

Robert Inhof*

O homunkulusu Zdenka Huzjana

POVZETEK

Zdenko Huzjan s svojimi slikami zasleduje in se vpisuje v tisto smer modernizma, ki se je osredotočila predvsem na človeško figuro in stanje duha po ali pred velikimi svetovnimi kataklizmami: Jean Fautrier, Alberto Giacometti, Germaine Richier in seveda Francis Bacon. Od slovenskih avtorjev so mu sorodni Marij Pregelj, Gabrijel Stupica, Janez Bernik in Zoran Mušič. Ravno z življenjem Huzjanovih homunkulusov je smrt tesno povezana s tesnobo. Vendar pa tesnoba ne govori o eksistenčnih, ampak izključno o eksistencialnih stiskah. Huzjanovo bitje – homunkulus predstavlja sinkretizem različnih podob: glavonožcev, kakršne rišejo otroci v tretjem letu starosti, človeške lobanje, lasne podobe oziroma oblike lastne lobanje in podobe lokalne lendavske kuriozite, mumificiranem truplu kapitana Mihaela Hadika, katere podoba je slikarja hkrati strašila in navdihovala že v otroštvu. Hadikovo truplo ni prava mumija, saj ni nastala namensko; tako dobro se je ohranilo zaradi dolgotrajne pogreznjenosti v močvirsko blato. Ta forma Huzjanovih bitij ima povsem drugačne referenčne točke; pomensko sorodna je tako skulpturam, ki so jih leta 1976 našli na arheološkem najdišču, imenovanem Lepenski vir, zoglelenim truplom prebivalcev Pompejev, Herculanеuma in Hirošime, prav tako pa tudi posebnim primerkom iz različnih kabinetov medicinskih kuriozitet. Huzjanove podobe so podobe, ki se v naš svet vedno znova vračajo. Te podobe so tiste, ki v naš svet ne sodijo več, a iz njega še niso povsem odšle. To so v brezprostorju okraستهga neba izgubljene podobe, pri katerih lahko opazimo portretne značilnosti, se pravi značilnosti, ki so navzoče tudi v posmrtnih maskah. Ti »portreti« so predstavljeni in effigie, medtem ko so ostala Huzjanova bitja, homunkulusi, predstavljena kot tisto, kar ostane za pokojnikovo fizično podobo, zajeto v posmrtni maski ali v portretu, in je gledalcu načeloma nevidno, saj je položeno v grob. Ta bitja so predstavljena in corpore, torej v telesu, na katerem so vidni vsi znaki razkroja.

Ključne besede: homunkulus, figura, Zdenko Huzjan, monstrozne rase, slovensko slikarstvo.

On Zdenko Huzjan's Homunculus

ABSTRACT

With his paintings, Zdenko Huzjan follows and puts himself on the map of the modernism which focuses primarily on the human figure and the state of mind after or before the world's biggest cataclysms: Jean Fautrier, Alberto Giacometti,

* Galerija Murska Sobota
e-naslov: robert.inhof@guest.arnes.si

Germaine Richier and of course Francis Bacon. Marij Pregelj, Gabrijel Stupica, Janez Bernik and Zoran Mušič are some of the Slovene artists that are similar to Huzjan. Death is closely linked to anxiety, reflected in the life of Huzjan's homunculi. However, this anxiety is not existential. Huzjan's creature – the homunculus, represents the syncretism of various images: cephalopods, as drawn by three year old children, human skulls, self-images, shapes of his own skull and similar local Lendava curiosities, the mummified corpse of captain Mihael Hadik, whose image both inspired and frightened the painter in his childhood. Hadik's corpse is not a real mummy, because it was not created on purpose; it has been preserved so well due to being sunken in the swamp mud for a longer period of time. This form of Huzjan's creatures has completely different referential points; related in meaning to sculptures that were found in 1976 at the archaeological dig site Lepenski vir, the charred corpses of the Pompeians, Herculaneum and Hiroshima, as well as special specimens from various cabinets of medical curiosities. Huzjan's images are images that repeatedly return to our world. These images do not belong to this world, yet they are not completely gone. They are images lost in spacelessness of the okra skies, showing portrait characteristics, characteristics also present in death masks. These portraits are presented in effigie, while other Huzjan's creatures, homunculi, are presented as the remains of the deceased physical form captured in a death mask or a portrait, something which is invisible to the spectator, because it is placed in a grave. These beings are presented in corpora, with the body showing visual signs of decay. any function or other activity by a person or authority performing such function or activity within a state or local community authority or as a bearer of public authority (Article 26 of the Constitution). The author presents the tort liability of the state in connection with the right to life, as one of the paramount values of democratic societies. Through case No. Up-679/12, dated 16 October 2014, decided by the Constitutional Court of the Republic of Slovenia, the author underlines that the state is not liable for damages only if it proves that it did everything in its power to eliminate the risk for the life and health of the individuals in the case of a damaging incident. The protection of human life and health requires that very strict criteria be employed in the assessment as to whether to exclude the liability of the state.

Key Words: homunculus, Figure, Zdenko Huzjan, Monstruous races, Slovenian painting.

Zdenko Huzjan s svojimi slikami zasleduje in se vpisuje v tisto smer modernizma, ki se je osredotočila predvsem na človeško figuro in stanje duha po ali pred velikimi svetovnimi kataklizmami: Jean Fautrier, Alberto Giacometti, Germaine Richier in seveda Francis Bacon. Od slovenskih avtorjev so mu sorodni Marij Pregelj, Gabrijel Stupica, Janez Bernik in Zoran Mušič. Zdenko Huzjan je s svojo umetnostjo na zelo izviren način spregovoril o smrti, se pravi o stvari, ki je v drugi polovici 20. in začetku 21. stoletja medijsko najbolj reprezentirana stvar. Elektronski in tiskani mediji vsak dan govorijo o smrti kot svojevrstni senzaciji. Hkrati, predvsem v naših intimnih krogih, pa opazamo, da je smrt še vedno tabu, ki ga lahko smiselno in sprejemljivo interpretira samo izredno senzibilen in svoje obrti več umetnik. V tem vidi prepoznavnost

Huzjanovega dela tudi Jaša Denegri, za katerega je Huzjanova tematika ikonografija mučne, nemirne, vznemirjajoče figuralike, v kateri se kot konstantni lik in znak pojavlja neka čudna podoba, nekakšen nenavaden stvor, bitje brez prepoznavnih lastnosti, ki spominja na embrio, fetus, včasih na neko skrčeno in na cesti povoženo ležečo žival, mrhovino.¹ Smrt je vedno povezana s strahom, ki pa ni vedno izključno negativni pojem, saj predstavlja pomembno zaščito, neke vrste gotovosti proti nevarnosti, nujen refleks, ki organizmu omogoča, da vsaj začasno ubeži smrti. Brez občutka strahu ne bi preživela nobena vrsta.² Pri Huzjanu se celotni eshatološki diskurz zgosti v podobi homunkulusa, ne gleda na to, ali je to bitje predstavljeno posamično ali kot skupina štirih bitij, kakor to lahko vidimo na njegovi sliki *Ozemljitev I*.

