

besedo za njihovo govorico Slovincem, vidim to »krhko bitje«, ki gre za skrivnostjo in za svojim glasom, edinim, ki ga ima in s katerim nas vabi v sredo svoje pesmi. Vidim dvojnost, s katero je odkrival vedro lice stvari, a pod njo rušo, ki je vedela, da vsak dan rije krt pod vijolicami. In ko spoznavam, da mrtvi živijo v živih dušah, vidim, kako je med svojimi podobami zdaj tudi sam, kar je napovedal:

Nekoč bom tudi sam  
le senca med njimi,  
lahna, prosojna,  
zvezde me bodo nosile.

Ta senca je od svetlobe zvezd, ki jo nosijo, svetla. A še bolj je svetla od njegove pesmi, ki je postala in ostala luč.

## Skoz grozo k lepoti

(OB MONOGRAFIJI NEGOVAN NEMEC, 1991)



Ivo  
Antič

Ob vsaki monografiji, ki skuša predstaviti delo kakšnega likovnega umetnika – zlasti kiparja, se vsiljuje znani citat iz Horacija o spomeniku, ki si ga literat (pesnik) postavi s pisanjem in je trajnejši od bron (exegi monumentum...). Dosledno po Horaciju bi namreč lahko šlo za nekakšno hierarhično rivalstvo med umetnostmi, torej bi likovnemu umetniku šele knjiga o njegovem delu omogočila, da se »zares vpiše« med trajne kulturne spomenike. To je morda nekoliko provokativna pomisel, ki pa se uravnoteži z dejstvom, da stlačiti vse svoje življenje v kupček papirja v bistvu le ni nič manj bedno kot dokaze o svojem zemeljskem bivanju izoblikovati v fetišistično opraskane kose lesa, kamna, kovine... Sicer pa je likovnikom lahko v tolažbo univerzalnost njihovega »jezika«, čeprav jim ob tem ostaja tudi kompleks »nemosti«. S stališča pojmovne ubeseditve problemov eksistence je likovni umetnik – »nemek«, se pravi tisti, ki s svojo ustvarjalno proizvodnjo obsesivno neguje (svoj) molk. Likovni umetnik je torej – »negovan nemek«... Tolikšno asociativno svobodo si pričujoči zapis dovoljuje za uvod v razgled po monografiji o slovenskem kiparju, čigar ime vsebuje dovolj nenavaden simptomalni naboj v smislu »klasičnega« rekla

nomen e(s)t omen.

Monumentalna monografija, posvečena Negovanu Nemcu (1947 do 1987), že s svojo zunanjo podobo omogoča ustrezen začetni stik z umetniškim svetom, v katerega bralec stopa med obračanjem listov visokokvalitetnega papirja, ki spominja na plasti marmorja. Komorna, pietetna črnina obvladuje tako gladki papirnati ovitek kot žametno »hrapavost« platna, v katero so vezane platnice. V tem je mogoče videti »aluzijo« na Nemčev kiparski kontrapunkt med gladko in negladko (strukturirano) obdelanimi površinami materialov, pa morda tudi med finim italijanskim (carrarskim) marmorjem in bolj raskavim, zrnčastim, globinsko trdoživim kamnom slovenskega krasa. Z istim kontrapunktom je opredeljena že Nemčeva zgodnja

mojstrovina *Avtoportret* (kamen, 1968, drugi letnik ALU), ki je tudi prva (uvodna) fotografska predstavitev njegovega dela v monografiji. S to osupljivo zrelo lastno podobo, ki jo je mladi kipar izklical iz snovi, s katero se je lahko kot »rojeni Kraševac« temeljito poistovetil, je kar preroško samozavestno nakazana Nemčeva globoko avtentična »generalna téma«, značilna tako rekoč za vse njegovo ustvarjanje: luščenje notranjih »vsebin« iz lupin, oklepov, okvirij (pri *Avtoportretu* so gladke površine obraza izluščene iz ruptur lasišča in ramen). Najbrž gre za psihični kontrapunkt, ki daje tipičnemu kraševskemu značaju specifično dinamičnost kot opozicijo med trdo, celó obljudno in grozečo, »kamnito« zunanostjo in včasih skorajda »otročje« pristrčno, mediteransko radoživo, z ognjem starinskega domačega ognjišča ožarjeno notranjostjo. Ta neredko kar dramatičen kontrast, ki kot celota izzveneva v slovansko trpkost, pod katero je nekje globoko skrita tudi nevarna iskra »germanoidnega« in sploh vzhodnjaškega fanatizma, je značilnost, ki kraševsko-istrskega Slovana zanesljivo razlikuje od sicer v marsičem sorodnega, a svetovljansko mehkejšega in civilizacijsko notranje bolj skladnega Italijana. Opis kiparjeve osebnosti, kot ga je podala njegova žena v spremnem spisu k monografiji, ustreza omenjenemu »kraševstvu«, velja pa se tudi spomniti na Kosovela, ki je bil Nemcu, kot se zdi, blizu ne le geografsko, temveč tudi izpovedno-sporočilno (posvetil mu je posebno občuten, abstrakten spomenik). V smislu te »sorodnosti« med umetnikoma se zdi dokaj značilna Kosovelova sicer precej ostreje izpostavljena opozicija med ljudomrziško tujostjo in vaškim domačijstvom, med silovito ekspresivno upornostjo in letargično vdanostjo. Ta opozicija je pri Nemcu odprta predvsem slutnjskemu prisluškovanju gledalca, in to zaradi neverbalne narave kiparskega medija kot tudi zaradi osebnih specifičnosti njegovega v glavnem z abstrakcijo opredeljenega ustvarjanja.

Nemčevo monografijo kot obsežno knjigo velikega formata tekstualno zamejujeta oris kiparjevega dela izpod peresa dr. Naceta Šumija in spomin-ska meditacija umet. zgodovinarke Nelide Silič Nemec, kiparjeve žene; dr. Šumi je prispeval tudi kratek predgovor. Ob teh tekstih je seveda še običajen monografski aparat z bio-bibliografskimi podatki. Tekstualni korpus je parceliran z barvnim in črno-belim fotografskim gradivom, ki bogato predstavlja predvsem Nemčevo ustvarjalnost, manj pa tudi njegovo osebnost (oblikovanje in tehnična ureditev *Studio Znak* – Miljenko Licul in Dane Petek). Fotografije, katerih avtorji so Egon Kaše, Milan Pajk in Bogo Rusjan, so tematsko ustrezne in estetsko učinkovite. Še posebno uspela je podoba ovitka: v markantno pridušenem kontrastu je predstavljena ena od Nemčevih abstraktnih »organskih form« (mehki preliv belega marmorja na tonirano temačnem podstavku s črnim nadprostorom, v katerem so optično korektne, lapidarno oblikovane bele črke naslova). V celoti je knjiga lep oblikovalski dosežek; v likovnem jeziku, kakršen ji je na voljo, skuša čim nazorneje predstaviti trodimenzionalno govorico v glavnem težko ujemljivega kiparjevega univerzuma. Prav spriču visokega splošnega nivoja monografije kaže omeniti nekaj manjših – morda tudi povsem subjektivnih – formalno kritičnih pripomb. To bi veljalo predvsem za dokaj motečo ureditveno razbitost Šumijevega teksta, saj se izgublja med slikovnimi stranmi, ki sicer skušajo slediti v njem nakazani kiparjevi razvojni kronologiji. Ker v zadevnem tekstu niso navedene strani, na katerih so fotografije posameznih obravnavanih objektov, mora bralec sam z dokaj obilnim »raziskovalnim« prelistavanjem sem in tja iskati ustrezne slike. Ob tem bi bilo seveda

