

VELIKE RAZSTAVE



Ivo
Antič

Obglavljeni avgur

Ljubljanska Moderna galerija je v zadnjih mesecih '85 priredila razstavi, ki predstavljata dva pomembna dosežka v dogajanju sodobne slovenske umetnosti. Gre za pregledno razstavo *Vladimira Makuca* (1925) in za predstavitev novejših del *Janeza Bernika* (1933). V širšem smislu se zdita ti dve razstavi posebno značilni zato, ker s stališča nekaterih aktualnih iskanj t. im.

»nacionalne identitete« ponujata specifično globljo pomenljivost. Določen geopsihološki socialni kontekst, individualiziran kot narodnost, mora namreč po zakonih razvojne logike spoznavati svojo samoosmišlitev v produktih lastne duhovne kulture, ki je sublimiran odraz širše materialno kulturne podlage. Duhovna kultura določenega nacionalnega prostora je zmeraj sekundarna, ker svojo avtonomijo ustvarja na sledi tistega, kar jo v odločilni meri determinira kot specifično identiteto. Na tej sledi je vsaka umetnost »mimetična«, kar se v različnih primerih pokaže prej ali slej, tako ali drugače, včasih vsaj v smislu surove politekonomske »usojenosti«. Čeprav imajo umetnine tudi univerzalno razsežnost, namreč nobena ne visi zgolj v nekakšnem abstraktnem »svetovljanskem« vakuumu; radikalnost umetnikove avto-refleksije največkrat poteka prav skozi simptomalni prostor kontekstualne determiniranosti. Funkcija umetnosti glede na socialni kontekst je v njeni »posledičnosti«, ne pa v njeni »vzročnosti«, četudi se to dvoje do določene mere dialektično prepleta, seveda na višjih razvojnih stopnjah. Potemtakem je jasno, da noben umetnik ne more »ustvariti« kakega naroda, pač pa le »rezultira« iz določenega (etničnega) socio-konteksta, pri čemer se neredko kažejo različni (etnični) »paradoksi« kot je npr. Dantejevo nemško, Goethejevo turško, Puškinovo etiopsko ali Petofijevo slovaško-srbsko poreklo. V tem smislu je mogoče reči, da npr. Prešernova pesniška veličina v slovenski prostor njegovega časa ni padla kot kak NLP in potem iz nekakšnih primatov kreirala Slovence, kot bi se to lahko razumelo iz nekaterih razlag, temveč da predstavlja zgolj rezultanto iz kompleksnega dogajanja v prostoru, ki je dosegel primerno razvojno raven. To pretežno odvisnost subjekta od prostora in časa nadvse razvidno potrjujeta usoda Prešerna kot človeka in usoda njegove poezije v slovenskem narodu vse do danes. Zato se Prešeren bolj kot »ustvarjalec« svojega naroda zdi zanimiv kot umetnik, ki je v dokaj neugodnih razmerah slovenstvo očitno jemal kot samo-umevno naravno dejstvo in z zaupanjem gledal na njegovo prihodnost. »Teorija«, ki Prešerna postavlja za ustvarjalca slovenskega naroda,

je v bistvu mistifikacija, ki nekemu zapitemu advokatu s kopico nezakonskih otrok in po drugi strani tudi Slovencem kot tisočletnemu evropskemu narodu odvzema temeljno možnost za normalnejše naravno dostojanstvo. Slovenci v Italiji in Avstriji so spoznali, da se ne bodo ohranili zgolj s kulturnopolitičnim čekanjem, temveč s pametnim, v danih okvirih ekonomsko učinkovitim gospodarstvom, ki edino lahko ustvari nujno potrebno materialno osnovo za narodnostno avtonomijo. Ali povedano čisto »banalno«: kultura se začne pri obdelovanju zemlje, kot to potrjuje izvorni pomen te latinske besede. Zato se ne zdi preveč pretirana misel, ki jo pripisujejo različnim (nemškim) avtorjem, da je namreč umetnik zmeraj večji dolžnik domovini, kakor ona njemu. Na tej sledi, ki se ne želi potegovati za nekakšen »absolutni determinizem«, temveč predvsem za preprosto upoštevanje stvarnosti in omejenosti človeških moči, je seveda mogoče priti tudi do prav tako znane in prav tako različnim (francoskim) avtorjem pripisovane misli, ki se glasi: »Un paysage est un état de l'âme«. To v vsakem primeru pomeni odvisnost človekovega psihičnega stanja od zunanjih, klimatsko-geografskih razmer, ki mu jih »posreduje« narava, kajti četudi je navedena misel v določenem smislu dvoumna, običajno izkustvo pove, da se npr. vreme ne spreminja zaradi človekovega razpoloženja, medtem ko človekovo razpoloženje lahko zelo niha zaradi vremenskih sprememb. Ta človekova ali subjektova podvrženost (sub-iectum) prostoru in času dobi svoj najvišji, najbolj simbolično-abstraktni izraz v jeziku. Vsak jezik je kot poseben govorni sistem (in vsak sistem je represija določene sintakse) v tolikšni meri nadrejen posamezniku-subjektu, da niso pretirane niti takšne »paradoksalnosti«, kot je npr. Heideggrova misel o jeziku, ki je hiša biti, v tej hiši pa (sebe) govori jezik, ne človek, ali Lacanova teza o govorečem subjektu, ki ni gospodar jezika, pač pa jezik gospoduje človeku in ga »uporablja«, tako da se človek zmeraj lahko izrazi le »približno«. Potemtakem je tudi tu antična etimologija suverena: človekova zavest ni izvir potovanja, človek je le sopotnik, ni ustvarjalec ali gospodar narave, temveč le njen sodelavec, souporabnik, kajti njegova zavest je svobodna le v svoji nesvobodi, ker ni imanentna vednost, temveč je le so-vednost (con-scientia). Kultura je priučeno, posredovano, ne pa izvorno produktivno bistvo, zato Prešeren ni mogel ustvariti slovenskega naroda, ampak je slovenski narod ustvaril Prešerna, tako da Prešeren preprosto ni mogel biti nič drugega, kot je to bil, če je hotel radikalno udejaniti zvestobo svoji et(n)ični biti, kakor jo je pač razumel v določenem prostoru in času. Seveda so tudi perverzije, v smislu katerih so Prešerna slavili kot ustvarjalca slovenskega naroda in hkrati pustili prvo izdajo njegovih pesmi šest desetletij nerazprodano in ki se danes kažejo kot izrazito antikulturniška praksa tistih, ki imajo polna usta deklaracij o nekakšni »velepomembnosti« kulture, le normalne komponente nekega prostora in časa in od njiju do skrajnosti zbegane voluntaristične (ne)zavesti.

