki so pravkar vstali iz grobov in zdaj z grozo na mrtvih licih opazujejo, kako ljudstvo še zmeraj kakor čreda slepo drvi za duhovniki in kako druge dragonci še zmeraj s sabljami razganjajo krdela zbranih delavcev. Vse to je zelo tipično in sugestivno, realistično pa nikakor ni.

Zakaj bi *moral*i pojem realizma ugotavljati na kongresih? Celo kongresi naravoslovcev so že pred več (in manj) kakor sto leti včasih z veliko večino odločali o stvareh, za katere se je kasneje izkazalo, da le niso bile tako zelo trdne. Mnogo večja verjetnost je, da bodo stvari (ali pomene pojmov) razjasnila številna nadrobna, marljiva raziskovanja. Resnica je nad vsem, kriterij pa je praksa. Ravno o tej praksi bi bilo vredno metodično razpravljati.

Nasprotniki »realizma nasploh« ali »realizma za vsako ceno« (tudi jaz sodim mednje) se vsekakor lahko s prav dobrimi argumenti sklicujejo — na samega Karla Marxa. Vsi poznavalci Marxovega življenja in Marxovih del dobro vedo, da so njega, velikega revolucionarja, zelo zanimali dobri prozaiki. Občudoval je Dickensa, Thackeraya, Charlotte Bronte in danes obledelo gospo Gaskell, odkrival globino Balzaca itd. Ali kaj pomeni, da je svojim otrokom prebiral pravljice »Tisoč in ena noč« in si zanje prav duhovite fantastične povestice sam izmišljal, jih neskončno pletel, razvijal v nešteti variacijah? Marx je o Shelleyu zapisal nekaj toplih besed. Ali bi se ob tem spomnili, da Shelley ni bil zmeraj revolucionar, temveč panteist in fantast? Marx je — kakor Engels — zelo cenil Heinejevo pesem o tkalcih (»Deutschland, wir weben dein Leichentuch...«), ni mu bila prijetna Heinejeva frivolnost in neznačajnost, vendar nikjer ni zapisano, da bi bil obsojal Heinejevo fantastično poezijo (ki je po svoje pogostokrat izredno značilna za čas in ponekod spominja na Goyo). Marx je ljubil romantično pobarvano prozo Walterja Scotta. Znano je, kako je zmeraj spet prebiral Homerja, Danteja, Shakespeara. Ali pa je kje zapisano, da je cenil pri Ajshilu samo tisto, kar je realistično (recimo dramo Perziji), ne pa veličastne simbolične drame Prometej? Ali je kdo v zapiskih sporočil, da je Marx v Shakespearovih delih cenil samo tisto, kar je realistično, prav duhovite tirade iz »Timona« ali imenitne zgodovinsko-pronicave posebnosti kraljevskih dram, medtem ko je odklanjal fantastične komedije kakor »Sen kresne noči« ali »Vihar«? Po vsem, kar vemo, je Marx z ljubeznijo izluščil iz Shakespearove fantastike zelo realno ozadje, tudi družbeno jedro. Ali ne pove že to dovolj?

O Engelsu bi lahko poročali prav podobno.

O Leninu pa je znano, da je ob neki priložnosti izjavil, da se na poezijo ne razume posebno in da tudi ni častilec muze Majakovskega — in vendar je kot politik pohvalil pesem »Sestankarji«, čeprav si je Majakovski v njej dovolil nekaj prav divjih prispodob, recimo, o ljudeh, ki samo polovični sedijo na stolah, zato ker je druga polovica — že na drugih sestankih.

