

KRONIKA

PARADOKS IDENTITETE

(Kirbiš in Marušič v Equrni)

Likovna
umetnost

Ob delih slovenskega slikarja *Dušana Kirbiša* (galerija Equrna, Ljubljana, nov. 90) se ponuja vprašanje, ali gre za »filozofsko slikarstvo«. K takemu vprašanju napeljuje zlasti več naslovov njegovih slik: Ogledalo bivanja, Resnica onstran vidnega, Podvajanje jezika, Masse und Macht, Simulacra and Simulation, Ekstaza in inercija... K tem izrazito filozofsko evokativnim besednim oznakam se pridružujejo naslovi, ki »filozofijo« razširjajo in po svoje poglobljajo z nakazovanjem nekaterih mitoloških in religioznih konotacij: Ariadnina nit, Faust, Evangelij po Janezu, Ecce homo... Nekaj naslovov je seveda tudi bolj običajno slikarskih: Avtoportret, Tkivo krajine, Avtoportret z ribo... Vendar že prva primerjava večine teh naslovov in ustreznih slik zadene ob specifičen nesporazum ali *blokadno mrežo*, in sicer v smislu modernistične oddaljenosti med označevalcem in označenim. To je namreč (vsaj navidezna) razdalja, ki je v veliki meri antimimetična, naravnana zoper iluzijo običajne prepoznavnosti in identifikacije med predmetom in njegovim pojmovnim emblemom ali simbolom, med imenom in pomenom. Ta razdalja se razpira kot kataklizmatična destruktivnost razdora med bitjo in bivajočim, kot izkušnja v praksi kot razvidu temeljne eksistencialne rázloke, kot izguba identitete tako subjekta kakor tudi objekta, zaradi česar tako portreti kot krajine kljub določenim naslovnim napotilom kažejo »neznano«. To »kazanje« neznanega je treba razumeti predvsem kot napotilo ali usmeritev gledalčeve pozornosti k neznanemu, ki potuje in podaljšuje optiko zavedanja v smeri katastrofalne izkušnje neskončnega. Gre za izkušnjo, ki se v Kirbiševi likovni umetnosti ne daje neposredno,

temveč prek določenih ovir, stopnjevanj v smislu »triedra«: najprej naslov (ki je lahko dopolnjen s posebnim besednim geslom v polju same slike), zatem ovira v ospredju slike (kolo, okenski okvir, lestev ali abstraktnjša mreženja) in šele za to oviro za naslovom »za-umno« sugerirana perspektiva. Ta perspektiva se v celoti kaže kot sklop *naslov-ovira-neznano*, kar je mogoče imeti za ustvarjalčevo specifično varianto »tridelne ideologije Indoevropcev« (po G. Dumézilu), ki jo pri Kirbišu ponazarja zlasti triptih *The Master Painter of Padua* (1990), v katerem je na središčni sliki trikotnik z napisom DANTE, naslov tega srednjega dela pa je *Otrok v meni* (Dante, avtor pesnitve o kozmičnem »triviumu« pekel-vice-raj, je »kot otrok« ali duhovni »fetus« v slikarjevi notranjosti?). Vendar pa vse nakazane filozofske zveze ne vodijo do preprosto pritrdilnega odgovora na začetno vprašanje, saj gre vendarle predvsem za slikarstvo, za jezik slikarstva, za slikarsko likovno prakso. Kolikor gre pri Kirbišu za »filozofijo«, so to le nekakšne spodbude, nekakšna refleksivna izhodišča, ki potem, ko jih »tretji« ali »zadnji« nivo slike v zrcalu gledalčeve zavesti tako rekoč posrka vase, razkrijejo svojo poglavitno vlogo zunaj stroge filozofske terminologije, se pravi v bolj ohlapnih, manj zavezujočih, bolj neujemljivih razsežnostih metaforičnih konotacij, utemeljenih v določenem civilizacijsko-kulturnem izročilu kot geohistoričnem in geopsihološkem kontekstu. Razvidnost konteksta pa seveda – kljub abstrahirajočim konsekvencam – omejuje načelno »nemimetičnost«.