Ravno z življenjem Huzjanovih homunkulusov je smrt tesno povezana s tesnobo. Vendar pa tesnoba ne govori o eksistenčnih, ampak izključno o eksistencialnih stiskah. Renata Salecl v svoji študiji *O tesnobi* razlaga Lacanovo poglobitev v Freudovo teorijo tesnobe ter pravi, da je za Lacana ključnega pomena odnos s t. i. »velikim Drugim«, s socialno, simbolno mrežo, v katero se subjekt rodi. Ta »Drugi« ne zajema le institucij in ritualov, okrog katerih je organizirana naša družba, temveč tudi subjekt kot govoreče bitje.³

To napetost med umetnikom in njegovim delom bi morda najustrezneje osvetlili skozi dva, v bistvu nasprotujoča si termina: *alien* in *unheimlich*. Stari Rimljani so za tujca uporabljali imena, kot so: *alienus*, *externus* in *ekstraneus*. Zlasti beseda *extraneus* je delovala v živem govoru in iz nje izvirajo italijanski *straniero*, francoski *etranger*, angleški *stranger*, pa tudi srbsko–hrvaški *stranac*. Sigmund Freud je besedo *heimlich* pojmoval kot besedo, ki se razvija v smeri ambivalence, dokler se nazadnje ne ujame s svojim nasprotjem, *unheimlich*. Se pravi *das Unheimliche* kot grozljivo, kot tista vrsta srhvzbujajočega, ki se vrača k nečemu, kar nam je od nekdanj znano in že zdavnaj domače. *Das Unheimliche* sodi v skupino reči, ki vzbujajo strah in grozo.

Jean Delemeau pravi, da so ne samo posamezniki, pač pa celotne skupnosti in celotne civilizacije v nenehnem dialogu s strahom. Nezavarovanost je znamenje smrti bitja, zavarovanost znamenje življenja.⁴ Slikarstvo Zdenka Huzjana je že od svojih začetkov v sredini sedemdesetih let 20. stoletja posvečeno temu dialogu. Že več kot trideset let lahko v njegovih slikah opazujemo nesluten razvoj slikarjeve imaginacije in prepoznavno likovno govorico, s katero gradi svojo lastno likovno kontinuiteto. Glavni nosilec eksistencialne stiske pri Huzjanu vse od začetka osemdesetih let 20. stoletja ostaja groteskna podoba čudnega bitja, ki je človeku ravno toliko podobno, kolikor se od njega razlikuje. Pred temi Huzjanovimi nenavadnimi podobami se lahko vprašamo podobno, kakor se je nekoč vprašal sv. Bernard glede grotesknih podob, katere so se razprostirale na robovih srednjeveških katedral in na marginah iluminiranih rokopisov: "kaj neki pomenijo vse te poltene opice, žonglerji, ki prevračajo kozolce, zmaji, ki jedo sami sebe, in osli, ki igrajo na harfe." Tudi Huzjanove podobe izpričujejo nekaj nenavadnega in predvsem nekaj tujega. Nekaj, čemur v *uradnem* pojmovanju sveta ne najdemo ustreznega in sprejemljivega mesta.

¹ DENEGRI, Ješa, *Zdenko Huzjan. Slike*, r. k., Galerija Isis, Ljubljana 2005, 8.

² DELUMEAU, *Le Peur en Occident. XIV^e – XVIII^e siècle* (1978). Srb. prev. *Strah na Zapadu I, II. Od XIV do XVII veka*, Dnevnik, Novi Sad 1987, 17.

³ SALECL, Renata, *O tesnobi*, Založba Sophia, Ljubljana 2007, 20–21.

⁴ DELUMEAU (1978), 7.

Že stari Grki so sublimirali mnoge instiktivne strahove v pošasti iz svoje mitologije: kentavre, sirene in harpije. Hkrati pa so racionalizirali te strahove v nereligiozni obliki z izumom monstuoznih ras in živali, za katere so si predstavljali, da živijo na samem robu znanega sveta, na daljnem Vzhodu, predvsem v Indiji. Te robove znanega sveta so naselili s pigmejci, scyapodi, trogloditi, cynocephali, martikorami in Hiperborejci. Tudi pozneje, v krščanskem srednjem veku, so bili robovi znanega sveta hkrati tudi meje njegovih predstavitev. Seveda so krščanski kartografi v sam center znanega sveta postavili Jeruzalem. Bolj ko so od Jeruzalema oddaljena, bolj postajajo bitja deformirana in čudna. Robove znanega sveta pa so krščanski kartografi zapolnili z istimi monstuoznimi rasami, kot so jih zapolnili stari Grki. Razlika je le v tem, da so te monstuozne rase dobile še povsem izključevalni pomen, ki je izhajal iz krščanske teologije, saj je šlo za izrazito nekrščanska in krščanstvu nenaklonjena ter nevarna bitja.

Tudi srednjeveško mesto je bilo atlas sveta v malem. Mestno obzidje v srednjem veku je bilo liminalni prostor, kateri povsem ustreza tako margini poznosrednjeveških iluminiranih rokopisov, kakor tudi skrajnim znanim robovom sveta. Za srednjeveškega človeka je mestno obzidje pomenilo fizično in simbolično mejo. Blizu mestnih vrat so se zbirali, oziroma so bili tja odrinjeni nezaželeni elementi: družbeni izobčenci, idioti, berači, gobavci in prostitutke.⁵ Torej vsi tisti elementi, ki jih lahko razumemo kot monstuozne, ter jih kot take pričakujemo zunaj varnih meja znanega in preverljivega sveta. Ko so nova geografska odkritja dokazala, da monstuoznih ras ni, je človeška domišljija prestavila robove znanega sveta še dalje, čez meje našega sveta, v človeku še neznane galaksije, od koder ta bitja ali po nesreči padejo na zemljo, kakor naj bi se to zgodilo leta 1947 v bližini ameriškega mesteca Roswell, ali pa pridejo ustrahovat in mučit ljudi v preseke svetov, kakor smo to lahko videli v filmu *Alien* (1979). Oba primera sta značilna, saj tako »dokumentarni« film o Roswellu, kakor tudi Gigerjeva kreacija *aliene* v filmu Ridleya Scotta, govorita o istem. Prvi s pomočjo popularne kulture vzpostavlja antropološko paradigmo za vse bodoče tujce oziroma nezemeljske *aliene*, drugi pa to predpostavko bistveno nadgradi in z imenom *Alien* označi to bitje kot pripadnika posebne monstuozne rase, ki je človeštvu tuja in nevarna ter kot taka povsem ekvivalentna starim pojmovanjem monstrumov, ki živijo na robu znanih kartografij. To Huzjanove podobe v smislu tuje monstuozne rase z roba znanega sveta tudi so. Vendar pa teza drži samo do neke mere, in sicer zgolj dokler gre za razširitev meja znanega sveta.