Prav gotovo, Marx, Engels in Lenin so v umetnosti zmeraj tudi iskali — bogastvo stvarnosti. Vendar nikjer ni opaziti, da bi jih bilo posebno motilo, ako so umetniki stvarnost izrazili v simbolični ali fantastični obliki. Pač pa je tako izražanje kar spočetka motilo zbor sovjetskih piscev leta 1954 in začudo,

žal, še danes moti zelo razgledanega teoretika Lukácsa. Lukács (in po njem tudi Boris Žihel v uvodu — in v članku v NS, št. 10, 1959) govori o tem, da »podajanje prave slike stvarnosti... predstavlja — če to avtor hoče ali ne — realno podporo marksistični kritiki, socialistični graditvi«. Brez dvoma. Vprašanje nastane samo, ali predstavlja podporo *vsaki* obliki socializma v prehodni dobi, kakršnega si lahko kdo zamisli, tudi če je trenutna prehodna oblika nepopolna? Ali ne kaže »podajanje prave slike stvarnosti« ne samo — po Lukácsu — »upravičen odpor proti tendenci dogmatizma« proti nasilnemu »olepševanju socialistične perspektive z obveznim happy endom«, temveč na nekaj globljega, namreč na socializem, bolj popoln od današnjih oblik, tak, kakršen bi se moral šele uresničiti v prihodnosti? In — ali si ne moremo ob toliko primerih (ob izjavah Marxa, Engelsa in Lenina), predstavljati, da bi se lahko pravo podajanje stvarnosti vendarle kazalo v manj prozorni obliki, v simbolih, celo v fantazijah, ki bi *končno* le odkrivalo globoke stvarne resnice v vsem bogastvu nasprotij?

Nekaj je gotovo. Španska državljanska vojna, druga svetovna vojna in dela nešteti zahodnih umetnikov kažejo, da je takih zahodnih umetnikov, ki »a limine« odklanjajo socializem, precej malo. Očitno pa je danes na svetu zelo mnogo kulturnih delavcev zelo različnih usmerjenosti, temperamentov, starosti in kulture iz vseh kulturnih dežel, ki jih zelo hudo moti trda dogmatičnost nekaterih baje obveznih pojmov. Med te pojme bi mogli prištevati brez dvoma tudi tisti trdovratni »realizem nasploh« ali »realizem za vsako ceno«, ki nima kaj početi z Gauguinom in Cézannom, ki dela krivico Šostakoviču in — tudi — Solohovu in ki prav gotovo ne more pravilno oceniti niti lepi sovjetski film »Žerjavi letijo«.

Nekateri dobro misleči tovariši (ki se javno ne spuščajo v teoretična razpravljanja) so sicer izrazili mnenje, da bi opuščanje ostro dogmatskih neosovjetskih stališč realizma nujno odprlo vrata najbolj zoprnim oblikam »modernizma« ali (po Lukácsu) »avantgardizma«, pozerstvu, praznemu formalizmu, neskončno samoljubnemu špekulantstvu, infantilizmu, »patologizmu« in drugim grozotam. Tem bi bilo lahko dokazati, da vztrajanje na togih pozicijah »realizma nasploh« raznim nezdravim, enodnevnim prizadevanjem raznih »dekadenc« ne škodi, temveč koristi. Saj razbija fronto dobro mislečih ljudi, ki — po mojem z vso pravico, kar se njih tiče — ne čutijo nagnjenja do izpovedi v oblikah »realizma za vsako ceno«.

Ne, človeške vrednote (Lukács pravi: hierarhija) še zmeraj obstajajo. To je že pred davnim časom odkrila napredna meščanska kritika. Baudelaire, ki uživa med zahodnimi kritiki velik ugled, je zapisal n. pr.: »Nezmerno uživanje v sami obliki tira v grozotne in nezaslišane nered.« Ali: »Umetniška norost je taka kakor zloraba duha.« Baudelaire grmi proti nezmernemu kultu forme, ob katerem človek sploh izgine! Marsikateri njegove filipike so take, da se zdi, kakor bi bile napisane včeraj ali danes. Baudelaire navsezadnje tudi vzklikne: »Ni več daleč čas, ko bodo razumeli, da je vsa literatura (Baudelaire tu očitno misli *viso* umetnost), ki se brani bratovsko korakati med znanostjo in filozofijo, morilska in samomorilska literatura« (... »une littérature homicide et suicide«).

Tudi Lukács ni proti plehkemu formalizmu zapisal ostrejših besed.

Branko Rudolf