preveč pričakovati, da bi bile v opombah pri slikah navedene strani, na katerih tekst govori o določeni sliki (kar je sicer mogoče najti pri kakšni tuji monografiji). Dalje ni povsem jasno, zakaj je na str. 30 slika objekta *Proboj V* (mimogrede: v knjigi je dosledno uporabljana ta slovenskemu pravopisu neustrezna beseda), saj se je tako znašla med objekti destruktivno dušeče in zapirajoče faze. Od omenjenega »proboja« zgodnejše, a pomembno *Odpiranje* je na str. 34 predstavljeno s slabo razvidno, miniaturno sliko. Zakaj je str. 42 prazna, na njej je le drobna opomba k sliki na sosedni strani, prav tako ni razumljivo. Na str. 44 je govor o dveh kompozicijah *Proboja* v bronu (V in VI), katerima po opisu ustrezata sliki na str. 46 in 47, toda tam gre za *Proboj IV* (varjeno železo) in *Proboj VII* (bron), medtem ko je bronasti *Proboj VI* na str. 48. Sploh je več problemov z zaporedjem slik, saj ne sledi kiparjevemu oštevilčenju posameznih elementov cikla, kar najbrž ni nepomembno, ko pa je kipar sam postavil številko kot del naslova. Tekst Nelide Silič Nemec *Živeti z njim* ni povzročal takih urejevalskih zadreg, zato je podan v pretežno sklenjeni obliki, ki je le redko prekinjena s slikami iz »družinskega albuma«. V tekstualnem delu monografije je najti tudi nekaj tiskarskih napak, ki v glavnem zadevajo kakšno črko (ena močnejših je na vrhu str. 52: »dveh zasnutkov za momentalna spomenika«, cit., kjer gre najbrž za *monumentalnost* spomenikov, ne pa za njuno modno ali družbeno konjunktorno momentalnost), ponekod pa bi bila možna tudi kakšna lektorska izboljšava. Pri tej obravnavi formalne plati knjige velja še omeniti odlična fotografska portreta Negovana Nemca, prvega na str. 146 in drugega na str. 245. Prvi je na koncu tistega dela knjige, ki predstavlja kiparjeve stvaritve in na začetku življenjepisnega dela, drugi pa knjigo zaključuje in tako korespondira tudi z zgodnjim avtoportretom na str. 8). Na str. 146 je kipar ujet, po vsem sodeč, po napornem fizičnem delu, pri čemer deluje kot kakšen starogrški vojščak pri predahu med bojnim pohodom. Na str. 245 gre za formalen (svetla figura na temnem ozadju) in vsebinski kontrast: tu je zdaj neki »povsem drug« Nemec, spominjajoč na »orientalskega« modrijana, starejšega od dejanskih let in odmaknjeno zazrtega v neznane razsežnosti svoje meditacije. Na manjših slikah, ki jih je najti med opisanimi celostranskima portretoma, je predstavljenih še nekaj bolj »vsakdanjih« Nemčevih obrazov: v silaško prisrčnem odnosu z bližnjimi, zatem s prefinjenim mladostnim elanom prisluškuje ustvarjalnemu dialogu med orodjem in snovjo, drugod kot pretehtan načrtovalec sedi za delovno mizo.

Tudi zgoraj že omenjena teksta, ki sta ju prispevala dr. Šumi in Nemčeva žena, sta v zanimivi medsebojno dopolnjujoči se opoziciji. Dr. Šumi je zgoščeno in stvarno, s prenikavim poslušom, nazorno in strokovno zanesljivo predstavil Nemčevo ustvarjalnost v njenem značilnem razvojnem razponu, se pravi, da gre za pogled na umetnika »od zunaj«, kolikor to pač omogočajo njegovi izdelki kot medij, s katerim se je do določene meje »razkrival« in za katerega se je tudi »skrival«. Sveda so pri obravnavi nekega umetniškega opusa v ospredju predvsem dela, ki pa vendarle nosijo določen pečat avtorjeve osebnosti kot specifične ustvarjalne identitete, neizbežno pogojene tudi z ustreznim družbenim (in časovnim) kontekstom, torej »tradicionalna« shema *delo – avtor – družba* ohranja svojo veljavo kot najsplošnejša »triadna« refleksija umetnostnega fenomena. Kiparjeva žena je podala povsem drugačen pogled na umetnika, ki je bil njen življenjski sopotnik: njen tekst je obsežna, skorajda »romaneskna« spominska medita-

cija rahločutne ženske in umetnostno izobražene intelektualke, je torej poskus pogleda na umetnikovo osebnost »od znotraj«, skozi vsem izjemno optiko intimnih izkustev, kot jih omogoča ljubezensko in zakonsko sožitje.

Zdi se zanimivo, kakšni sta skulpturalni izhodišči obeh tekstov: Šumi kot »začetek polnokrvnega kiparskega ustvarjanja« (cit. str. 9) omenja Nemčev študentski avtoportret, medtem ko Siličeva sega še globlje v čas in navaja podobo »realistične figure ujetnika v gipsu, z uklenjenimi rokami in nogami, v žametasti obleki in s čepico na glavi« (cit. str. 157); to se nanaša na plastiko, ki jo je izdelal (v naravni velikosti) Negovan Nemec kot petnajstletni biljski (Bilje pri N. Gorici) vaščan. Aforističen povzetek teh začetkov bi bil: od vaške do »velikomestne« senzacije (avtoportret je dobil študentsko Prešernovo nagrado na ljubljanski ALU). Šumi ob avtoportretu poudarja njegovo anticipativno pomenljivost: »Najpoprej likovni značaj glave, v kateri je mogoče razločno slutiti tudi že tisti formalni svet, ki ga potem umetnik do konca življenja v temelju obdrži, variira in dopolnjuje.« (cit. str. 9). Pričujoči zapis tudi v Nemčevem »ujetniku« odkriva določeno anticipativno vrednost s tako rekoč simboličnimi razsežnostmi: elementarna, »nezavedna« slutnja usode umetnika kot ujetnika lastne umetnosti in specifičnih razmer. Umetnikova formalna izhodišča so torej realistično mimetična, v nadaljnjem razvoju pa je tak oblikovni pristop v določeni meri ohranjen le pri »obrtniškem« portretiranju in deloma pri javnih spomenikih, medtem ko osebnizpovedna komorna plastika v glavnem v celoti prevzame jezik abstrakcije z njenimi »mimetično« asociativnimi možnostmi. V tem smislu se motivi *ščitov* in lupino prebijajočih *jeder* kot začetki Nemčevega abstrahiranja ustvarjalnih »sporočil« logično navezujejo tako na avtorefleksivnost lastnega portreta iz leta 1968 kot na »ekspresivnost« še zgodnejše podobe ujetnika, ki »metaforično« sugerira kiparjevo kasneje razvito in avtentično doživeto tematiko tlačenja (ščitenja) in prvinskega, tako rekoč organskega, »jedrsko« verižnega prebijanja »zaščitništva« (prim. ciklese *ščitov*, *jeder*, »probojev«, rušenj, »organskih form«, zorenj, kipenj...). Tako bi bilo mogoče celoten Nemčev opus zglašeno povzeti z naslednjo »definicijo«: *avtorefleksivna pot iz bivanjske ujetosti v svobodo estetike*. To pot je po svoje nakazal tudi dr. Šumi, zato kaže nekoliko natančneje premisliti njegov opis Nemčevega razvoja in na to navezati nekaj novih pogledov.