Od Roswella naprej se ve, kako mora izgledati nezemljan, če naj bo to, kar naj bi bil. Takšno podobo je dodobra izkoristila popularna stripovska in filmska kultura. Tako, da ni čudno, če gledalec, ki se na likovno umetnost ne spozna, ko se prvič sreča s Huzjanovimi slikami, povsem zmotno pomisli na aliene. Gledalec pač aplicira sheme, ki jih pozna iz popularne kulture na sliko ter izvede ustrezno duhovno korekcijo slike, tako da le-to priredi svojim spoznavnim vzorcem. Dodati je potrebno, da tako »razume« Huzjanovo slikarstvo predvsem moški del občinstva, medtem ko ženski del občinstva pred njegovimi slikami občuti skrb in določeno nelagodje, saj jih njegovi homunkulusi spominjajo na splav, težavne nosečnosti, nasilno prekinjena ali neuspela rojstva. Prav tako ni čudno, da take opazke slikarja zmotijo, saj so zelo daleč od konstrukcije njegovega likovnega sveta in z njim nimajo nobene zveze. Na litografiji Edwarda

⁵ CAMILLE, Michael, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Reaktion Books, London 1992, passim.

Muncha z naslovom *Madona* iz let 1895-1902 vidimo v levem kotu majhnega homunkulata, katerega nikomur ni uspelo razumeti kot nezemeljsko bitje, saj takrat še nihče ni imel predstave, kako naj bi ta bitja izgledala. Takšno podobo je popularna kultura lahko vsilila šele po letu 1947.

Huzjanova bitja ponavadi zmotno povezujejo z nezemljani zaradi njihovih jajčastih glav. Sama oblika glav Huzjanovih bitij dejansko nima nobene povezave s sodobno znanstveno fantastiko, saj takšne jajčaste lobanje najdemo v stari Nubiji, Egiptu in Peruju. Takšne glave so nastale s prevezovanjem lobanj dojenčkov. Četudi podaljšane, imajo te lobanje isto kapaciteto kot normalne lobanje. Edina razlika je v obliki, ki je sedaj rezultat frontalne in stranske deformacije. Podaljševanje glav, ki ga še vedno prakticirajo ponekod v Afriki in Južni Ameriki, sodi med prvo vrsto človeških telesnih modifikacij.

Huzjanovo bitje – homunkulus predstavlja sinkretizem različnih podob: glavonožcev, kakršne rišejo otroci v tretjem letu starosti, človeške lobanje, lastne podobe oziroma oblike lastne lobanje in podobe lokalne lendavske kuriozitet, mumificiranem truplu kapitana Mihaela Hadika, katere podoba je slikarja hkrati strašila in navdihovala že v otroštvu. Hadikovo truplo ni prava mumija, saj ni nastala namensko; tako dobro se je ohranilo zaradi dolgotrajne pogreznjenosti v močvirsko blato. Ta forma Huzjanovih bitij ima povsem drugačne referenčne točke; pomensko sorodna je tako skulpturam, ki so jih leta 1976 našli na arheološkem najdišču, imenovanem Lepenski vir, zoglenelim truplom prebivalcev Pompejev, Herculaneuma in Hirošime, prav tako pa tudi posebnim primerkom iz različnih kabinetov medicinskih kuriozitet. Vendar pa je tudi ta sorodnost zgolj formalna. Huzjan namreč ne naslika zgolj podobno podobo. Tisto, kar naslika, je izviren in globoko human ter sočuten premislek o položaju človeka v svetu, ne da bi slikar pri tem postal samopomilovalen ali patetičen. Slikar namreč noče rekonstruirati Zlate dobe ali Edenskega vrta, tisto, kar hoče rekonstruirati, je izgubljeno človeško dostojanstvo, ki ga lahko rekonstruira le človek kot posameznik, človek kot vrsta pa nikoli več.

S tega splošnega vidika se lahko spomnimo na Hansa Beltinga, ki je rekel, da negotovost o samem sebi ustvari v človeku nagnjenje, da se vidi kot drugi in v podobah.⁶ Huzjanov homunkulus s svojo veliko jajčasto glavo, drobnimi usti in slepimi ali votlimi očmi deluje kot himera, ki je genetsko zasnovana iz človeka in žuželke. Beseda homunkulus pomeni majhno, človeku podobno bitje, za katerega so alkimisti verjeli, da se ga da ustvariti z magičnimi postopki. Paracelzij je v svojem delu *De generatione rerum naturalium* napisal celo recept, po katerem je mogoče izdelati homunkulusa. Paracelziju je verjetno sledil tudi Goethe, saj v njegovem *Faustu* famulus Wagner ustvari homunkulusa v laboratoriju. Huzjanove podobe niso ne žive ne mrtve, pa vendar je tisto, kar pri njih zaznamo, nezgrešljiva senca smrti.

To pride do izraza predvsem takrat, ko so te podobe postavljene v fetalne drže in ne reprezentirajo nobenega gibanja, ampak zgolj ždenje. V takšnih držah spominjajo na bube. Buba, ki ne je ničesar več, je truplo, kar sugerira tudi njeno grško ime *nekýdallos*, se pravi ime, ki zveni podobno kot *nekýs*, mrtvec oziroma truplo.⁷ Huzjanov motiv

⁶ BELTING, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (2002). Slov. prev. Mojca Dobnikar, Tomislav Vignjevič, Špela Virant, *Antropologija podobe. Osnutki znanosti o podobi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 2004, 14

⁷ BOŽOVIČ, Miran, *Telo v novoveški filozofiji*, Založba ZRC, Ljubljana 2002, 54–55.

matere z otrokom, ki se dokaj pogosto pojavlja v njegovem opusu, nas na prvi pogled spominja na parafraze vsakdanjih družinskih prizorov, pa tudi na klasične upodobitve Svete družine. Nataša Smolič pravi, da je figura, ki v naročju pestuje še eno manjšo, zavito v bele povoje, kot podoba večne matere, matere boginje, morda Izide, ki doji Horusa, device Marije z Jezusom ali matere z otrokom, ki jo srečamo na vsakdanjem sprehodu skozi mestni park. Je vsakdanja podoba in je večna podoba.⁸ Če pa te podobe gledamo bolj podrobno, se nam zdi, da se te podobe podvajajo. Videti je, kot da bi manjše figure v smislu inverzne perspektive nastajale in se luščile iz večjih figur. Nastajanje drugih, manjših živali, predvsem žuželk iz gnijočih trupel večjih živali, je bila v antičnih časih splošno razširjena vera.