To pomeni, da se med pokrajino in njej pripadajočim človekom / subjektom / jezikom sčasoma, z delovanjem celega spektra zemljepisnih, zgodovinskih in bioloških dejavnikov, vzpostavi specifična, bolj ali manj izrazita identifikacijska zveza v smislu medsebojnega

»prepoznavanja« in dopolnjevanja. Seveda pri tem ostaja zunaj resne relevance primitivni regionalizem, ki prehaja v folkloristiko, pač pa gre za silno kompleksno, dialektično dogajanje, v katerem so tako rekoč samoumevni zgoraj že omenjeni paradoksi t. im. »tujstva« ali — točneje — »poltujstva«. Problematičnost umetnikovega položaja v določenem socialnem kontekstu je namreč specifična hibridnost, ki ni prevelika oddaljenost pravega tujca in ne prevelika bližina »neproblematičnega« domačina. Ta hibridnost, ki seveda ni nujno tudi krvno (dednostno) pogojena, omogoča »dvojno optiko« iz marginalne perspektive, ki je širša od domačinove in globlja od tujčeve v njunem običajnem pomenu. »Dvojna optika« v bistvu pomeni »vmesnost« umetnosti med zunanjim in notranjim, med zavestjo in podzavestjo, med mimesis in alegorezo. »Vmesnost« je dvojna marginalnost: umetnost je na družbeni margini, kakor je realnost na margini umetniškega teksta kot avtonomne realnosti. Problematičnost umetnosti je utemeljena v tej »premaknjenosti«, ki se primitivni ekonomski mentaliteti lahko zazdi kot čisto parazitstvo. Umetnikovi interesi grede na prvi pogled mimo stereotipnih mehanizmov vsakdanjega boja za preživetje, zato potrošniški troglodit šele »retrospektivno« dojame družbeno funkcionalnost umetnikove »blaznosti«. Perverzija sodobnega troglodita, ki slavi »Pesnika« stoletja po njegovi smrti in se hkrati živim pesnikom posmehuje v pest, se posebno izrazito pokaže v luči dejstva, da prave trogloditske družbe spoštujejo različne »premaknjence« in jih uporabljajo v smislu psihohigiene kot nujno dopolnilo vsakdanji ekonomiji. Avtentični primitivec se torej jasneje zaveda človeške potrebe po individualni in kolektivni samorefleksiji kot njegov civilizirani »ekvivalent«.

Na začetku samospoznavnega procesa v slovenski umetnosti, ko se ta v drugi polovici 19. stoletja začenja prek izrazitejših ustvarjalnih osebnosti razvidneje postavljati na noge lastne identitete, stojijo trije umetniki, ki so vsak po svoje zaznamovani s pečatom »poltujstva«. Umetnostna zgodovina ugotavlja, da je slovenska umetnost prvič zaživela svoje »slovenstvo« v delu Janeza Wolfa, v Italiji slikarsko vzgojenega Slovenca z nemškim imenom, ki je v svoje cerkvene podobe začel vnašati realistično uglašene elemente iz vsakdanjega okolja. Hkrati je bil Wolf učitelj bratov Janeza in Jurija Šubica, ki sta bila tudi po svoji življenjski in umetniški usodi na »wolfovski« sledi slovenske razpetosti med Alpami in Mediteranom. Zdita se kot nekakšen apolinično-dionizični par; mirnejšega Janeza je privlačila monumentalno dekorativna, patetična eleganca velikih italijanskih vzorov, ki jih je šel preučevati v Benetke in Rim, nemirnejšega iskalca Jurija pa je od Dunaja prek atenskega intermezza pritegnil zlasti Pariz, kjer je vzpostavil določen stik s francoskim in tako tudi s poznejšim slovenskim impresionizmom. V Parizu je npr. ustvaril znamenito umetnino *Pred lovom*, v kateri so navzoči nekateri sledovi francoskega impresionizma, zaslutiti pa je mogoče tudi prikrito, v preteči idiličnosti zadržano »ekspresivno« dramatičnost, ki je v ostrem »vsebinskem« kontrastu med poetično jutranjo vizijo in pripravljanjem na ubijanje. Ne za Wolfa ne za oba Šubica doma ni bilo pravega prostora in razumevanja, brata sta celo umrla na Nemškem, tako da se njihovo izkustvo domovine