Kot je bilo že rečeno, se Šumijev prikaz začčenja z Nemčevim študentskim avtoportretom, ob tem pa tudi z omembo Nemčevega prvega javnega spomenika (padlim v NOB, 1971, beton-železo, Gradišče nad Prvačino). Za osnovo tega spomenika je Nemec izbral *ščit*, ki je bil tedaj (ok. 1970), kot omenja pisec, aktualen motiv. Torej je mogoče reči, da je Nemec obe opozicijski veji svojega in sploh vsakega kiparstva anticipiral ne le v smislu običajne razvojnosti, temveč tudi z določenim dinamičnim preobratom. Osebnizpovedno vejo je začel s formalnim realizmom in potem nadaljeval z abstrakcijo, javnospomeniško stran pa je zasnoval najprej v duhu abstrakcije in jo pozneje razvijal pretežno figuralično. Tudi dr. Šumi že na začetku svojega spisa pravi, da se Nemčevi javni spomeniki dolgo odlikujejo po figuralni tematiki in da se je kipar šele zadnja leta prebil do uporabe svojih abstrakcijskih iskanj še na tem področju. Vsekakor je *ščit* asociativno primeren motiv za vojno tematiko, saj pomeni tisti del klasične vojaške opreme, ki najbolj izrazito *ščiti* in hkrati s tem lahko tudi *tišči*. *Ščit* je pravzaprav »varianta« oklepa, Nemca pa je vse bolj privlačilo nasprotje med tistim, kar zaščitniško *tišči*, in tistim, kar se tej utesnjenosti nagnosko

upira in s tem omogoča zanimivejše umetniške rešitve kot funkcionalno dokaj omejen likovni motiv ščita. Tako ga je na vso moč pritegnil likovni problem različnih antagonizmov med jedrom in oklepom, kar je v plastičnem smislu vsekakor hvaležna, z dramatičnimi možnostmi bogata tema. Po kratkem razdobju ščitov so v Nemčevem osebnizpovednem ustvarjanju prav t. i. jedra postala pglavilna značilnost njegove prve faze, ki sta ji, kot poudarja dr. Šumi, sledili še dve, in sicer »ciklus destrukcij« in ciklus abstraktnih, lepотно opredeljenih »organskih oblik«, izbrušenih pretežno iz manjših kosov belega marmorja. Dr. Šumi v teh oblikah vidi kontinuiteto s prvo – jedrsko – fazo, in to v smislu »osamosvojenih jeder«, od katerih je povsem odpadla kakršnakoli oblika ščita, oklepa, ovojnice.

Potemtakem je šlo v Nemčevem komornem kiparstvu za izredno zanimivo in pomenljivo razvojno dogajanje, ki ga je mogoče povzeti s tremi ključnimi besedami, od katerih vsaka predstavlja eno zaporednih faz: *jedra – destrukcije – forme*. Prvi dve oznaki sta povsem zanesljivi, saj je kipar z njima v ustreznih fazah največkrat označeval svoja dela, medtem ko so naslovi v tretji fazi dosti bolj raznoliki, v glavnem »psihološko« abstraktni (Upanje, Mladostna zvedavost, Neizpeta mladost, Hrepenenje...). Tretjo fazo bi bilo mogoče zajeti pod pojem »zagoni« po istoimenskem ciklu z vrsto markantnih del ali pa pod besedo »spevi« po vrsti stvaritev z naslovom *Ritmični spev*, vendar se naposled zdi najbolj ustrežna, najbolj splošna in vsezajemajoča izpostavitve »form« iz cikla, ki ga je kipar naslovil *Organske forme*. Tretja faza je najdaljša in zaključna, saj obsega zadnje desetletje kiparjevega življenja; dela te faze so najbolj številna in najbolj znana, tako da so postala celo nekakšne »zaščitne znamke« za Nemčevo ustvarjanje. Morda je nekaj paradoksalnosti v tem, da se je kipar, ki ga je silovito privlačila monumentalnost, tako rekoč do stržena izpovedal v mali, včasih celo »igračkasto« drobni plastiki finih esteticističnih oblik. Ker je spomeniška monumentalnost zmeraj, v totalitarističnih režimih pa še posebno izpostavljena specifičnim družbenim pritiskom in odvisnostim, mogoče mala plastika pomeni nekakšen »beg v intimo«; lahko pa bi šlo pri Nemcu tudi za svojevrstno »kolumbovstvo«, se pravi za možnost, da umetnik včasih odkrije nekaj, česar sprva vsaj zavestno niti ni iskal. Čeprav je tretja faza z »organskimi formami« močno izstopajoča, z njo namreč Nemca ni mogoče povsem poistovetiti. Tudi dr. Šumi pri koncu svojega spisa poudarja, da Nemčevi kvalitativni vrhunci niso le v zadnji fazi, kot je sicer obveljalo pri mnogih kritičnih komentatorjih. Tri pglavilne Nemčeve faze dr. Šumi določa takole: »Prva zajema stvaritve od začetkov do potresa 1976, druga prva leta po potresu, tretja pa se je potem iztekla s smrtjo.« (cit. str. 62). Pomembna je prav ta potresna prelomnica, saj je kipar, kot je razvidno tudi iz ženinih spominov, izredno dramatično doživel potres na Primorskem. Ta potres je izzval vrsto skulptur z zgovornimi naslovi: *Destrukcija*, *Rušenje*, *Brez izhoda*. Zlasti ciklus *Brez izhoda* učinkuje resnično šokantno s svojo skoraj vreščeco ekspresivnostjo, utemeljeno na dobesedno mimetičnih detaljih (mavčni odlitki delov človeškega telesa, stlačenega med zrušenimi kladami, pri čemer so ti odlitki v rdeči barvi, torej oblitni s krvjo). O tej Nemčevi fazi dr. Šumi piše: »Tolikšne pretresljive ekspresije ne poznamo pri nobenem našem kiparju. (...) Negovan Nemec je namreč edini in pravi dramatik med našimi kiparji.« (cit. str. 63). Kataklizmatična dramatičnost teh skulptur je tako »sporočilna« (masivna anorganska snov slepo uničuje življenje) kot tudi oblikovna, saj gre za elemente realistične figurlike

v brezupnem spopadu s fragmenti abstraktne destrukcije. Daljše vztrajanje na tej tematiki bi bilo, po vsem sodeč, za Nemca nevzdržno. Izhod je nakazal že s skulpturo *Odpiranje* (1978) in ga temeljiteje domislil s ciklom *Proboj* (1979), s katerim se je kiparjeva refleksivna intima prebila v obzorje sproščenega kipenja (po ciklu *Kipenje*) izčiščenih lepotnih oblik. Dramatične opozicije med jedri in oklepi izginejo, jedra vzbrstijo (cikel *Brstje*) v tako rekoč triumfalnem liričnem monologu ritmičnih spevov (cikel *Ritmični spev*) »arhipenkovske« absolutne plastike. To so ta, po Šumiju, »osamosvojena jedra«, ki v tretji fazi postanejo skoraj edina tema Nemčevega kiparstva; šlo je torej za »vse bolj očiten preobrat od krčevitega, grozljivega, usodnega do dobesečno lepega, ki je cilj novih iskanj« (cit. str. 44), in sicer zaradi »tistega mediteranskega oboževanja lepega, ki je pri Nemcu v domala vsaki plastiki privrelo na dan kot neodtujljivo znamenje.« (cit. str. 63). Tudi najbolj grozljive, »destruktivne« teme so namreč pri Nemcu zmeraj obdelane v estetično neoporečnih, tehnicistično zaokroženih oblikah.