Nizozemski mikroskopist Antonis van Leeuwenhoek je leta 1677 poročal o obstoju spermatozoidov. Leta 1685 je poročal o obstoju izgotovljenega človeka v vsakem spermatozoidu. Pri tem pa Van Leeuwenhoek ni nikoli trdil, da s pomočjo mikroskopa tudi dejansko vidi tega malega človeka. Nekateri drugi znanstveniki 17. stoletja, ki so razpolagali s precej slabšimi mikroskopi in precej bujnejšo domišljijo, niso čutili nobenih zadržkov, da v spermatozoidih ne bi videli homunkulov. Nicolaas Hartsoeker je recimo – kot nam to zelo zgovorno dokazuje njegova risba - narisal spermatozoid, ki spominja na zračni balon v katerem ždi drobceno bitje v značilni fetalni drži. V 18. stoletju pa je Gautier d'Agoty narisal tisto, kar je on s pomočjo mikroskopa "videl" v spermatozoidu – majhno bitje z ogromno plešasto glavo, ki spominja na sodobna znanstveno fanatistična intergalaktična bitja.

Po formalni plati je ta narcizem dobil tri najhujše udarce: s Kopernikovo heliocentrično teorijo, ki je boleče dokazala, da zemlja ni središče sveta, s Darwinovo teorijo o izvoru človeka iz živalskega sveta in s Freudovo psihoanalizo, ki pa zopet dokazuje, da človek ni gospodar niti v lastni hiši.⁹ Po duhovni plati pa je ta narcizem dobil dva izrazito stvarna in dokončna udarca z Auschwitzem in Hirošimo. Svet nikoli več ne bo niti približno tak, kot je bil. Človek, njegov duh in njegovo telo, postaneta dva razseljena pola. Ker se je Huzjan ukvarjal s to problematiko, ni čudno, da so njegove prve slike naslikane z značilno Baconovsko zabrisano potezo in govorijo o isti shizofreni razcepljenosti, le da niso tako krvave.

Giovanni Pico della Mirandola je v svoji knjigi *O človekovem dostojanstvu* zapisal: »Ne določenega bivališča, ne lastne podobe, niti kakih posebnih darov ti nisem dal, o Adam, zato, da bi dobil v last takšno bivališče, takšno podobo in takšne darove, kakršne boš ti sam hotel po lastni želji in preudarnosti. Narava drugih bitij je določena in zamejena z zakoni, ki sem jih bil predpisal. Ti pa si jo boš določil sam po svoji svobodni presoji, katere oblasti sem te zaupal; nobena omejitev te ne bo utesnjevala in ovirala pri tem. V središču sveta sem te postavil, da bi se od tod lahko bolje razgledal po vsem, kar je na svetu. Nisem te ustvaril ne kot nebeško ne kot zemeljsko bitje, ne kot smrtnika in ne kot nesmrtnika, zato da bi si ti sam – častit in svoboden kipar svojega lastnega bitja – izklesal podobo tako, kakor bo tebi najbolj všeč. Lahko se boš izrodil in postal nižje, brezumno bitje; lahko pa se boš po svoji volji prerodil in postal nekaj višjega,

⁸ SMOLIČ, Nataša, "Slika, govori mi": *Zdenko Huzjan*, r. k., Galerija Murska Sobota, Murska Sobota 2007, 2–3.

⁹ FREUD, Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in der Psychoanalyse* (1917). Slov. prev. Marija Vočič – Cvetko, Razplotik in Vital Klabus, *Predavanja za uvod v psihoanalizo*, DZS, Ljubljana 1977, 273–275.

božanskega».¹⁰

Huzjanove podobe, take ko so, predstavljajo popolno nasprotje idealizaciji človekove podobe, ki ima svoj izvor v antiki, prenovo v renesansi, svojo kulminacijo pa v klasicizmu, še posebej v psevdobožanskem liku Napoleona, ki na Ingresovi hieratični podobi iz leta 1806 zasede prestol Van Eyckovega Boga Očeta, prevajajoč brezčasnost, negibnost in nebeško moč v novega cesarja Francije. V nasprotju s takšnim pojmovanjem so Huzjanove enigmatske in emblematske podobe nekaj, kar povsem sodi med antične in srednjeveške monstrozne rase in sodijo tja, kamor takšne rase tradicionalno sodijo. Ta svet pa se zopet deli na dva izključujoča se svetova; eden je svet rabelaisovskega smeha, karnevala, travestije in neuradne govornice trga, drugi pa je svet, v katerem travestija sicer obstaja, vendar tako, da v njem ni prostora za smeh, niti za nasmeh. Edino, kar ostaja v svetu Huzjanovih bitij, je razprtost molka, kot tisti edini *conditio sine qua non* njihovega obstoja. Zanimiva je tudi pozornost, s katero daje slikar svojim slikam imena, kakor da ne bi šlo za naslove slik, ampak za osebna imena, s to razliko, da so Huzjanovi naslovi – imena, razen kadar gre za cikluse, povsem neponovljivi.

Poseben moment predstavljajo oči Huzjanovih bitij, ki so praviloma prazne in prevotljene. Te oči so slepe, same ne vidijo, lahko pa gledamo skozi njih na ozadje slike, kakor skozi *oculus* ali pa spominjajo na Kristusovo rano, ki mu jo je s kopjem zadal Longin. Ne glede kateri od obeh načinov slikanja očesa je prisoten na Huzjanovih slikah, ostaja dejstvo, da oko in pogled ostajata eden izmed ključnih momentov Huzjanovega ustvarjanja vse od slike *Jože*. Ne smemo pozabiti, da sta oko in okno amigvitetna pojma, ki ju združuje pojem aktivnega gledanja in pasivnega stanja, biti viden.¹¹ Oko na Huzjanovem liku poseže v eksistenco ustvarjene podobe. Podeli ji bivanje in jo opremi za stik z gledalcem. Zaradi nje imamo občutek, da nas slika pozdravlja, nas nagovarja ter zapleta opazovalca v igro.¹²

Pri nedefiniranih homunkulusih Huzjan ponavadi prikoži Hadikovo mumijo, tako da jo odreže pri abdomnu in ji namesto iztegnjenih nog naslika skrčene. Figuro nato postavi iz ležečega položaja v čepečega ter ji tako da embrionalno držo. Po antičnem naravoslovcu Pliniju starejšem je Zevksis, ko je slikal Heleno za Herin tempelj v Agrigentu, posnel najlepše dele teles deklet iz soseščine in iz teh delov sestavil popolno in idealizirano Helenino žensko telo. Po Giorgiu Vasariju je podoben postopek izvajal Leonardo da Vinci, ko je slikal danes izgubljeno sliko Meduze. Razlika je le v tem, da je Zevksis iskal popolno lepoto, Leonardo pa nekaj, kar bi bilo popolno v svoji grdoti in grozljivosti. Leonardo je v prostor, kamor ni zahajal nihče razen njega, prinesel kuščarje, čričke, kače, metulje kobilice in druga čudna bitja. Iz njihovih delov je sestavil pošast, ki je oddajala strupeno sapo in spreminjala zrak v ogenj.¹³

Dejansko so vsa antična mitološka bitja, kot so kentavri, himere, gorgone in baziliski, sestavljena na podoben način iz različnih delov. Dr. Frankenstein, oseba iz slavnega romana Mary Shelley, je sestavil novo telo iz delov različnih teles. Tisto, kar je pri tem

¹⁰ MIRANDOLA, Giovanni Pico della, *Oratio de hominis dignitate* (1486). Slov. prev. Brane Senegačnik, *O človekovem dostojanstvu*, Družina, Ljubljana 1997, 6 – 7.