jasno poantira z izkustvom pokrajine, ki so ga pozneje izrazili doma spočetka surovo zavračani slovenski impresionisti. Paradoks »poltujstva« impresionistov je bil seveda v tem, da je tujina njihovo slovensko tipičnost videla ravno v tistem, kar so slovenski kritiki opljuvali kot t. im. »tujni import«. Tako so impresionisti predvsem na podlagi ne do kraja realiziranih zasnov bratov Šubic in grozljive odtujenosti na Petkovškovi sliki *Doma* (Petkovška je njegovo »poltujstvo« pritiralo do blaznosti) ustvarili suvereno slikarsko vzporednico literaturi slovenskih simbolistov: umetnost obojih sega od realističnega impresionizma do simbolične ekspresije. Zato je logično, da danes oznaka »impresionizem« za delo Jakopiča, Groharja, Jame in Sternena velja le s pridržki, s tem pa se tudi teorija o nekakšni impresionistični tipičnosti slovenske umetnosti pokaže kot dokaj nebogljen. Ekspresionizem je namreč vzpostavil povratno zvezo z nemirom baroka, v znamenju katerega je velik del starejše slovenske umetnosti, in se v obliki modernih radikalnih konsekvenc najvišje domislil v delu Marija Preglja, največjega slovenskega slikarja po Jakopiču. Če je nadrealizem tako rekoč le »francosko ime« za varianto ekspresionizma, to pomeni, da slovenska umetnost tudi v najnovšem času avtentično izkustvo svojega nacionalnega prostora izraža v dinamičnem razponu med lirično dekorativno (mediteransko) impresijo in delirično severnjaško ekspresijo. Ta križiščni prostor je res nekaj izjemnega in v določenem smislu spodbudnega, zaradi fizične neznatnosti pa se ne more močneje uveljaviti. Tako se zdi, da je šele v smislu geohistoričnega razmerja med Alpami in Mediteranom mogoče s pridom iskati t. im. »tipičnost« slovenske umetnosti, saj je že Charles Nodier ugotovil, da je za slovenski prostor značilno prav srečanje dveh »najbolj veličastnih prizorov narave: morja in Alp«. Nekoliko v ozadju te severno-južne razpetosti je seveda tudi razmerje zahod-vzhod, ki pa za Slovenijo morda velja bolj v politekonomskem in nekoliko manj v »čisto« umetnostnem pogledu. Vsekakor se naposled izkaže tipična »mimetičnost« vsake pomembnejše umetnosti prav skozi dejavnik »hora«, t. j. antični pojem, ki ima v grščini prostorski in v latinščini časovni pomen, se pravi, da v njem sovpadata prostorska in časovna komponenta v celovito simptomatiko prostora, določenega s časom, in časa, določenega s prostorom (spacetime). Čim globlja, predirnejša in izrazi-tejša po svoji sporočilnosti je umetnikova ustvarjalnost, tem razvidnejše in usodnejše se kaže njena določenost s »horo«, tako da neredko dobiva dramatične mitske dimenzije, ki prek kontekstualnih specifičnosti segajo v univerzalnost. Mit (mythos) pa je seveda tista nit (mitos), ki vodi kontekstualni »jaz« tako ustvarjalca kot njegovega odjemalca skozi labirint dramatičnega prepleta med supertekstualnim »nadjazom« in subtekstualnim »onim«. Pri tem je treba upoštevati, da je mit proizvod arhetipskih (engramskih, tamgičnih) usedlin iz spopada med nadzavednim in podzavednim v individualnem in kolektivnem zavednem, zato je govorica mita — poenostavljeno rečeno — metaforična in metoni-mična v oblikovnem in besednem smislu. Kompleksnost te govorice mita je vzrok, da se v mitu »resnica« in »laž« neprestano prekrivata in dopol-nujeta in da ju nikoli ni mogoče povsem zanesljivo razločiti. Niti v najnižjih, najbolj »trivialnih« oblikah umetnosti mitsko sporočilo ni

tako enosmerno in enopomensko, kot se to lahko zdi na prvi pogled; sistematična proizvodnja metaforične simbolike in alegoreze je namreč navzoča v vseh strukturah. Verbo-voko-vizualna (v)pisava mita je torej zmeraj hermetična in dopušča le približevanje, medtem ko se vsako »radikalno razkritje« t. im. prave resnice mita prej ali slej izkaže kot (prepotenten) mitski nadomestek za likvidirani mit. Danes ni nobenega dvoma več le glede ene komponente »druge strani« mita: imanenca zločina je postulat, ki je vprašljiv le v smislu različnih oblik svoje funkcionalne prakse, to pa hkrati pomeni, da ima govorica mita poleg hermetične tudi heretično razsežnost.