Pogosti tujejezični naslovi slik nakazujejo Kirbiševo utemeljenost v zahodnoevropskem, zlasti pa nemškem kulturnem krogu: *Der Fall Wagner*, *Die versiegelte Welt*, *Absturz*, *La mise en abime*, *Back home*... Biografski podatki to po-

trjujejo: rojen na Jesenicah (1953), študij na ALU v Ljubljani, na akademiji v Berlinu, študijska potovanja po zahodni in severni Evropi, stalni bivališči v Ljubljani in Berlinu. Kot študent Georga Baselitz, ki je vodilno ime sodobnega nemškega neoekspresionizma in profesor na berlinski akademiji, se Kirbiš tako rekoč samoumevno vključuje v izrazno obzorje, ki ga je mogoče označiti kot »krutost« (metafizične) vizije, »nova« ali problematizirana mimetičnost brez zadržkov tudi do abstrakcije, nietzschejevski nihilistični optimizem (»ditirambično slikarstvo« Markusa Lüpertz), odprtost do grotesknih in apokaliptičnih konsekvenc. To je »inkvizitorski« ekspresionizem: pogled na svet skozi mučilno kolo, skozi rešetke, skozi zanke obešenecv (slika *Frankolovo*), skozi okno kot moteč element v krajini, pri čemer je kljub očitnim omejitvam možen tudi silovit barvni akcijski razmah. Ujetost je pogoj sprostitve, sprostitve je možna zgolj v ujetosti.

Modernizem je poleg mimetičnosti zavračal tudi sociologijo, za postmodernizem, v katerega spada tudi (nemški) neoekspresionizem, pa so vsi tradicionalistično-modernistični spori po svoje preseženi, izvotljeni, tako rekoč brezpredmetni, ker tako ali drugače omejujejo in s stilistično shematiko ovirajo avtentične, prvinske potrebe ekspresije in ustvarjalnosti. Utemeljitelji nemškega neoekspresionizma so begunci iz nekdanje vzhodne Nemčije, emigranti iz »realsocializma«, kar je po svoje tudi Kirbiš. Za postmodernizem sociološki kontekst ni »preveč pomemben« v smislu kakšnega naturalizma niti »povsem nepomemben« v smislu kakšnega avantgardizma, marveč je »normalna« ali »logična« komponenta, vendar ne v smislu klasicističnega tradicionalizma, muzejskega ali naivističnega samozadovoljstva, saj vse možnosti ostajajo tako ali drugače odprte: tudi možnost brutalnega sarkazma in radikalne destrukcije, (anti)estetske akcije kot čistega »krika«, v luči katerega se »normalnost« in »logičnost« konteksta lahko mimogrede sprejmeta »na glavo«, v gro-

zo ali radost absurda, groteske, paradoksa. Čeprav je Kirbiš izrazil slikar mračne silovitosti, je paradoks po svoje zaznaven tudi pri njem, npr. slika *Der Fall Wagner*, kjer je Wagner popolnoma »odsoten«, ali slika *Opazovalec*, s katere strmi »zrcalna podoba« gledalca, ki je seveda tudi opazovalec (podobno slika *Ogledalo bivanja*). Vsekakor je treba tudi poudariti, da vseh navedenih idejno-stilističnih zvez nikakor ne gre razumeti kot kakršnokoli vrednostno omejevanje Kirbiševe ustvarjalnosti. Njegovo delo se na nakanazanih ozadjih suvereno predstavlja kot eno najbolj markantnih dejanj v sodobnem slovenskem slikarstvu, kot v vsakem pogledu zrela likovna govorica, radikalno zazrta v prepade eksistence (*La mise en abime*, *Absturz*...). Resnično sijajna in globoko ekspresivna (impresivna) estetika »nove podobe« – »grdih« slik, mračnih vizij, surovih, »divjaških« barvnih namazov, šokantno vznemirljive poetičnosti.

Če je za Kirbiša mogoče reči, da je predstavnik mrzle, severnjaške, »germanske« Gorenjske, potem *Živko Marušič* (razstava v Equrni, okt. 90) pomeni njegov primorski, mediteranski »kontrapunkt« v širšem generacijskem okviru slovenske »nove podobe«. Tudi pri Marušiču so dovolj zgovorni osnovni biografski podatki: rojen 1945 (Colorno, Italija), študij na akademiji v Benetkah in Ljubljani, živi v Kopru. V okviru postmodernističnega upoštevanja tudi socialnih komponent namreč ni pretirano omenjati celó regionalne vidike, ki se pri Marušiču podaljšujejo v »italijansko varianto« tako rekoč tipično slovenskega »poltujstva« (zgodovina slovenske likovne umetnosti je v glavnem v znamenju oscilacije med nemškim severom in italijanskim jugom, kar velja celo za tiste slov. umetnike, ki so se šolali v Pragi ali Zagrebu, torej se Kirbiš in Marušič normalno vključujeta v to »usojenost«, ki je seveda nujno nekoliko shematična). Likovna kritika ob Marušiču ugotavlja »regionalne posebnosti« in hkrati nemimetičnost, kar je morda paradoksalno, vse-