¹¹ ZGONIK, Nadja, *Marij Pregelj – risba v sliko*, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana 1994, 36.

¹² *Ibid.*, 43.

¹³ VASARI, Giorgio, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, sculttori, ed architettori* (1550). Angl. prev. *Lives of the Artists, Vol. I.*, Penguin Books, London 1987, 239.

grozljivo, ni dejanje samo po sebi, pač pa telesna nesorazmerja in šivi, ki kažejo na nenaravno konstrukcijo telesa. Po tem se princip iskanja grdega tudi razlikuje od principa iskanja lepega, pri katerem so vsi deli nevpadljivo in harmonično spojeni. To nam kaže, da tisto, kar je grdo in grozljivo, ni posamezen del, pač pa celota sestavljena iz delov, ki po naravnih zakonitostih ne gredo skupaj. Da pa bi bitje lahko dejansko prepoznali kot grdo in grozljivo, mora imeti vsaj en normalen oziroma običajen telesni del, ki opraviči vse dodatne deformacije in mutacije.

Zdenko Huzjan, ki ni samo slikar, ampak hkrati tudi pesnik, ima izrazito izostren posluš za zven besed, o čemer nas lahko prepričajo naslovi del. Slikar je nekoč med prelistavanjem Slovarja slovenskega knjižnega jezika naletel na besedo *movje*, za katero se mu je zdelo, da odzvanja ravno s pravim zvenom, ki ga je, po lastnih besedah, takoj vzljubil, pa tudi pomen same besede se mu je zdel tako ustrezen, da ga je uporabil kot naslov svoje znamenite kiparske postavitve v ribniškem Grajskem parku leta 1987. Beseda *movje* po SSKJ-u pomeni po ljudskem verovanju duše nekrščenih otrok, ki ponoči letajo naokrog kot ptiči. V tej kiparski postavitvi gre po slikarjevih besedah¹⁴ za nezavedno povzemanje lastne izpostavljenosti v času odraščanja, kar je še posebej pomembno zaradi tega, ker ena izmed podob v omenjeni kiparski postavitvi delno kaže na portretne oznake njegove babice, ki ga je vzgajala kot lastnega otroka. Ta kiparska postavitvev je tridimenzionalna, prostorska preinterpretacija dve leti starejše Huzjanove slike *Ozemljitev I.*

Tako kiparska postavitvev *Movje*, kakor tudi sliki *Ozemljitev I.*, nam kažeta naknadno naseljevanje v odmrlem, neizoblikovanem in kaotičnem prostoru. Od notranjega nemira preganjana utrujena bitja, ki ne morejo upati na odrešitev, so zataktnjena v časovno in prostorsko vrzel med prostorom živih in prostorom mrtvih. Edini relikv stavega v kataklizmi uničenega sveta so rečni piloti, ki kot artefakti nakazujejo preteklo navzočnost preminule civilizacije. Vsaka figura je postavljena sama zase in se v svojem stanju socialne osamitve in čutne deprivacije za ostale figure ne zmeni. Njihov življenjski prostor, na katerem si lahko odpočijejo, je zelo skopo odmerjen, saj je ravno tolikšen, kolikšna je zgornja ploskev rečnega pilota. Na tem skrčenem prostoru so si ta bitja pridobila svoj prostor pod soncem, medtem ko vse naokrog vlada uničenje. Videti je, kot da je možnost njihovega obstanka odvisna izključno od obstoja in trdnosti rečnih pilotov. Izpostavljenost nas spominja na izpostavljanje otrok s telesno hibo pri antičnih Špartancih. Pri posameznih figurah se zdi, kot da so z rečnim pilotom kot svojim nosilcem povsem zraščena. To, s čimer so zraščena, pa nima več funkcije rečnega pilota, pač pa gnezda. Ta minimalen prostor je v bistvu edina uteha in varnost, je tisto, kar Gaston Bachelard imenuje hiša življenja, ki ščiti ptiča, ki zleze iz jajca in mu je zunanja pernica do takrat, ko gola koža dobi perje.¹⁵

Pri vsej tej ozemljitvi, ki Huzjanu pomeni isto kot gnezdenje, in pri tej zraščenosti figur s svojim podstavkom, se lahko spomnimo še na eno usodnost človeškega pogleda. Lotova žena se je prepovedi navkljub ozrla po goreči Sodomi in Gomori in bila za kaznen v tistem trenutku spremenjena v solnat steber. V vsem svojem krčevitem prizadevanju in dosledni nekomunikativnosti Huzjanova bitja ne obstajajo več kot nekaj živega, temveč

¹⁴ HUZJAN, Zdenko, *Iz prostora v prostor*, tipkopis, 2008.

¹⁵ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* (1958). Slov. prev. Tanja Lesničar – Pučko, *Poetika prostora*, Študentska založba, Zbirka Koda, Ljubljana 2002, 119.

so degradirana ali povišana v status statuete. Ta bitja so nebogljena, krotka in brezspolna ter kot taka pravo nasprotje inkubom, ki prihajajo v snu mučit ženske in jih oplajat. Takega inkuba, ki ždi v podobni drži kot Huzjanove figure, lahko vidimo na sliki *Nočna mora* John Henry Fuselija iz leta 1790.

Na Huzjanovih slikah ponekod vidimo telesa, ki spominjajo na rano ali na perforacijo platna, telesa pa so oblikovana tako, da s svojo konturo tvorijo ključavnice, skozi katere lahko prav voajersko pogledamo v temo niča, pred katero Huzjanove figure iščejo prsti, iz katere bi jih kdo poustvaril, jim dal delo in jim vdihnil življenje. Vse na teh slikah je podrejeno iskanju zavetja in topline. Ko Huzjanovo bitje izvrši transgresijo in prestopi mejo med znanim in neznanim, postane podoben človeku, včasih, spričo lobanj, celo tako podoben, da dejansko ni več človek, ki je, ampak je to, kar živi človek šele bo. Telo začne razpadati in zaudarjati kot telo svetopisemskega Lazarja. To je telo marginalnega slehernika, ki v svojem zakmašnem oblačilu, z belo srajco, na poti na poroko ali pogreb, enostavno izpuhti v brezpotja neba, polnega zoglenelih kosmičev namesto oblakov in stkanega iz močvirskega blata, človeških tekočin in izločkov: mleka, krvi, solz, znoja, sperme in urina. Na takšnem nebu s svojimi potrganimi okončinami obvisi kot utvara, meglena projekcija iz nekega drugega sveta, kot osamljena in izsušena Gargoyla.