A. mit o ptici

Že na primarnem, formalnem nivoju Makucev opus zaradi tako rekoč obsesivnega ponavljanja jasno izpostavlja posebno »mitologijo ptice«. V izjemno prečiščeni in konceptualno dosledni figuralni simboliki njegove likovne pisave, ki se udejanja predvsem kot grafika in svojevrstna skulptura (uporaba kamnin, steklenih črepinj . . .) in se ponekod približuje že abstrakciji, namreč ptica zavzema privilegirano mesto. Tako bi bilo mogoče dovršen del Makucevega ustvarjanja zajeti pod naslovom ene od Mirójevih slik — *Ptica v prostoru*, pri čemer seveda ne gre za nikakršno »vplivologijo«, temveč za pojmovno zvezo, čeprav imata oba umetnika mediteranske korenine, kar se morda pri obeh kaže v finih arabeskih prvinah dekorativnega grafizma. Makuceva ptica je največkrat neimenovana, tako da deluje kot posebno simbolično-asociativno znamenje, ki ima včasih jajčasto, drugič čolnasto obliko, lahko pa se tudi spremeni v nenavadno kombinacijo cveta in tarče, pri čemer je zmeraj iglasto tenkonoga in tenkokljuna. Če se na eni sliki pojavi več ptic, delujejo kot jata znamenj skrivnostnega kaligrafskega »sporočila«. Tako je prostor vseh Makucevih slik na delikatno nevsiljiv način geometriziran in skrajno natančno uravnovežen v vseh elementih. Pri tem že sama formalna struktura, naj gre za grafike ali skulpture, s svojimi drobnimi teksturnimi finesami in z zastrtimi, sivkastimi ali rjavkastimi, impresionistično liričnimi variacijami oživlja navzočnost Krasa, avtorjeve ožje domovinske identitete. Tako je Makuca mogoče pridružiti tistim primorskim umetnikom, ki so zlasti na področju grafike uveljavili do dekorativne strogosti izčiščene, lirično intonirane vizije (Lojze Spacal, Debenjak . . .). Obstaja namreč še »druga veja« Primorcev, ki bi ji morda ustrezala oznaka »ekspresionistična«, saj pri njih vsebinsko-ekspresivni poudarki preraščajo sicer tudi vedno bolj ali manj navzoče elemente dekorativnosti (Pilon, Špacapan . . .). Podobno »delitev« je zaznati tudi v literaturi avtorjev, ki izvirajo iz primorskega prostora kot izrazito prehodnega področja; na »impresionistični« strani bi bili npr. Gregorčič, Gruden, Kosmač, na »ekspresionistični« Pregelj, Lokar, Gradnik, medtem ko je Kosovel tudi v tem pogledu »integralen«, saj njegov z vrtočlavo koncentrirano naglico za-beleženi opus poudarjeno zajema celotno amplitudo.

Na vsebinskem, kontekstualnem nivoju se Makuceva umetnost seveda ne razpira le z zgodnejšimi, tradicionalno primorskimi simboli,

kot so osel s košarami, zgarani voli, kamnite kraške vasi, narisanimi z ostro, sugestivno suho in infantilizirano potezo, temveč v novejšem času predvsem s ptico v poetično transponiranem pokrajinskem kontekstu. V Makučevem originalnem likovnem jeziku se namreč ptica tako identificira s kraško pokrajino, da ima upodobitev ptice lahko npr. le naslov *Pokrajina*. Zdi se, da gre za značilno kraševsko navezanost na domačijo, naj je ta še tako skromna ali celo razpadajoča, kar pod zunanjo kamnito trdoto in ostrino deluje kot kosovelovsko zadržana, intimno pretresljiva lirična ranljivost. Izvorna pokrajina se tako pokaže kot avtentično, sublimirano duhovno izkustvo zunaj cenenega »mimetiziranja« v običajnem smislu, torej »mimesis« funkcionira le kot prečiščena kontekstualna spodbuda za iskanje in ustvarjanje sledov posebne človeške identitete. Zato Makučeve ptice, četudi imajo včasih v naslovih del oznake, kot so npr. čaplja, škurh, kljunač, ne zavezujejo v smislu običajne »realistične« odslikave, temveč podobno kot tudi drugi elementi avtorjevega opusa omogočajo bogato pahljačo asociacij. Potemtakem se ni mogoče ubraniti asociacijam na Kosovelovo brinovko, čeprav Makuc te ptice nikjer izrecno ne omenja, le ena od grafik ima naslov *Drozg* (1984), brinovka pa spada med drozge. V slovenski kulturni zavesti Kosovelova brinovka tako rekoč avtomatično evocira Kras, zato se zdi, kot da se vse Makučeve stilizirane ptice, največkrat zajete v pepelnoto rjavkastih (barve brinovke!) tonih, nekako zlivajo v kosovelovski pojem »brinovke« ali emblematične kraške ptice. Mnoge od ptic, ki jih Makuc izrecno omenja, so kakor brinovka pevke in selivke; z brinovko jih torej povezuje značilnost, da so kljub svojemu »poltujstvu« avtentični prebivalci Primorske. Svojo zvestobo Krasu mora brinovka neredko plačati z življenjem, saj je zaradi okusnega mesa, ki ji ga izboljšujejo brinove jagode, s katerimi se hrani, priljubljena lovska tarča. Tu je še ena simptomalna zveza, ki »pojasnjuje« tarče v očeh nekaterih Makučevih ptic. Tarča se razrašča v oko, kar opozarja, da gre za posebno ranljivost in ranjenost v globinah človekove duševnosti, saj ptica in oko v tradicionalni simboliki pomenita dušo in psihične razsežnosti. S tem, kakor tudi z nekaterimi drugimi značilnimi elementi brezobzirne tehnične civilizacije (zobata kolesa, računalniška vezja, mreže točk . . .), ki v novejšem času vdirajo v Makučeve vizije, se pod skorajda togim filigranskim estetiziranjem razpirajo dramatične globine, kot je tudi Kosovelova *Balada* (o brinovki) zgolj krhka lirična impresija le na prvi pogled. V resnici pa gre tako pri Kosovelu kot pri Makucu za bridko spoznanje o »poltujstvu« in »žrtvovanosti« umetnika v surovem svetu vsakdanjega življenja. Za oba je ranljiva selivka ustrezen simbolično izpovedni ekvivalent njune razpetosti med »južnjaški« Kras in »severnjaško« Ljubljano. Tanke noge in kljuni Makučevih ptic lahko celo nakazujejo različna pisala in grafične igle, s katerimi virtuozni umetnik vpisuje »kosovelovsko« krhke, navidez bežne, a do krvi izostrene (črepinje!) poteze svoje usodne kaligrafije. Mitska identifikacija umetnika in ptice oživlja antičnega avgurja, kateremu je preučevanje ptic odstiralo prostranstva preroške vednosti in bistrovidnosti: ptica postane človek, človek postane ptica (beseda »avgur« je menda sestavljena iz lat.besede »avis«, ki pomeni ptico, in keltske besede »gur«, ki pomeni človeka in je