Triada ključnih besed *jedra-destrukcije-forme* torej predstavlja tri dejanja »dramatične fabule« Nemčevega opusa. Ta »fabula«, ki ima seveda svoj dramatični vrh na srednjem členu, govori o preboju umetnikove ustvarjalne avtorefleksije skozi agonično grozo eksistence do njene esteticistične ekstaze in apoteoze, opredeljene s specifičnim »erotizmom«. Glede slednjega Šumi pravi: »Nadaljnja in odločilna posebnost Negovana Nemca med vsemi drugimi pa se nanaša na erotično dimenzijo, kar velja v polni meri za tretjo fazo, ko prevladujejo beli živi kamni.« (cit. str. 63). Seveda so »beli živi kamni« svojevrsten paradoks, ki že kot besedna sintagma kaže na specifičnost Nemčeve kiparske erotičnosti. Zastavlja se namreč vprašanje, kakšen je lahko erotizem nežive snovi (nežive pač v običajnem smislu), umetniško oblikovane kot abstraktni torzični fragmenti. Vsekakor ne gre za razvidno erotičnost, kakršno ponuja kakšna realistična figuralika, čeprav niti ta ne more predstavljati »resničnega« erotizma, saj so tudi realistične umetnine zgolj artefakti, skozi katere je precejen konkretum. V Nemčevem primeru gre za dokaj odprto asociativnost, ki se izmika nedvoumnim »prepoznavanjem«. Poleg Šumijevega bolj neposrednega razumevanja erotizma Nemčeve tretje faze je v monografiji naveden tudi odlomek iz analize Andreja Medveda, ki sicer priznava aluzije na meso, na kožo, na čutno polt, a dodaja: »In vendar sta telesnost, erotizem nekako zaustavljena, otrpla, votla.« (cit. str. 151). Medved ob Nemčevih gladko izbrušenih formah nadvse ustrezno omenja tudi asociacije na porcelan in na japonsko lepoto, ravnotežje, skrajni mir: »Nič dvojnosti, nič več prelomov; samo praznina, ki je polnost; dar – protidar; in zlitost, eno bitje.« (cit. str. 151). Tretja faza je torej voluntaristična ukinitev antagonizmov, je konec drame ali »sprostitve«, odmik v dokaj hermetično, »orientalsko« samozadostno, nirvanistično »porcelansko« proizvodnjo po specifičnem dekorativnem ključu. Tretjefazni cikel *Kipenje* s svojim naslovom ponuja »zvezo« z Mishimovim romanom *Kipenje morja*, kar je možno razširiti na vse primerke teh »organskih form«, teh »zoomorfnih oblik«, teh »brstij«, »popkov«, »poganjkov« in »zorenj« (vse po Nemčevih naslovih), pri čemer zlasti *Igra odbojev*, pa tudi *Polzenje*, *Mladostni zagon*, *Ritmični spev*, *Skrivni vzpon* in *Harmonični prepleti* kot besedne oznake sugerirajo valovanje stiliziranih »vegetabilnih form« (slednja sintagma, ki izpostavlja zlasti rastlinsko asociativnost, je Medvedova). V številnih – še posebej v vodoravnih – abstrakt-

nih oblikah se kažejo prelivajoči prepleti valov, ki nakazujejo svojevrstno nemo govorico morja (Vercors: *Le silence de la mer*) in za trenutek – kot na ustavljenem filmu – otrplo, okamenelo morsko peno, izoblikovano v enkratnost Nemčevih ustvarjalnih zagonov, vzponov in vdanosti (prim. *Zagon, Vzpon, Vdanost*) kot fantastičnih školjk. Asociativnost med Nemčevim mediteranstvom in »orientalstvom« sega do korenin evropske civilizacije, ki je bila zmeraj v spodbudnem, a obenem tudi kritično selektivnem stiku s stranjo, od katere »prihaja luč« (ex oriente lux). Izbrušena distanciranost Nemčevega erotizma je potencirana iluzornost artefaktov, taktilno izzivalna rafinacija kiparske snovi, ki se z nekakšnim arhetipskim, organskim »hrepenenjem« (prim. *Hrepenenje*) raziskujejoče približuje starogrškemu idealu »platonске« lepote, v kateri se izgublja človeško jasne spolne opredelitve, zlivajoče se v božansko »perverzijo« androginizma (grška klasika: možačaste boginje, »feminilni« bogovi ipd.) in »nihilizem« abstrakcije kot transcendirajoče čiste pojmovnosti. Marmorno hladna lepota Nemčeve abstraktne fragmentirane »draperije« nakazuje tudi angelsko anonimno »brezspolnost« (sholastično vprašanje o spolu angelov, teh zaumnih sublimacijah absolutne lepote, vsekakor ni brez teže), ki naj bi jo »udejanjali« pevci kastrati, naposled pa ni daleč niti radikalnost islamske ornamentike, v kateri je pravzaprav zabrisana razlika med pisavo in »risavo«, med vpisom in vrisom, saj se pisava staplja z dekorativnostjo arabeske. Skripturalnost Nemčeve likovne govorice omenja tudi Andrej Medved: »...vegetabilne forme; razrasle, stilizirane in secesijske. Čista pisava, vpisovanje možnih variant; larpurlartizem, igra.« (cit. str. 151).

Nemčeva proizvodnja marmornih oblik je torej svojevrstna plastična pisava, sestavljena iz kastratičnih (torzičnih) znamenj, ki so z »ritmično spevnostjo« variirani poskusi zagonov in vzponov k višji, slutenjski celovitosti estetskega in eksistencialnega sporočila. Odprta igrivost, katere seveda ne kaže jemati preveč lahkotno, dopušča široko asociativnost, ki zajema celo ime Nemčevega rojstnega kraja, v katerem je tudi stalno živel in ustvarjal: *Bilje*. Ta arhaična slovenska beseda namreč pomeni rastlinstvo, pa tudi molitveni obred za pokoj umrlega ali stražo pri mrliču (sopad širšeslovanske oznake za travo, rastlinstvo in modificirane lat. *vigiliae*; gl. SSKJ, Bezljaj: Etim. SSJ), kar se ujema z Nemčevimi intenzivnimi refleksijami »okamenelih« bivanjskih oblik in z meditacijami, ki so jih neizogibno izzivale spomeniške počastitve padlih in nagrobniški portreti pokojnikov, s čimer se je umetnik tudi moral ukvarjati v okviru svoje preživitvene »tlake«; o njegovih pogostih razmišljanjih o smrti in »kosovelovskih« predsmrtnih slutnjah zlasti ob klesanju spomenika Srečku Kosovelu piše žena v spominskem spisu na str. 209. Vegetabilna dekorativnost arabske grafolije ali japonske stilizirane »travne pisave« korespondira tako s transcendentalno pozitiviteto (islam določa absolut tudi kot lepoto in pravzaprav ukinja razliko med sakralno in profano umetnostjo) kot »negativiteto« (»praznost« japonskega znamenja). Nemčeve vegetabilije so skripturalna znamenja kot kristalizacijski rezultati »obrednega« brušenja kamna do zrcalno gladke politure, pri čemer kamen lahko aludira tradicionalni evropski (lapis ex coelis, »lapis philosophorum«) kot šintoistični fiksum duhovne koncentracije. Obdelovanje kamna do stopnje, ko snov »zapoje«, je tradicijska metoda simboličnega samouresničevanja in se po svoje navezuje tudi na bajeslovni alkimistični »kamen modrosti«, ki pomeni iskanje androgina, »idealne«, najvišje, popolne in celovite bivanjske oblike, paradoksalno