Zelo pogosto pri Huzjanovih homunkulusih zasledimo tudi krik. Kot pendant dvajsetega stoletja Mona Lisinem nasmehu ima krik vsaj dva temeljna prototipa. Eden je iz konca šestnajstega stoletja, drugi pa iz konca devetnajstega stoletja. Gre seveda za Caravaggiovo sliko *Meduza* iz leta 1600 in sliko Edwarda Muncha *Krik* iz leta 1893. Krik namreč oblikuje obrazno masko, ki prekrije in zabriše drobne finese izražanja čustvenih razpoloženj in otrdi obraz.¹⁶ Ne gre pozabiti, da je na Munchovo sliko *Krik* vplivala inkovska mumija v fetalni drži, ki jo je Munch videl leta 1889 v Parizu. Najslavnejši podobi človeškega krika v 20. stoletju sta znameniti Eisensteinov prizor kričeče pestunje iz filma *Oklepnica Potemkin* iz leta 1925 in niz slik Francisa Bacona. Bacon je začel razmišljati o človeškem kriku zaradi slike Nicolasa Poussina *Pokol nedolžnih otrok* iz let 1630-31, ki jo je slikar gledal med svojimi pogostimi obiski muzeja v Chantillyu, kjer se je tri mesece učil francoščine. Druga stvar zaradi katere je Bacon hotel narediti najboljšo sliko človeškega krika, pa je bila rabljena knjiga z barvnimi risbami ustnih bolezni, ki jo je kupil v Parizu.¹⁷ Zdenko Huzjan je v svoje slikarstvo vpeljal nasprotna si pojma krika in molka, ki pa pri njem ne bivata v nikakršnem antagonizmu, ampak se dopolnjujeta do popolnosti.

Kot taka, življenjsko nenevarna podoba, je *krik* pri Huzjanu naslikan kot parafraza Meduzinega predsmrtnega krika, je podoba nevzdržne groze. Slika s krikom na simbolni ravni torej predstavlja slikarjev ščit z Meduzino glavo, katere funkcija je, da okameni sovražnike in nevtralizira moč hudobnega pogleda. Pri samem kriku je zanimivo, da takrat, ko je izvzet iz koncepta, ko je fiksiran v svoji nepremičnosti v sliki, ko umanjka dejanje *pred* in dejanje *po* in umanjkajo glasovi, nikoli z gotovostjo ne moremo razložiti, za katero od dveh skrajnosti gre; ali gre za krik, kot izraz največje bolečine ali pa za smeh, kot izraz največjega veselja, morda pa celo za orgazem, ki ga je zaradi podobnih

¹⁶ Ibid.

¹⁷ SYLVESTER, David, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon* (1987). Slov. prev. Nuša Rozman, *Surovost stvarnega. Intervjuji s Francisom Baconom*, Študentska založba, Zbirka Koda, Ljubljana 2005, 34 – 35.

simptomov, Aristotel imenoval *mala smrt*.

Tisto, kar je pri Huzjanovih bitjih grozljivo, ni dejstvo, da zelo nedvoumno gre za človeška trupla, tudi ne dejstvo, da so ta trupla videti, kot bi bila živa, pač pa opazovalčevo sklepanje, da teh trupel niso priklicali v bivanje z reanimacijo, ampak s sredstvi, ki bi jim lahko rekli demonska sredstva - zanje v literaturi in filmih velja, da lahko edina vrnejo pokojnika. S tem ne mislim na nekromantična zaklinjanja pokojnih; Božja iskra, ki je dala življenje Adamu, v človeku tli do konca njegovega življenja. Vendar pa ta božja iskra ne zaneti življenja v istem telesu še enkrat. Po tem sklepamo, da so ta bitja bila priklicana v ponovno bivanje po nenaravni poti oziroma z iskro, ki ne prihaja od Boga. Luigi Galvani (1737–98) je leta 1786 pisal o svojem eksperimentu, pri katerem mu je s postopkom, ki mu danes rečemo galvanizacija, uspelo pripraviti truplo žabe do tega, da je brcala in migala, kot da bi še vedno bila živa. Galvanijev nečak in asistent Giovanni Aldini je takšno eksperimentiranje razširil še na trupla večjih živali, na ude človeških trupel in na nekaj odrezanih glav, na katerih je tako spreminjal izraz na obrazu, kot da bi se mrtve glave premikale in odzivale na poskus.¹⁸ Ta prepovedana kršitev meje med življenjem in smrtjo je privedla tudi Mary Shelley do njenega dr. Frankenstein. Ne gre pozabiti, da je Shelleyeva začela pisati svoj roman *Frankenstein* prav po večerni debati o galvanizaciji v Vili Diodati neke nevihtne noči leta 1816.

Ukradena Prometejeva iskra v demitologiziranem svetu postane električna iskra, katera povzroči, da se ne le v domišljiji, ampak tudi dejansko rojevajo monstri, ki ne pripadajo nobenemu svetu, ampak bivajo v vmesnem prostoru, na marginah obeh svetov. Rene Girard v svojem delu *Violence and the Sacred* razvije koncept monstroznega dvojnika, proces, v katerem je kot odgovor na željo skupnosti po diferenciaciji kolektivno izkušane zla, recipročno nasilje te skupnosti položeno na obredno žrtev, ki postane nosilec kolektivne krivde – grešni kozel.¹⁹ Svet izgleda kot nedokončan izdelek, ki ga je njegov stvarnik zapustil in mu ni mar, kaj se dogaja na njem in z njim. Po smrti ni nobene utehe. Ni krščanskega paradiža, niti budističnega koncepta ugasnitve, nirvane, ki bi človeka osvobodila ciklusa prihodnjih ponovnih rojstev in reinkarnacij. Huzjanove figure so kontra – kenotaf; truplo je, prostora ni. Z brezupnim tavanjem se zdijo, kot da gre za antični koncept 'poznega kaznovanja', oziroma za kazen z zamikom, ki ga predstavlja antično prepričanje, da bogovi kaznujejo z zamikom, včasih šele v naslednji generaciji, kar bi hkrati lahko pojasnilo navidezno krivičnost bogov, kateri pomagajo krivim, kaznujejo pa nedolžne.

Huzjanove podobe so podobe, ki se v naš svet vedno znova vračajo. Te podobe so tiste, ki v naš svet ne sodijo več, a iz njega še niso povsem odšle. To so v brezprostorju okraستهga neba izgubljene podobe, pri katerih lahko opazimo portretne značilnosti, se pravi značilnosti, ki so navzoče tudi v posmrtnih maskah. Ti »portreti« so predstavljeni *in effigie*, medtem ko so ostala Huzjanova bitja, homunkulusi, predstavljena kot tisto, kar ostane za pokojnikovo fizično podobo, zajeto v posmrtni maski ali v portretu, in je gledalcu načeloma nevidno, saj je položeno v grob. Ta bitja so predstavljena *in corpore*, torej v telesu, na katerem so vidni vsi znaki razkroja.

“Praznina” na Huzjanovih slikah ni sorodna Caspar David Friedrichovi romantični,

¹⁸ Ibid. p. 4.