hkrati etimološko povezana z indoevropskim ali celo predindoevropskim korenem »ghor«, ki ga je mogoče najti v mnogih pojmi, označujočih vzpetino, vzvišenost itd.).

Najbolj problematične razsežnosti umetnosti se seveda razpirajo na subtekstualnem nivoju umetniškega teksta. Tu diskurz sega v »psihooanalitično podzemlje« umetniške simbolike in alegoreze, pri čemer se je zmeraj dobro zavedati precejšnje vprašljivosti rezultatov. Za Freuda je pojem ptice lahko simboličen »ekvivalent« falosa, kar utemeljuje tudi s tem, da v različnih evropskih jezikih besedne oznake za ptiča pomenijo tudi moški spolni ud. Če je t. im. označevalec »faličen«, potem smrt ptice v tem kontekstu pomeni smrt označevalca ali nosilca identitete v svetu industrijsko-tehnološkega imperializma. Ekološko asociacijo pri Makucu npr. vzbuja zobato kolo, ki namesto sonca stoji na nebu kot mrzla, brezizrazna (na sliki Vas iz leta 1960 je sonce nad »idilično« kraško vasjo še imelo »svoj, človeški« obraz) grožnja nekega neznanega, superiornega mehanizma, ki bo zmlal svet prvinske pokrajinske identitete, tako da se mora človek pred tem lažnim, nadomestnim soncem sodobne civilizacije skriti pod zemljo kot »močerad« (slika *Močerad*, 1970). Plastika *Pokrajina s ptico in volovsko glavo* (1984) že v naslovu zajema ustrezni sporočilni sklop: svet tradicionalne rustikalne avtentike je obglavljen, (kastričan), od njega je ostala le glava, ki jo je, rahlo vrezano v podstavek, komajda opaziti, nad njo pa so plastično izpostavljene preteče črepinje (evokacija uporniške kraške nasršenosti?) in med njimi stilizirana ptica, ta zadnji, kvintesenčni ostanek »duše«, ki je kot kakšna cvetlica le s tankima nožicama še pritrjena na razbito stvarnost. Makučeve plastike s pticami delujejo nekoliko igračasto, hudomušno, toda njihova prikrita pomenljivost ni zato nič manj tehtna in subtilno dramatična, kajti lepota je (po Rilkeju) le priprava na strašno.

B: mit o človeku

Ekspresivna izpostavitvev pomenljivosti, ki je poglavitna »formalna« značilnost Bernikove razstave, se začne že s premišljeno prostorsko ureditvijo: levo od vhoda slike in plastike iz predhodnega obdobja kot uvod v sedanjo fazo, v osrednji dvorani dela večjih dimenzij, v desnih prostorih širok pregled najnovejšega ustvarjanja vse do drobne grafike. Na to trojnost kot da bi opozarjala podoba treh velikih trikotnikov (rumen, moder, rdeč — 1981—83), ki je izstopala v osrednji dvorani in se hkrati navezovala na ciklus trikotnikov v levem, uvodnem prostoru z deli predhodne, abstraktne faze. Tako je umetnik nakazal svojevrstno logiko v predstavitvi svojega intenzivnega notranjega življenja in ustvarjanja. Zato se po pazljivejšem pregledu Bernikova najnovejša, izrazito figuralna faza ne zdi tako presenetljiv in absoluten prelom kot na prvi pogled, kakor tudi ni mogoče reči, da bi šlo za nekakšen »nekontroliran« izbruh, ki bi popolnoma spremenil avtorjevo ustvarjalno identiteto. Kakor je vse dosedanje Bernikovo ustvarjanje doživelo več opaznih razvojnih sprememb, a pri tem vendarle ohranjalo določeno »rdečo nit« z dinamičnim aktualiziranjem