»sorodne« najnižjim organskim pojavom in amorfnosti vegetacije (botanična androginijska: moški in ženski cvetovi na istem socvetju). Neobdelan kamen je namreč mitološka prima materia, s katero kiparjevo orodje (dleta, sekala itd.) vzpostavlja ustvarjalni »spolni akt«, namenjen njeni »transsubstanciaciji«, spiritualizaciji, ki se pri Nemcu kaže kot torzična abstrakcija. Specifična brezpredmetnost abstraktnih fragmentov po svoje ustreza Schillerjevi definiciji umetniškega mojstrstva (s formo naj bi namreč ukinjalo vsebino) in Novalisovemu mnenju, da je fragmentarna oblika tista, v kateri se nepopolno pojavlja kot še najbolj znosno. Kolikor je to »nepopolno« lepota, ki se nikoli ne more konkretno uresničiti kot popolnost, se kaže določena zveza z Rilkejem, ki na začetku *Devinskih elegij* govori o lepoti kot komaj še znosnem začetku strašnega, in to strašno lepoto predstavlja angel, v sonetu *Apolonov arhaični torzo* pa brezglavi kip, iz katerega še vedno žari pogled, pred katerim se ni mogoče skriti. To pravzaprav pomeni, da ima strašno prek lepote globlji učinek, kakor ima tudi imaginarna celota posebno moč prek svojega fragmenta (torza), saj je z njim nakazana neomejena slutenska pomenljivost in očitna bolečina nepopolnosti, ranljivosti, problematičnosti »ideala«. Rilkejeva secesijska rafiniranost seveda ni brez zveze s francoskimi zastopniki larpurlartizma in simbolizma, pri čemer se zdi značilen zlasti znameniti Baudelairov sonet *Korespondence* (»živi stebri« in »gozdovi simbolov« iz te pesmi korespondirajo z Nemčevo vegetabilno »simboliko« živih kamnov), nič manj pomembna pa ni njegova globoka problematizacija (demonizacija) lepote, na kar opozarja že simptomalno »vegetabilni« naslov zbirke *Cvetovi zla* (vegetabilen je tudi naslov Whitmanovih *Travniki bilk*, druge najpomembnejše zbirke pesmi 19. stol. v zahodnem kulturnem krogu; obe sta izšli skoraj hkrati: *T. bilke* 1855, *C. zla* 1857). Kot je znano, se je z Baudelairom intenzivno ukvarjal Walter Benjamin, avtor enega najbolj markantnih razmislekov o postheglovski usodi umetnosti (aporičnost lepote, izguba lepote avre, fragmentarnost itd.). Ambivalentnost lepote je Baudelaire v *Korespondencah* nakazal z blagimi in zlimi vonji, še ostreje ta problem izpostavlja drugod; protislovnost umetniške »transsubstanciacije«, nekakšne antialkimije predstavljata sonet *Alkimija bolečine*, v katerem iz zlata nastaja železo, in zapisek iz zapuščine, kjer pravi, da je iz blata ustvaril zlato. Pri vsem Baudelairu je navzoča shizoidna kognitivna disonanca ali ambivalenten odnos – pozitiven in negativen – do pojavov, zato ni čudno, da je Benjamin prav s pesnikom *Cvetov zla* utemeljeval svojo, za umetnost 20. stol. nadvse pomembno tezo o aporičnem v lepoti in o razpadanju klasične lepote avre. V luči teh pogledov se namreč moderen umetnik zdi nekakšen baudelairovski »homo duplex«: kulten častilec lepote in hkrati njen razkrinkujoči »pokončevalec«, zasmehovalec.

Nezadostnost, preseženost klasičnih (klasicističnih) lepotnih kanonov, ki so v 19. stol. povsem jasno postali sterilni stereotipi evropskega akademizma, je Baudelaire nadomeščal z modernim razumevanjem lepote kot težko določljivega, bizarnega, skrivnostnega in skrajno dvoumnega izziva. Njegova poezija, ki oscilira med »spleenom« in »idealom« pa med zapisom v verzu in prozi, za kar bi ustrezala Valéryjeva delitev na »poésie pure« in »poésie brute«, je eno samo vzcvetevanje nekonvencionalne poetične lepote iz strašnega, sistematično spoznavno izčiščevanje ali brušenje ekspresivno grobih snovnih prvin v spiritualno »eksotiko« in »ekstatiko«, pri čemer imajo »cvetovi zla« metaforičnometonimično funkcijo za opojno travo ali

hašiš (v proznih zapisih *Umetni raji* Baudelaire izrecno omenja, da arab. beseda hašiš pomeni travo, kot da so hoteli Arabci s to besedo označiti vse, kar je izvor duhovnih užitkov). Androginske aluzije v Baudelairovih opisih demonskih »muz« (po prvotni zamisli naj bi bil naslov njegove zbirke *Les lesbiennes*) po svoje vzpostavljajo subverzivno kontinuiteto s tistimi skrajnostmi starogrškega likovnega »idealizma«, ki so zdaj uzrte in izpostavljene v duhu novega, radikalno (avto)refleksivnega razumevanja. Lepota je torej še zmeraj »ideal«, vendar na podlagi mračnih izkustev kritično prevrednoten, s potemnelo in razpadajočo avro, pri čemer umetniška proizvodnja lepega postane specifično abrazivno delovanje (Benjamin opozarja na zveze med baudelairovsko boemo in blanquijevskim poklicnim zarotništvom). Nemčeva larpurlartistična faza lepoto poudarjenih vegetabilnih belih kamnov se je izjedrila iz eksistencialne stiske, ki jo predstavljajo snovne, oblikovne in barvne opozicije v »jedrih« in »destrukcijah« (železo – les, rdeče – črno, rumeno – črno, »živo, – neživo...») kot vedno bolj izrazitih izbruhih strašnega. V zadnji fazi, ki je silovit poskus »čisto umetniškega« sublimiranja neznosne bivanjske drame, je Nemec z abrazivom (brusilko) razvil sodobno proizvodnjo umetniških predmetov po določenem verižnem principu ali »catchu«, in sicer v smislu tistega, kar je Benjamin označil kot Baudelairov »amerikanizem«, šablono, »poncif« (gl. zbirko fragmentov *Centralni park*). Do destrukcij preoblikovana in potencirana elementarna, magmatična, grozljiva črna jedra, ki so se v destrukcijah spremenila v lastna nasprotja, so z zadnjo fazo doživela novo, dokončno, osvobajajočo preobrazbo, prevrednotenje in (samo)obvladanje v eksplicitno lepotnih formah onkraj ekspresivnih paroksizmov. Serije kompaktno valujočih kamnov so »spregovorile« v nemi, intenzivni, senzibilno virtuozni govorici »vercorsovsko« odsotnega morja kot intimna uporniška abrazija zoper zunanji, zgodovinski svet, ki je primež brezdušnih destruktivnih sil, med katerimi se človek izničuje s krvavečimi rokami žrtve, lahko pa tudi z okrvavljenimi rokami zločinca (prim. rdeče roke med črnimi kladami *Destrukcij*). Razpadanje avre, shizofrenična kriza lepote ni enkratna, dokončen izbris tega fenomena in ukinitve problema, temveč je dolgotrajnejši proces »igrivega« obrata znotraj tu-bitnega dogajanja biti kot rázloke, iz katere bruha morje razlik (prim. Heidegger – Derrida). Ob modernem problemu lepote kot očarljive strašnosti se torej shizofrenija ne zdi le pogubno bolezensko stanje, marveč je po svoje tudi zdrava spodbuda v smislu, kot to nakazujeta Deleuze in Guattari za kapitalistični družbeni kontekst. V njem naj bi namreč shizofrenija postala vsesplošni pozitivni model osvoboditve, ker pa ni možna družba brez takega ali drugačnega kapitalizma, imajo te teze pravzaprav univerzalno veljavo; podobno je seveda mogoče reči tudi za Benjaminovo analizo Baudelaira, ki je v bistvu raziskava o možnostih pesništva v kapitalističnem kontekstu, o čemer je pisal že Janez Strehovec v razpravi *Benjaminov »Baudelaire«* (Dialogi 1979, 1980).