kakor pa kaže na specifičnost »nove mimesis«, pri kateri očitno prevladujejo transformacijske, alegorizacijske, metaforične razsežnosti v interesu neoekspresionistične funkcionalnosti. Andrej Medved je v katalogu ob Kirbiševi razstavi podal analizo njegovega slikarstva s pomočjo citatov iz knjige *Soleil noir* J. Kristeve, pri čemer naj bi šlo predvsem za »črno sonce« melanholije kot posledice slikarjevega obupa zaradi praznine »ob temeljni izgubi slikovnega predmeta... v senci ranjenega jaza... razcepljenega subjekta« (cit.). V ozadju je torej slikarjevo spoznanje o nezadostnosti in razpadu tradicionalnega slikarskega objekta in s tem povezanega razcepa v lastnem jazu, zaradi česar slikarska pisava deluje kot svojevrsten simptomalni ekvivalent običajne črkovne pisave, ki je tudi nastala iz dokončne, shizoidne ločitve med piktogramom kot podobo in piktogramom kot črko (znamenje za fonem). Kirbiš izrecno obravnava »sonce« na sliki z naslovom *Solaris*, ki nedvomno utemeljuje Medvedovo zvezo s Kristevo: gre za strašljiv, tako rekoč demoničen izbruh kot zapis ledene polarne svetlobe v abstrahirani »krajini« mraku.

Tu se ponuja še ena »literarna vzporednica«: Kosovelovo »sonce Nihilomelanholije« (cit. pesem *Jaz nisem z vami*; prim. tudi pesem *Nihilomelanholija*) in njegova pesem *Ecce homo*, saj je enako naslovljena tudi tista Kirbiševa slika, na kateri je napis MARE ADRIATICO. Očitno se je Kirbiš v svojem iskanju iz labirinta izgubljene identitete sodobnega človeka dotaknil Jadrana kot slovenske zveze z Grčijo, izvorom klasične evropske mitologije, ki je v Kirbiševem slikarstvu nakazana npr. s sliko *Ariadnina nit* (tj. nit, ki je Tezeja rešila iz labirinta). Kosovel, Mediteranec, »homo adriaticus« iz slov. Primorja, je kot izrazit ekspresionist izpovedal nekatere vizije, ki jih je možno jemati kot »pesniško spremljavo« Kirbiševi severnjaško ekspresivni vizionarnosti. V že omenjeni pesmi *Jaz nisem z vami* je v dveh verzih podana celó »kirbiševska mreža«, skozi katero

seva melanholično sonce: »V črnih, golih vejah sije/ tiho, ko da umira kdo.« (cit.). Kataklizmatično spoznanje razcepljenega subjekta (Kosovel: »Jaz sem zlomljen lok/ nekega kroga«, cit. pesem *Ostri ritmi*) je Kosovel izrazil zlasti v diptihu *Sad spoznanja*, ki zarisuje tako rekoč isti postkatastrofični svet, kot ga upodablja Kirbiš; naslednja dva verza iz te pesmi se razvidno navezujeta na vse povedano: »in sonca svit je žalostno sijal/.../ za okni plamen in nevihtna strela« (cit.), pri čemer so okna seveda »v vlogi« Kirbiševih mrežnih ovir. Usodno, rušilno spoznanje, pa ne za Kosovela ne za Kirbiša, ni »zadnja beseda«, temveč očitno omogoča določeno nekonvencionalno sprostitvev, prelomnico, novo in globlje razumevanje sveta ter vsaj spodbudo za nadaljnje usvarjalno delovanje. Omeniti kaže tudi, da ne v Kosovelovi pesmi *Ecce homo* ne v enako naslovljeni Kirbiševi sliki ni tistega, kar naj bi te Pilatove besede neposredno evocirale; prostor teksta in prostor slike se ponujata zgolj kot možnost iracionalne, »odtrgane«, v smislu običajne mimetičnosti nepreverljive asociativne transformacije. Pravzaprav za obe umetnini veljajo Kosovelove besede prav tam: »Živci izmučeni od abstraktnih oblik/ lastnega jaza« (cit.), ki se je izgubil »v tisoč senc« (cit.).