virtuoznega rokopisa, tako tudi najnovejša dela niso zunaj zadevnega konteksta, čeprav je seveda res, da nobena prejšnja sprememba ni bila tako radikalna, silovito dramatična in pomensko daljnosežna. Sedanja sprememba ni nič manj aktualna kot prejšnje, kajti vse bolj se zdi, da je nekako z letom 1980 nastala v slovenskem, jugoslovanskem in sploh svetovnem političnem, ekonomskem in kulturnem dogajanju značilna prelomnica, ki jo na zunaj, tako rekoč simbolično, nakazujejo tudi nekatere odmevne »personalne spremembe« (smrt glavnih voditeljev jugoslovanske revolucije, izvolitev Reagana itd.). Obdobje po omenjenem letu se zlasti v Jugoslaviji kaže kot čas vsestranskega razvida krize. V takem času je seveda razumljiva potreba po temeljitem razmisleku lastnega položaja in svojih korenin, če naj se človek vsaj kolikor toliko obvaruje popolne dezorientacije v ozračju historično-histerične shizofrenije. Pri Berniku se to kaže kot opustitev svetovljanskega abstraktizma in vzpostavitev prenovljenega, radikalno avto-refleksivnega likovnega jezika, kar se po drugi strani ujema s pojavi v širšem svetu umetnosti (postmodernizem, nova podoba in njena nova figuralika, bad painting itd.). Bernika je tako rekoč zmeraj posebno vznemirjal problem komunikacije (cf. telefonski cikel, 1968), pri čemer se mu je kot slikarju vsiljevalo zlasti vprašanje črke in besede, ki simbolizirata človeške glasove. V abstraktni fazi so se v slikovnih poljih že pojavljale (namesto črk v prejšnjih obdobjih) posamezne besede, ki pa so imele predvsem vizualno, likovno funkcijo, hkrati pa je največkrat šlo za tuje, orientalske pojme (harakiri, tao . . .). V zadnji fazi obenem z ekspresivno figuraliko v sliko vdrejo pravi slapovi besed, ki likovno vizijo kontaminirajo s sintagmami, verzi in celimi pesemskimi teksti, tako da je sliko zdaj potrebno prebrati v dobesednem smislu in jo temeljiteje lahko razume le tisti, ki zna slovensko. Tuje besede so zdaj bolj redke in kolikor se pojavijo, so iz latinsko-grškega konteksta, ta »evrocentrizem« pa je po svoje potenciran z veliko količino slovenskih besed, tako da bi bilo možno reči, da gre za svojevrsten vdor nacionalne refleksije v popolnoma nefolkloristično slikarstvo. Do nove Bernikove figuralike, v kateri odločno prevladuje človeški lik, je prišlo prek značilne »transsubstanciacije«: edini praktično prepoznavni predmet v abstraktni fazi je bil kruh, podoben kamnu. V krščanskem kontekstu je kruh simbolično povezan s telesom, zato je tudi Bernikova trda, »učlovečena« figuralika intenzivno usmerjena v refleksijo svojega časa in prostora, ki sta neizbežno zgodovinsko pogojena. Ta pogojenost se ne kaže le v smislu krščanskega, temveč predvsem v luči katoliškega konteksta, kajti tematika »pietà«, ki je dramatična podlaga Bernikove nove figuralike, izvira iz nemške gotike in se uveljavlja zlasti v svetu katoliško utemeljene umetnosti. To seveda ni nič drugega kot skozi umetnost izraženo spoznanje, da med deželami vladajočega socializma obstajajo določene razlike glede na zgodovinsko-kulturne kontekste: na tleh pravoslavja ali islama ima socializem nekatere drugačne poteze kot na tleh katolištva, kar se najbrž najbolj kaže v umetnosti (kulturi). Kultura ne more mimo zavesti o kontinuiteti, čeprav se z nekaterimi eksperimenti včasih skuša »odtrgati od tal«, pa tudi politekonomija je dosti bolj odvisna od determinant kontinuitete, kot se ji to včasih zdi primerno priznavati, saj »inercija sistema«

zna biti dokaj neprijetna. Tako se je Bernik z virtuoznim nemirom svoje likovne pisave iz abstrakcije prebil do odkritja specifičnega »mita o človeku«, kar se na ozadju katoliškega konteksta, ki mu slovenska kultura v določeni meri pripada, kaže kot svojevrstna likovna »kristologija«, vzporedna introspektivnemu zapisovanju poezije v zbirki *Trip-tih* (analogija z naslikanimi trikotniki, ki so lahko simbolični »psihogrami«).