¹⁹ GIRARD, René, *La Violence et la Sacre* (1972). Angl. prev. *Violence and the Sacred*, Continuum, London – New York 2005, 152 – 178.

anikonični kontemplaciji in tihem iskanju Božjega v povezavi med makro in mikrokozmosom ter vseprežemajoči brezmejnosti univerzuma, kakor da bi skrivnosti vere zapustile obredje cerkva in sinagog ter se preselila v naravni svet, se pravi v nekaj, kar ima kvaliteto osebne religije.²⁰ Zunaj konfesionalnega konteksta ima omenjena Friedrichova romantična kontemplacija več sorodnosti s t.i. *črnimi slikami* Sandija Črveka, (ki, mimogrede rečeno, prav tako obsesivno kot Zdenko Huzjan rešuje velike probleme znotraj majhnega manevrskega prostora). Drugi romantični likovni spomenik, s katerim lahko povežemo slikarstvo Zdenka Huzjana, je slika Francisca Goye *Glava psa*, ki je bila izvorno naslikana 1820-24 na stene umetnikove hiše Quinta del Sordo. Glava psa, ki se izgublja v brezbrežju okraستهga niča, nas, kakor pravi Robert Hughes, obupano opazuje iz dna nečesa, kar bi lahko bil živi pesek.²¹ Vtis praznine je reduciran na učinek 'odsotnosti', ki poudarja polnost 'ozadja' proti kateremu so postavljene figure.²²

“Praznina” Huzjanovih slik ni poudarjena polnost ozadja nasproti figure, kakor je Hubert Damisch pisal o praznini na Goyevi sliki. “Praznina” ozadja Huzjanovih slik je alegorija neizpolnjenega, je bolečina praznine in nesmisla, ki nastane ob neizogibni in dokončni izgubi ljubljene osebe. Bivanje, ki ostaja v stiku med nebom in zemljo, je boleče, ker hkrati vključuje zavest o nepopolnosti zemeljskega življenja in tragično spoznanje o navideznosti odrešitve v onostranstvu. Huzjan s svojim slikarstvom apostrofira izpostavljenost subjekta. Podobe rojstva niso predstave komaj rojenih bitij, pač pa zahtevajo odgovor na vprašanje, kako se sploh roditi kot subjekt.²³

Hkrati s tem Huzjanova “praznina” pogojuje in generira tudi prostorsko-geografsko dezorientacijo, pri kateri izgine kategorija časa. “Praznina” ostaja brezprostorje, v kateri ne obstajajo ne smeri neba ne kakršne koli markacijske točke, prav tako pa umanjka tudi kategorija časa. Ob njegovi konstrukciji prostora se gledalec ne sprašuje le: “*Kdo ali kaj sem?*” pač pa tudi: “*Kje sem?*” Kot vemo, je ljudska domišljija premaknila monstrozne rase na margine znanih svetov. Vendar pa monstroznega ne srečamo samo pri horizontalni, geografsko-prostorski topografiji, saj obstaja še vertikalna topografija. Monstrozna bitja namreč najdemo tudi na skrajnih mejah časa. Razodetje, sodni dan, purgatorij in pekel so tista tradicionalna mesta, ki so naseljena z monstrumi – z Antikristom, sedmeroglavo pošastjo ter številnimi demoni in hudiči, ki trpinčijo grešne duše.

Obvladujoča gesta Huzjanovega figuralnega sveta je ponižen nagib glave. Ob redukciji telesa, ki je ostalo brez rok in nog je glava edini del telesa, ki še lahko sporoča brez besed. Ko se glava nalahno skloni naprej, se njen pogled iz zunanjega sveta obrne k sebi.²⁴ Sklonjene glave lahko izražajo tudi skromnost, ponižnost, težke misli, ki vlečejo glavo k tlom. Predvsem pa glava, ki se sklanja globoko k prsim, ponazarja težnjo po urobričnem spletu in prepletu rojstva in smrti. »Življenje je okroglo«, je napisal Vincent van Gogh v nekem pismu bratu Theu. To je tudi misel, ki jo Huzjan pogosto citira, saj se ta misel zelo neposredno veže z njegovimi slikami. Navzočnost kroga lahko

²⁰ Ibid. p. 14.

²¹ HUGHES, Robert, *Goya*, Vintage, London 2004, 383.

²² DAMISCH, Hubert, *Theorie du Nuage. Pour une histoire de la Peinture* (1972). Angl. prev. *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*, Stanford University Press, Stanford 2002, 226.

²³ ZGONIK (2001), 71.

²⁴ Ibid., 45.

pri Huzjanu zasledimo pri njegovi obravnavi glav, lobanj, oči, praznih očesnih votlin, ustnih votlin in – morda referenčno najbolj zgoščeno – v sklenjenosti figure.

Huzjanove sklenjene figure pri teh poskusih orisujejo samo polovico kroga. S svojimi držami nadgrajujejo držo, ki so jo tradicionalno uporabljali za personifikacije Melanholije, kakor smo to videli na znamenitih bakrorezih Albrechta Dürerja, Jacoba de Gheyna, v portretu Michelangela, v podobi Heraklita, kakor ga je Rafael upodobil v vatikanskih Stanzah, in avtoportretu Casparja Davida Friedricha iz leta 1802. Figura na Huzjanovi sliki *Meso zemlje* iz leta 2006, se zdi, kot da bi ustvarjala in sestavljala samo sebe iz nečesa, čemur bi lahko rekli biblijska prst. Sama figura s svojim barvnim členjenjem govori o stratigrafiji telesa, ki čaka, da ji gledalec s svojim pogledom vdihne duha. Hans Belting pravi, da podoba postane podoba šele takrat, ko jo oživi gledalec.²⁵ Sama po sebi ta bitja ne opravljajo nobenih osnovnih telesnih funkcij, se ne prehranjujejo, ne izločajo in ne občujejo. Njihova spolna identiteta je zamegljena. Navsezadnje je prikrivanje mogoče zato, ker so to bitja, ki so bodisi šele rojena in se torej še ne zavedajo svoje spolne identitete, ali pa so ujeta v bivanju nedoločljive starosti, ko so nagoni v telesu že zaspali.²⁶

Zanimiv je tudi sam barvni koncept Huzjanove “praznine”. Pri Zdenku Huzjanu bi težko govorili o kromofobiji, saj gre za slikarja z izrazitim občutkom za barvo. Dejstva, da je Huzjan večš kolorist, ne spoznamo pri slikah, na katerih – v nasprotju z zadržano panonsko mentaliteto – uporablja tako drzne barve, kot sta recimo rdeča in vijolična. To spoznamo pri slikah, kjer je kolorit kar se da reduciran na črno in belo. Predvsem njegove t.i. *bele slike* iz leta 1986 in njegovi *Okruški* iz leta 2001 nam govorijo o mojstrskem obvladovanju bele barve z njenimi mnogoterimi odtenki. Bela barva pri Huzjanu ni barvita, je barvna. Formalno predstavlja poklon svojemu profesorju Gabrijelu Stupici, simbolno pa aludira na različne stvari: oltarni prt²⁷, materino mleko, oblačilo za krst, pogrebni prt in na prevezo, s katero so takrat, ko so ljudje še umirali v lastnih domovih, pokojniku “privezala” čeljust, da ne bi bilo videti, kot da na drugi svet odhaja s podobnim krikom, s kakršnim se je rodil.