Marušič je, tako kot Kosovel, »primorski (neo)ekspresionist«, le da je njegovo slikarstvo bliže tako rekoč svetlejši, bolj paradoksalni, bolj avantgardni plati Kosovelovega pesništva, ki bi jo bilo mogoče zajeti pod skupno metaforično razsežnost naslova pesmi *Smeh kralja Dade*. Pri Marušiču se ne prebija »črno sonce« skozi mreže golih vej, njegov svet je neposredno obsijan z mediteranskim, razkošnim, povsod navzočim soncem, ki je v prejšnji fazi nastopalo kot belina, kot rožnato slepeča svetloba, v kateri se figure razblinjajo kot v siju nekakšne »lahkotne« eksplozivne dematerializacije, v fazi, ki jo predstavlja zadevna razstava v Equrni, pa gre za čvrsto, temno začrta figuraliko, ki pa še vedno paradoksalno lebdi v brezračju sedanjih ostrih ru-

meno-rdečih barvnih razmerij. V tem smislu npr. slika *Poljub* (1989) korespondira s *Parom* (1979), torej gre kljub presenetljivemu obratu glede na prejšnjo fazo vendarle tudi za specifično globinsko kontinuiteto neke avtentične, drzno ustvarjalne identitete. »Sad spoznanja« postkatastrofičnega sveta sodobne eksistence je tudi pri Marušiču izpostavljen kot možnost vitalne preнове v smislu etapno ponavljajočih se slikarskih dokumentov surovo osveščenega »optimizma«. Zdi se, da je po Marušiču slikar nekakšen »divjak«, ki se z ekstatičnim plesom v opojni svetlobi dviguje nad inercijo snovnih tal (prim. na njegovih slikah pogoste poglede od zgoraj in »balletno« lebdeče figure) in se tako dotika »resnice onstran vidnega« (naslov Kirbiševe slike). Vendar je Marušičeva »lahkotna vedrina« le zunanji kontrast Kirbiševi težki mračnosti, saj gre le za varianti »faustovskega« (prim. Kirbiševo sliko *Faust*) produktivno razcepljenega jaza in njegove nikoli povsem ukročene in potešene »divje misli« (C. L.-Strauss) v post(l)avratičnem svetu neusmiljeno odčarane »lepote«, ki funkcionira le še kot »zločinska« spodbuda k lastni destruktiji. Ta avtodestrukcija radikalno problematizirane »lepote« realnosti in umetnosti je namreč samo-u-nič-evanje nihilističnega simbolizma v »črnem« ali »belem« soncu ekstatičnega (ek-stasis), iz inertnega čez vidno segajočega (antimimetičnega) spoznanja, ki silovito preseva inertnost bivajočega kot paradoks njegove razbite

in s tem znova odkrite »identitete« (prim. Kirbiševe slike: Ekstaza in inercija, Resnica onstran vidnega, Masse und Macht...; Kosovel: »Vse je ekstaza...«). Naslov Kirbiševe slike *Podvajanje jezika* je torej mogoče razumeti kot definicijo »nove mimesis«, ki umetniško vizionarnost deli na »mimetično« in »nemimetično« vse do abstraktnega stika z besedno pojmovnostjo filozofije (in poezije), kar bi lahko bil »marušičevski poljub« (slika *Poljub*) med likovno in besedno umetnostjo.

Kirbiš in Marušič potemtakem »simbolično« nakazujeta usodni slovenski (slovanski) geohistorični in geopsihološki rob: Jesenice–Koper, Berlin–Benetke (besedi venetsko-slovanskega izvora). Rob, ki je hrbenica slovenske likovne kulture. Rob, na katerem je spregovoril Trubar. Rob, na katerem je zapel Prešeren kot nemško šolani »petrarkist«. Rob, na katerem je, strmeč v propad zahodne Evrope in pričakujoč odrešitve iz Rusije, kot na križu kompasa zgorel Kosovel (prim. pesem *Evropa umira*: cit. »Evropa umira./ Rusija vstaja.«; v luči tudi »kosovelovske« paradoksalnosti je danes pač možen očiten obrat te izjave). Skrajni zahodni rob slovanstva, kjer se kot najbolj ustrezen grb slovenske narodne identitete ponuja Triglav z valovi Jadrana, nastal kot uporniški simbol na Primorskem že precej pred drugo vojno. Po vsem zgoraj povedanem se to zdi čisto logičen sklep.

Ivo Antič

SLOVENSKA BESEDA IZ IZSELJENSKEGA SVETA

Književnost

Najprej velja ugotoviti: predolgo vrsto let smo bili brez prave informacije – kaj šele neposrednega spoznanja – o izseljenski literaturi, kulturi, če se zadovoljimo z najbolj splošno oznako. Ne da bi prav noben glas ne preniknil do nas, ne da ne bi tu in tam revialno posvetilo to ali

ono ime, nam neznano. Vzroki za to odsotnost tovrstnih del so lahko bili različne narave, zagotovo pa je političen akcent izpred let storil svoje. Kakor koli že, v prerodnih časih, ko slovenstvo dobiva (za)upanje v samozavedajoče se možnosti, predvsem pa koherentne silnice, je kulturni utrip zamejskih ljudi zunaj matice precej več kot zgolj zanimiv, saj nosi v sebi še druge komponente kot zgolj ozko leposlovne. Je povezujoč člen