Potemtakem se je tretja faza pred Nemcem razprla kot nekakšno zenbudistično postkrizno razsvetljenje; še zmeraj v odmevih potresa 76 se je zgodil tektonski prelom od »poésie brute« k »poésie pure«, prelom, ki morda paradoksalno vzpostavlja celovitost subjekta na višjem, skoraj katarzičnem nivoju. Pri tem se kaže določena vzporednica z Derridajem; po njem se namreč subjekt konstituira zgolj skozi razdelitev in se nato »uprostori« z verižno govorico, ki je sistematična igra razlik (tukaj, pri Nemcu: valovanje različnih oblik »istega«). »Simboličen« razcep subjekta je torej lahko, če

je ustrezno (ustvarjalno) sublimiran, svojevrsten motor, ki poganja produkcijsko mašinerijo novih in novih vpisovanj »raztrositve« (izraz po Derr.). Prelom kot posledica šokantnih doživetij ni nujno zgolj vstop v (zenovsko, porcelansko) eksotiko, namreč ima tudi dovolj evropskih filozofskih ter ob tem še religijskih referenc (v Kristusu simboliziran »zmagoslavni zlom« krščanskega subjekta), saj je nekaj orientalske orientiranosti normalna sestavina avtentičnega evropejstva, pač v smislu evrazijske celinske enovitosti. Nemec je namreč v stiku brusilnega aparata z marmorjem odkril najustreznejši tehnični prijem, določen sistem, »sintakso« ali »organizacijski obrazec« (kot označuje E. T. Hall v knjigi *Nemi jezik* tretji, najvišji, tehnični aspekt vsake komunikacije) svojega »nemega jezika«, svoje likovne prakse »govorečega molka« (prim. zen), hkrati pa je seveda šlo tudi za prelomno spoznanje o neminljivi vrednosti – deloma prevrednotene – lepote, ki se lahko uresničuje le fragmentarno, s čimer se celoten vegetabilni lapidarij pokaže kot »morje osnutkov« za nedosegljivo absolutno zajetje. Prav ta nemožnost popolnega dosežka deluje izzivalno; »baudelairovske« pretvorbe strašnega v lepo in tradicionalno lepega v moderno lepoto vendarle dokazujejo neprekinjeno življenjsko silo in svojsko funkcionalnost lepotnih form, ki z narkotično obsesivnostjo spreminjajo svojega ustvarjalca v drogiranca z delom, »deloholika«, rimbaudovskega »strašnega delavca« (Rimbaud je namreč ob bok Baudelairovi ekspresivni *Alkimiji bolečine* postavil svojo »tehnicistično« *Alkimijo besede*, v *Illuminacijah* pa zapisal: »Tu je čas hašiševcev.«). Lepotne forme se kažejo kot nekakšne svojevoljno koncipirane »monade« urejenosti sredi kaosa vsakdanjosti, pri čemer je Nemec z globoko avtentičnim kiparskim »šestim čutom« prisluškoval kamnu kot živemu bitju in s pravo kraševsko vztrajnostjo razvijal specifično taktilno ekstazo rok, ki oblikujejo individualno morfologijo skrivnosti. V krogu svojega celotnega dela Nemec ni le navidezno lahкотen častilec erotizirane lepote, kar je sicer za Mediteranca tako rekoč samoumevno, temveč je tudi Srednjeevropejec s čutom za močno ekspresijo. Podobno bi bilo mogoče reči tudi za Kosovela, ki je zlasti v pisnih kritično razmišljah o lepoti, med drugim napisal pesem *Destrukcije* in sploh v modernistično-avantgardističnem duhu močno destruiral od tradicije prevzeto lastno poetiko, ki jo je združeval pod izrazito lepotnim naslovom *Zlati čoln*. Sicer pa mediteranskega čaščenja lepote ne kaže preveč približevati nekakšni endemični vitalistični naivnosti, saj bi bilo prav tako enačenje nemalo naivno, nepoznavalsko. Za to ponuja dovolj dokazov že starogrška umetnost, ki je za koga lahko nekakšna kvintesenca mediteranstva, toda že Élie Faure je v njej videl monstroznost in v grškem narodnem značaju vojaškega, prepirljivega duha, strahovito okrutnost (*L'histoire de l'art*, I, 1909), zato niti ni presemetljivo, da se je nacistična umetnost skušala zgledovati pri klasičnih Grkih. Značilen mediteranski pogled na svet je podal Valéry, morda največji Mediteranec novejšega časa (sorodstveno povezan celo s slovenskim Primorjem), vsekakor pa izrazit častilec izbrušene lepote forme; v pesmi *Ouverture de la fenêtre* (iz »poésie brute« – v prostih verzih) je sredi očarljivega rojevanja jutra ugotovil: »Mais la seule certitude est celle du/ devoir périr...« – Kot je bilo v pričujočem spisu že omenjeno, je bilo tudi za Nemca vprašanje smrti dovolj v ospredju; potemtakem je logično, da mu kot umetniku, ki ga je po svoje zadevala tako rekoč tipična slovenska oscilacija med latinštvom in germanštvom, naposled ni več zadoščala proizvodnja abstraktnih lepotnih oblik manjšega formata. Pretežna enosmernost