Če se Makuc kot Mediteranec zmeraj ustavi na meji, ki še zadržuje nekoliko togo monumentalizirano lepoto pred razsulom v spoznanju strašnega, je Bernik v glavnem izkustveni pripadnik osrednjega slovenskega prostora, ki v mnogočem tendira k srednjeevropskemu in sploh bolj severnemu ekspresivnemu izročilu. Najbrž ima zato Bernik bolj drzen odnos do nekaterih temeljnih vprašanj likovne estetike. Na eni od slik iz zadnjega obdobja je npr. izrecno izpostavil medsebojno kontaminacijo paronimnih pojmov lepote in slepote (»dihanje s/lepote«), kar je mogoče razumeti tako, da je lepota zgolj oblika samoslepilnega prikrivanja resnice in da se »prava lepota« odpre šele onkraj njene običajne pojavnosti, v nevidnem »dihanju« resnice. Resnica, ki se predirnemu umetniku razkriva pod zastori običajne lepote, pa je spoznanje, ki izvira iz radikalnega vpogleda v strašno, delirično vznemirljivo in nepotešljivo »drugo stran« vsakdanje resničnosti. Bernikova ekspresija je brez sledu panonsko baročnega uživaškega razkošja, je tako rekoč »tevtonsko« suha, dosledna in kruta, pri čemer vsaka zapisovalna gesta dobesedno trga in lomi zadnja tolažeča oporišča tradicionalnega estetiziranja. S simptomalno izpostavitvijo pojma slepote se Bernik očitno navezuje na Jakopičevega *Slepca* in na Pregljeve refleksije Polifema, to pa pomeni, da je za vse tri najpomembnejše slovenske slikarje skrajno žgoče prav razmerje vidno — nevidno, videz — resnica. To vprašanje sega v eksistencialno in fenomenološko bistvo slikarskega ustvarjanja, saj se intenzivno razmišljujoč umetnik mora soočiti s spoznanjem, da so vse barve pravzaprav le optična prevara, slepilo. To spoznanje, ki je lahko nevarno za slikarjev *raison d'être*, Bernik kompenzira z odpiranjem k polnopomenski besedi in poeziji, h groteskni človeški figuralki, pa tudi s svojevrstno, brezobzirno ekspresivno destrukcijo običajne lepotnosti. Tako vpisuje originalno, udarno in tudi zgolj v formalnem smislu aktualno zlivanje besednega in likovnega fluktusa (sign — design). Destrukcijo lepotnosti je seveda potrebno pravilno razumeti, kajti kljub svojevrstni »estetiki grdega« je umetnik še vedno estet, zlasti takšen tehnični virtuoz, kot je Bernik. Bernikove najnovejše, izrazito »antiestetske« vizije so torej le na videz nedokončane, surove, osupljivo odvratne, dejansko pa so s skrajno rafiniranostjo zmeraj fiksirane nezmotljivo na tisti dražljivi točki, ki odstira vseh običajnih iluzij očiščeno polje asociacij. To je tista točka, do katere se umetnik prebije tako, da »pozabi« estetiko, ne pa tudi izkustva, pridobljena na poti skozi njo, in se tako dozorel sooči predvsem z usodnim bistvom svoje ustvarjalne ekstaze.

Ne k fantazmi herojskega ideala stremeči grški estetski kanon, ne avtoritarno shematični ideološki monumentalizem Bizanca kot orientaliziranega grškega dediča, ne skrajno dogmatični in opojno racionalizirani islamski arabeskní abstraktizem, ne zadušljiva orgijska mi-

stika Indije, pa seveda tudi drugi večji kulturni konteksti niso ustvarili tako vsestranske, živopisno dramatične, v perspektivo poglobljene in do človeškega posameznika pozorne umetnosti kot zahodnoevropska katoliška civilizacija. Na njenih tleh sta svetovno kiparstvo in slikarstvo dosegla tudi povsem nedvomni višek z Michelangelom in Velásquezom. V tem civilizacijskem obzorju, ki človekovo usodo vidi kot Kristusov pasijon, se pravi slikovito in dramatično, je Bernik zasnoval svoj »mit o človeku«. Pri tem se njegov specifični ekspresionizem in nadrealizem navezujeta na severnjaški, že v gotiki navzoči čut za drzno grotesko (Breton in Camus sta npr. v nadrealizmu videla emanacijo severnjaškega iracionalizma in polemičnega duha). Bernikovo izkustvo stiske človeka in likovnega jezika vodi do pogloblitve sporočila njegove najnovejše faze: človek je subjektivno (v ljubezni) in objektivno (v družbi) daritvena žrtev. Ta žrtvenost pomeni, da smisel človeške eksistence ni npr. v uživanju, ljubezni, politiki ali ustvarjanju »večnih del«, ker je vse to minljivo, temveč zgolj v polnem spoznanju lastne žrtvovanosti nedoumljivim zakonom veselja. To hkrati pomeni tudi kataklizmatični zlom človekovega samozadovoljnega racionalizma, s katerim si gradi »potemkinovske« kulise, ki naj bi mu udomačile praznino sveta. Človeško bitje kot subjekt je v krvniški ekonomiji sveta izenačeno s hlebcom kruha, ki je z muko ustvarjen, v muki zlomljen, zdrobljen in v muki brez ostanka použit; svet je namreč, po eni od Bernikovih slik, »hiša kruha«. Tako se človekova usoda kaže kot absolutni martirij, kot delirična subjektova (avto)tortura z elementi mazoizma in sadizma, kajti kar človek zada drugemu, to se tako ali drugače odbije nazaj v neskončni verigi »poravnave«. Ta Bernikova »srednjeveška«, gotska, »inkvizitorska« krutost seveda ni običajna ideološka dogmatičnost, temveč je avtentična umetniška »apodiktičnost«. Zato ne gre za kristologijo po zakonih tradicionalne cerkvene umetnosti, pač pa za avtonomno umetniško izpoved v relevantnem zgodovinsko-kulturnem kontekstu, ki ga ni mogoče preprosto »odmisлити«. Kristusovo telo pri Berniku s svojo ekspresivno zlomljenostjo sicer res spominja npr. na t. im. »Avignonsko Pietà« (XV. stol.), ki je eno od izhodišč zadevne tematike, vendar je še veliko bolj zmaličeno, obsekano, izsušeno in natrto, kakor da je sneto z mučilnega kolesa in ne s križa. Tudi na upodobitvah razpetega Kristusa ni videti križa, Kristus lebdi v zraku kot obglavljena »ptica«, se pravi, da je človek razpet v vsakem primeru tudi brez razvidnega križa v dobesednem pomenu. Na tega »lebdečega Kristusa« se v ekstazi obupa obeša isto žensko bitje, ki se na eni od slik igra s kačo, torej Eva ali navadna ženska kot najbolj normalna, srednja stopnja v hebrejsko-krščanski mitološki evoluciji ženskega principa (drugi dve »skrajnosti« sta satanska Lilit in deviška Marija). Pri tem se zdi zanimivo, da že omenjeni Bernikovi trije trikotniki, postavljeni tesno eden drug drugega tako, da je srednji z vrhom zaboden med druga dva, v cikcaku nakazujejo latinični zapis variante Evinega imena (AVA). Tako je Bernik po svoje radikaliziral in nedvoumno razprl latentni in zmeraj odločno sublimirani erotizem v precejšnjem delu tradicionalne katoliške umetnosti. Izpostavljanje takšne ali drugačne mitologije v umetnosti pa seveda pomeni spoznanje, da je struktura sveta in človekovega življenja neizbežno mitotvorna. Mit

omogoča v določenem smislu ustrežnejšo razlago sveta kot preprosto čustvo ali goli razum, hkrati pa vsebuje tudi elemente za lastno (kri-tično) subverzijo.