tega dolgoletnega, skrajno intenzivnega delovanja je pripeljala do čisto fizične, osebne kot tudi do umetniško sporočilne zasičenosti. Tako dr. Šumi v monografiji (str. 61) piše, da je v pogovoru nedolgo pred svojo smrtjo Nemec omenil, »da nenehno razmišlja o nekem novem začetku. Ne vidim naprej, je dejal. Kot eno izmed možnosti je omenil, da načrtuje prenos majhnih form v velike, spomeniške...« (cit.); prvi dve tovrstni spomeniški deli sta nefiguralni (eno je stilizirana roža) in s hrapavo, zrničasto površino, kar je dovolj zgovoren premik glede na gladko brušenost predhodnih »živih kamnov«. Kiparjeva žena pa o njegovih zadnjih iskanjih piše: »Negovanovo likovno videnje je iskalo novih poti: cikel v kraškem kamnu naj bi razgrnil povsem nova hotenja. Sivina kraškega kamna, trpkega, hladnega, naj bi poudarila novo ekspresijo. Nove oblike, nove vsebine.« (cit. str. 211). In naposled navaja njegove zadnje besede: »Veš, delal bom v kraškem kamnu. Ja. V trpkem sivem kraškem kamnu. Polnim ekspresije. In barval ga bom. Da, barval ga bom. Rdeče in črno!« (cit. str. 214). Očitno je šlo za opuščanje »tuje« finese (italijanskega) belega marmorja, v katerem je izdelana večina »fitoloških« lepotnih oblik, in za načelno preusmeritev k izrazito avtohtonemu, rodnemu, raskavemu materialu. To po eni strani kaže na potrebo po refleksivni vrnitvi k stvarnim izvirom osebne bivanjske identitete, po drugi pa na iskanje novega stika s prejšnjima, ekspresivnejšima fazama jeder in destrukcij, pri katerih so se že pojavljale dramatične rdeče-črne barvne opozicije, ki omogočajo različne simbolne asociacije, od takih, kot je npr. razmerje organsko-anorgansko, do tistih, ki so literarne in celo »politične« (Stendhal: *Rdeče in črno*). Skulpture so barvali že v antiki, med modernimi kiparji pa npr. Arhipenko (Rus na zahodu), vendar se pri Nemcu zdi presenetljivo prav to, da je nameraval z barvami prekrivati kraški kamen, saj bi šlo za nekoliko protisloven postopek, ki bi brisal naravno podobo tega materiala, pri katerem je kipar sam, kot je razvidno iz njegovih zgoraj navedenih besed, izrecno poudarjal trpko sivino. Ob tem se zdi značilno, da so Nemčeva zadnja dela iz leta 1986 in 1987, kot so pač razvrščena v pogl. *Katalog kiparskih del* (monogr., str. 243–244), v določnem nasprotju z nakazanimi načrti: skoraj vsa so v bronu, naslovi so abstraktno pojmovni kot pri marmornih vegetabilijah, izjemi sta bronasta *Bik* in *Bik II*. Tema simboloma skrajne organske silovitosti, ki delujeta nenavadno med običajnimi abstrakcijami kot refleksivnimi lirizmi, sledita le še dve deli: *Slovo II* (marmor) in *Novo rojstvo* (kamen). Tudi tistemu, ki morda ne mara pretiranih »simbolizacijskih« interpretacij, se ob tem ponuja posebna sporočilnost: kiparjeva ustvarjalna energija, metaforično poistovetena z bikom, kot v ostrem zlomu izpove »slovo« in potem v prav tako nenadnem novem zagonu nakaže silovit vzpon »novega rojstva« (čez tri metre visoka kamnita »vijuga« s hrapavo, zrničasto površino – javni spomenik v Sežani), ki pa je na vrhu odsekano, se pravi, da je torzično, tako rekoč nedokončano, izgubljačo se v »zrak«, v neznano »onstransko«. Fotografija *Novega rojstva* tudi zaključuje skulpturalni del monografije; tako dialektično korespondira z drugo, vodoravno likovno varianto istega pojma, predstavljeno sredi monografije in na ovitku (*Novo rojstvo*, 1982, marmor), s čimer se vitalizem prerajanj skozi ustvarjalne in eksistencialne faze ponuja kot središčna sporočilna vrednost Nemčevega opusa – njegova »opojna sreča« (nasl. cikla iz org. form: *Opojna sreča*, carr. marmor – marmor, 1982).

Nemčevo opuščanje najdlje gojenih marmornih oblik, iskanja v bronu

in temu nasprotujoče izjave kažejo na določeno razpetje ali »slepo ulico«, v katero ga je naposled pripeljala potreba po razvojni dinamiki. Pri tem so spekulacije v stilu »kaj bi bilo, če bi bilo« pravzaprav brezpredmetne; preostane nesporno dejstvo, s katerim dr. Šumi zaključuje svoj spis o Nemčevem delu: »Umrli je mlad, toda njegov opus je notranje sklenjen in zaokrožen.« (cit. str. 63). Ta stavek bi seveda ustrežal tudi za Kosovela, čigar opus prav tako – in po svoje še bolj – na prvi pogled deluje kot notranje močno protisloven, dramatično razgiban in »nedorečen« torzo. Mera dopolnitve, ki je, po vsem sodeč, določena vsakemu fenomenu, ostaja v območjih t. i. usodnosti in njenih skrivnosti. Povsem očitno pa je, da je Negovan Nemec markantna osebnost slovenske likovne umetnosti, avtentičen umetnik magistralne modernistične opredelitve, kot jo je pričujoči spis skušal osvetliti zlasti za aplikacijo Benjamina in francoskih utemeljiteljev (literarnega) modernizma. Plodnost marsikateri povezave zlasti med literarnim in likovnim dogajanjem, ki sta v tesnem stiku prav od Baudelaira kot likovnega kritika, v določenem smislu potrjuje znano delitev na tematske (lit. in lik. um.) in netematske (arh., glasba) umetnosti, zato je po svoje tudi logično, da Nemčevo pretežno abstraktno kiparstvo, ki pravzaprav noče biti vsebinsko, pripovedno, vendarle omogoča bogato asociativno in celó »fabulativno« sporočilnost. Vsak izrazit umetnik ima tudi kakšno pomembno »filozofsko« vizijo (četudi je načelno morda sploh ne priznava), ki ji besedna »interpretacija« skuša slediti skozi posamezna dela, jo izpostaviti v krogu celotnega opusa in v luči določenih biografskih podatkov ter jo tako narediti pojmovno razvidnejšo. Pri tem se ob posameznem umetniku ponujajo tri poglavitne točke raziskovalnega diskurza: razvid temeljne eksistencialno-fenomenološke rázloke, vodilna osebna specifičnost ustvarjalnega »rokopisa«, pomembnejši odmevi socialnega konteksta (prostor in čas). V smislu teh točk je ob Nemcu možen naslednji povzetek: pod prvo točko močna opozicija med ekspresivnim odzivom in esteticističnim odmičkom, pod drugo prefinjena taktična ekstatičnost oblikovanja, pod tretjo geohistorična determiniranost na skrajni zahodni meji v štirih desetletjih povojne socialistično samoupravne »evforije«. V zvezi z nekaterimi današnjimi postmodernističnimi averzijami do elementov modernizma (in avantgardizma) kaže dodati, da marsikaj iz Nemčevega opusa omogoča nove (postmodernistične) aktualizacije: npr. »osebna mitologija« valovečih abstraktnih oblik kot pulziranje »želje« (p:im. Lacan), rehabilitacija »lepega privida« kot verjetno glavni motiv sicer »transestetskega« postmodernizma (prim. Schmidt-Wulffen) itd. V smislu postmodernističnega preseganja izključujoče opozicije med umetniško »fikcijo« in »mimesis«, ker je oboje prepleteno in ker je za vsako tezo usoden prav travmatiziran poskus negacije, je možna celo določena aktualizacija »teorije odraza« z elementi antropološkega naturalizma in sociološkega determinizma.