Vrnitev človeške figuralike je seveda svojska obnova »mimetično-sti«, vendar mimesis prav skozi mit postaja čista alegoreza. Zato Bernikova figuralika nikakor ni ilustratorska, temveč je poseben znakovni sistem, ki zapisuje do deliričnosti ekspresivno sporočilo. Ta sporočilnost hoče biti nadvse temeljita in udarna, zato je pisava umetnikove ustvarjalne prakse nabita s pomeni do te mere, da brez zadrege uporablja cele besedne fraze, verze, literaturo sploh. Pri tem se zdita značilni zlasti frazi ZRAK NE ZAIDE ZMERAJ JE in KAM NAJ POLOŽIMO GLAVE, ker opozarjata na drugo (poleg »objokovanja Kristusa«) vidilno temo Bernikove zadnje faze: gre za problem obglavitve ali simbolične kastracije človeškega telesa kot falične celote. Obglavitve predstavljajo predvsem Bernikove male plastike: pokončno stopajoča postava brez glave, obglavljeno in pokrito truplo s štrlečimi nogami, v tnalno zabita rabeljska sekira, »odsekana« glava z visoko »svečeniško« (avgursko) kapo. Vse te skulpture kažejo v obdelavi isti boleče ostri, nevrotičnovirtuozi in nasršeno ekspresivni likovni rokopis kot slike abstraktne in figuralne faze. Gre tudi za isti diagonalni položaj obglavljenega trupla kot na slikah, oboje pa se navezuje na predhodno, abstraktno razdelitev slikovnega polja v svetli in temni trikotnik, deloma pa tudi na nekatere podobne rešitve v še starejšem »telefonskem ciklusu«. V zadnji fazi se na tej diagonalni razmejitvi med svetlim in črnim trikotnikom pojavi obglavljeno truplo, kar seveda ponazarja mučno človekovo razpetost med pozitivne in negativne tendence. Hkrati je ta diagonalna razpetost analogna s slikama *Beli križ* in *Črni kal*, kakor je »mrtvaški ples« slovenskega zgodovinskega izkustva razpet od *Hrastovelj* do *Schönbrunn*a, se pravi od Mediterana do ljubljanskega in sploh srednjeevropskega »barja«. V »mrtvaškem plesu« Bernikovega figuralnega ciklusa je človek neusmiljeno preganjana žrtev erotike in (kastracijskega) zločinstva v širšem okviru kozmičnega boja med svetlobo in temo, tako da ne ve, kako naj zadosti hrepenenjski potrebi po avtentični krščanski milosti, kam naj položi svojo glavo, ki mu jo je shizofrenična eksistencialna situacija tako rekoč »odtrgala« od telesa. Obglavitvena obsesija je značilna tudi za markantno Boljkovo plastiko; pri tem »zveza« z dejstvom, da imata oba umetnika imenskega patrona v Janezu Krstniku, skoraj ni mogoče prezreti. Glava je bistveni topos človekove identitete, sedež njegove duhovnosti, ki v deliriju industrijsko-tehnološkega imperializma ni več naravno povezana s preostalim telesom, zato je tudi telo le pohabljeno truplo. Vendar nekaj rahlega upanja le obstaja, kajti če je vse minljivo in podvrženo surovi izrabi, »zrak ne zaide«, zrak (kvintesenca) »zmeraj je«, kot Bernik dobesedno poudarja na svojih slikah.

Posebno samokritično subverzijo Bernikovega »mita o človeku« je mogoče zaslutiti na sliki z oznako »7. V. 1985«: spet gre za tršato skicirano truplo brez glave v diagonali med spodnjim svetlim in zgornjim temnim trikotnikom. Na slednjem je zapisan pesemski tekst: »razbožal sem molk / do zime / podhranil glas / razsušil križe / trudil dlani skozi žeblje / da bi prespal / na prgu / velike besede«. Zveza

»dlani skozi žeblje« pomeni absurdno, mazohistično prizadevanje, ki vodi do nepravega, pomanjkljivega izhoda, ki ni PRAG, ampak le PRG. Ta »lapsus« dopušča hipotezo o problematičnosti, »trivialnosti« umetnosti, ki po svojem bistvu ni nikakršno salonsko igračkanje z »lepodušniško« lepoto, temveč brezobzirno soočenje z neznosno resnico. Že Cankar je poudarjal omejeno izrazno moč besed, torej umetnikovo spoznanje o mejah lastne umetnosti ni isto kot »običajno« malodušje ali »primitivno« preziranje umetniškega ustvarjanja, marveč pomeni le, da — kot pravi Župančič — »mornar, ko je najvišji dan, / izmeri daljo in nebeško stran...«