Zato ima ustrezna mera biografsko-memoarskega pozitivizma zmeraj svojo vrednost, saj noben umetnik ne ustvarja v vakuumu, temveč je kot vsak človek z neštetimi vidnimi in nevidnimi vezmi tako ali drugače povezan z vsem, kar ga obdaja. Pogled »od znotraj«, ki ga podaja spominski spis Nemčeve žene, razmeroma plastično osvetljuje kiparjevo osebnost med ljudmi, v prostoru in času, čeprav gre za pretežno intimističen zorni kot. »Simbolična« vzporednost dogajanja bi bila v tem, da je zadevni spis, ki z druge strani govori o istem kot dekleta, žene in vdove skozi valovanje čustvene in intelektualne prizadetosti, ki kljub izjemni medsebojni ugleše-

nosti včasih rahlo nakazuje tudi kakšen element konfliktnosti. Sicer pa se konfliktnost nanaša predvsem na širši socialni kontekst, v katerem se je Nemec po »derridajevsko« počasi prebijal z obrobja k ospredju, pri tem pa ob vsej v glavnem uspešni intenzivnosti delovanja doživljal tudi neprijetnosti, kot je npr. občutek, da je »režimski kipar« (str. 201), ker je izdeloval spomenike partizanom, maršalu Titu, štafetne palice ipd. Tipične konfliktnosti situacije socialističnih desetletij se kažejo npr. v ženini navedbi, da se je (leta 1977) vabilu za članstvo v ZKS »odzval šele po dolgem premišljanju« (cit. str. 176), da leta 1982 ni mogel ugoditi želji iz Papeških slovenskih zavodov v Rimu, naj zanje izdela bronasto likovno podobo vrat, kajti »ko se je vračal z obiska pri občinskem partijskem sekretarju, je vedel, da Rubikona ne bo prestopil: na desetine skic se je spremenilo v pepel.« (cit. str. 197), vendar je še istega leta naredil križ s Kristusom v sivem granitu za kapelo v Furlaniji. Impresivni so opisi Nemčevega izgorovanja v delu, pravcate drogiranosti s kamnito lepoto vegetabilij, tega »cvetja zla«, ki je hkrati »odrešljivo« in »pogubno«, saj je umetnik v tej ustvarjalni avtotorturi baudelairovski »sam sebi rabelj« (*pesem Heautontimorumenos*), ki ga obvladuje neznani demon, dokler ne nastopi smrt (sonet *Smrt umetnikov* kot zaključek prve izdaje *Cvetov zla*) Po Lacanu bi bilo mogoče reči, da erotizem Nemčevih vegetabilij nakazuje taktilno pulzijo, ki predstavlja spolnost in hkrati smrt, pri čemer svojevrstna ekstatičnost kiparjevega ustvarjanja evocira Kosovelovo panekstatičnost smrti. Kiparstvo je med vsemi umetnostmi najbolj neposreden, dobesedno fizičen umetnikov spopad s snovjo, »biblični dvoboj« z angelom lepote, ki ga kipar, kot je rekel Michelangelo v znani anekdoti, zagleda v še neobdelanem kosu kamna in ga nato skuša priklicati v razvidno, otipljivo podobo. Kiparjeva usoda je torej boj v kamnolomu eksistence v smislu, kot ga značilno nakazuje francoska beseda (*la*) *carrière* s pomenom: kamnolom, dirkališče, življenjska pot, kariera, poklic. Kipar je pravzaprav nekakšen prototip umetnika kot človeka, ki skuša do skrajnih možnosti udejaniti soočenje vrhunskega intelekta z vsem, kar je elementarno, fizično, biološko, »nezavedno«. Cilj tega soočenja bi bila sinteza temeljnih ambivalenc, ki se v Nemčevi likovni govorici kažejo predvsem kot »teza« jeder in »antiteza« destrukcij. Podobno sintezo (med tradicijo in avantgardo) je iskal tudi Kosovel; Nemec je v primeri z njim svojo sintezo v obliki erotiziranih vegetabilij seveda uresničil veliko bolj izčrpno, vendar je naposled, kot vse kaže, spoznal »nepopolnost«, problematičnost, notranjo protislovnost, dialektično dinamičnost »končne« stopnje, ki se lahko odpira tudi novim začetkom.

»Novi začetek« Nemcu ni bil dan; nenadna smrt točno na prelomnici, kjer se končuje »the sunny side of forty«, ostaja kljub mnogim slikovitim nadrobnostim v ženinih spominih nekako »nedorečena«. Zmeraj ostane nekaj nedorečenega: izmik v skrivnost. Po Karlu Krausu je mogoče reči: čim bolj od blizu človek opazuje kakšno stvar, tem bolj se mu naposled začne oddaljevati. Clouzotov film *Skrivnost Picasso* naslovne skrivnosti ni razrešil takó, da o njej ne bi bilo več možno govoriti. Umetnikova obsedenost od demona ustvarjanja je svojevrstno oddaljevanje od ljudi, celó najbližjih (»Potreboval je le svoj notranji mir, da si je lahko prisluhnil, da je lahko v mislih oblikoval, komponiral: ustvarjalna sla je močnejša od ljubezni, od prijateljstva.« – cit. str. 171); tudi žena vse bolj postaja sodelavka, pomočnica, strežnica zgorevajočega bojevnika (»Bila sem utrujena, Nego- van pa je bil strt. Zaskrbljeno sem opazovala njegovo šepajočo hojo, gibe,

njegove roke in noge. Zjutraj sem mu velikokrat morala pomagati s postelje, a nisva nehala.« – cit. str. 213). Umetnik, kot je bil Nemec, se dotika neznosnega: destrukcije je opustil, ker bi, kot je sam rekel, »lahko znorel, če bi s tem nadaljeval. Čimprej je moral narediti radikalen rez in pričeti znova.« (cit. str. 183). Izhod iz šokantnih destrukcij je bila lirična vedrina vegetabilij, ki pa so se naposled izkazale kot svojevrstna brezizhodnost. Žena je neposredno izkusila dramatično sugestivnost (»iz ekstrema sreče v ekstrem žalosti«, cit. str. 183) umetnikove intime, ki se je z bleskom nekaj višjih vednosti in slutenj približevala imploziji. (S)lepo drvenje skozi grozo k (s)lepoti.

(dec. 91 – jan. 92)

Kdor moč in vpliv imaš, potiskaš dolgo roko  
iz varnih mest ljudem v njih žep vse pregloboko.  
Si kdaj pomislil: Ko pretrga se naveza,  
kdo reši voz, ki v dno močvirja se pogreza?

\*

Pri nas se gremo oblast takole izza vogla,  
v ihti pozabljamo, da žoga je okrogla,  
oblast ni last, vse zanjo daš, pa še te zveže,  
oblast je past, zaskoči in nato ureže.

\*

Kar želi veljak, to storil bo bedak.  
Nisi lep značaj, fali ti marsikaj,  
hodiš, kot ti kaže, zmeraj v smeri vetra,  
avš in trap idol – preudarnim greš na jetra.

\*

Ne kapira nič, a zvesto kima,  
baha se, pa še za v lonec nima,  
prsti stegnjeni le za jemanje,  
v figo skrčeni so za dajanje.

\*

*Buš ili nebuš?*  
To je tu vprašanje,  
z dolarji bi šlo in z nafto še kako,  
kaj pa s tolarji? Bush se požvižga nanje.

Ljubljana, dne 10. aprila 1992.

#### POPRAVEK

*Poleg nekaterih drugih manjših napak je pri natisu eseja Skoz grozo k lepoti (SOD 5/92) prišlo do izpada znatnega dela teksta v predzadnjem odstavku (str. 563 spodaj). Prizadeta stavka se pravilno glasila:*

»Simbolična« vzporednost dogajanja bi bila v tem, da je zadevni spis, ki z druge strani govori o istem kot Šumijev, namreč o naporjem samoiskateljskem prebijanju umetnikovega »jedra« iz oklepa dušecih determinant, izročen javnosti v letu, ko se je Slovenija kot državna identiteta izjedrila iz oklepa jugozveze. Slediti je mogoče doživljanju kiparjeve osebne enkratnosti s strani njegove življenjske sopotnice kot dekleta, žene in vdove skozi valovanje čustvene in intelektualne prizadetosti, ki kljub izjemni medsebojni uglašenosti včasih rahlo nakaže tudi kakšen element konfliktnosti.

Ivo Antič