V zadnji pomenski konsekvenci nam Huzjan pripravi pravi filmski twist. Tisto, kar se nam je zdelo tuje in kar bi lahko domovalo zgolj na robovih nam znanega sveta, se razkrije kot tisti naš najintimnejši del, v katerem smo najbolj nezavarovani, ranljivi, krhki in minljivi. Transgresije roba torej ni, je zgolj varljiva uteha. Edino, kar obstaja, je izključno sam rob kot vmesni prostor našega bivanja, vse ostalo so le motne podobe, ki jih vidimo v popačenem ogledalu. Ta vmesni prostor je med stičiščem dveh svetov in na stičišču dveh časov, je nevarno stičišče dneva in noči, kjer se čas znajde v nevarnem presečišču z onostranstvom. Iz te liminalne zone lahko pride človek, lahko monstrum, lahko pa se zgodi tudi to, da sta obe poziciji enostavno zamenjani.

²⁵ BELTING (2004), 37.

²⁶ ZGONIK, (2001), 47.

²⁷ STEPANČIČ, Liljana, *Zdenko Huzjan*, r. k., Obalne galerije Piran, Piran 1987.



Zdenko Huzjan, *Ozemljitev I.*, 1985, olje na platnu, 135 x 150 cm. Last: Galerija Murska Sobota, Inv. Št.: 336/S.

Literatura

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* (1958). Slov. prev. Tanja Lesničar – Pučko, *Poetika prostora*, Študentska založba, Zbirka Koda, Ljubljana 2002.
- BELTING, Hans, *Bild–Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (2002). Slov. prev. Mojca Dobnikar, Tomislav Vignjevič, Špela Virant, *Antropologija podobe. Osnutki znanosti o podobi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 2004.
- BOŽOVIČ, Miran, *Telo v novoveški filozofiji*, Založba ZRC, Ljubljana 2002.
- CAMILLE, Michael, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Reaktion Books, London 1992.
- DAMISCH, Hubert. *Theorie du Nuage. Pour une histoire de la Peinture* (1972). Angl. prev. *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*, Stanford University Press, Stanford 2002.
- DELUMEAU, Jean, *Le Peur en Occident. XIV^e – XVIII^e siècle* (1978). Srb. prev. *Strah na Zapadu I, II. Od XIV do XVII veka*, Dnevnik, Novi Sad 1987.
- DENEGRI, Ješa, *Zdenko Huzjan. Slike*, r. k., Galerija Isis, Ljubljana 2005.
- FREUD, Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in der Psychoanalyse* (1917). Slov. prev.

- Marjia Vočič–Cvetko, Razplotik in Vital Klabus, *Predavanja za uvod v psihoanalizo*, DZS, Ljubljana 1977.
- GIRARD, René, *La Violence et la Sacre* (1972). Angl. prev. *Violence and the Sacred*, Continuum, London – New York 2005.
- HUGHES, Robert, *Goya*, Vintage, London 2004.
- HUZJAN, Zdenko, *Iz prostora v prostor*, tipkopis, 2008.
- MIRANDOLA Giovanni Pico della, *Oratio de hominis dignitate* (1486). Slov. prev. Brane Senegačnik, *O človekovem dostojanstvu*, Družina, Ljubljana 1997.
- SALECL, Renata, *O tesnobi*, Založba Sophia, Ljubljana 2007.
- SMOLIČ, Nataša, "Slika, govori mi" (2007): *Zdenko Huzjan*, r. k., Galerija Murska Sobota, Murska Sobota 2007.
- STEPANČIČ, Liljana, *Zdenko Huzjan*, r. k., Obalne galerije Piran, Piran 1987.
- SYLVESTER, David., *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon* (1987). Slov. prev. Nuša Rozman, *Surovost stvarnega. Intervjuji s Francisom Baconom*, Študentska založba, Zbirka Koda, Ljubljana 2005.
- VASARI, Giorgio, *Le Vite de' piu eccelenti pittori, sculttori, ed architettori* (1550). Angl. prev. *Lives of the Artists, Vol. I.*, Penguin Books, London 1987.
- ZGONIK, Nadja, *Marij Pregelj – risba v sliko*, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana 1994.

Extended abstract

With his paintings, Zdenko Huzjan follows and puts himself on the map of the modernism which focuses primarily on the human figure and the state of mind after or before the world's biggest cataclysms: Jean Fautrier, Alberto Giacometti, Germaine Richier and of course Francis Bacon. Marij Pregelj, Gabrijel Stupica, Janez Bernik and Zoran Mušič are some of the Slovene artists that are similar to Huzjan. Death is closely linked to anxiety, reflected in the life of Huzjan's homunculi. However, this anxiety is not existential. Huzjan's creature – the homunculus, represents the syncretism of various images: cephalopods, as drawn by three year old children, human skulls, self-images, shapes of his own skull and similar local Lendava curiosities, the mummified corpse of captain Mihael Hadik, whose image both inspired and frightened the painter in his childhood. Hadik's corpse is not a real mummy, because it was not created on purpose; it has been preserved so well due to being sunken in the swamp mud for a longer period of time. This form of Huzjan's creatures has completely different referential points; related in meaning to sculptures that were found in 1976 at the archaeological dig site Lepenski vir, the charred corpses of the Pompeians, Herculaneum and Hiroshima, as well as special specimens from various cabinets of medical curiosities. Huzjan's images are images that repeatedly return to our world. These images do not belong to this world, yet they are not completely gone. They are images lost in spacelessness of the okra skies, showing portrait characteristics, characteristics also present in death masks. These portraits are presented *in effigie*, while other Huzjan's creatures, homunculi, are presented as the remains of the deceased physical form captured in a death mask or a portrait, something which is invisible to the spectator, because it is placed in a grave.

These beings are presented *in corpora*, with the body showing visual signs of decay. Everything in these paintings is subordinated to the search of shelter and warmth. As the Huzjan's creature executes the transgressions and crosses the line between the known and the unknown, becomes similar to a human, sometimes even, with skulls, so similar that it stops being human and rather represents what a living human will become. The body starts to decay and reek as the body of the biblical Lazarus. This is the body of the marginal everyman, who in his Sunday clothes, in a white shirt, on his way to a wedding or a funeral simply vanishes in the pathless skies, full of scorched flakes instead of clouds and woven from the swamp mud, human fluids and secretions: milk, blood, tears, sweat, sperm and urine. Such skies are a canvas where the creature with torn off limbs hangs like an illusion, a foggy projection from another world, as a lonely and dried up Gargoyle. Huzjan's images, as such, represent a total contrast of the idealized human image, originating in Antiquity, renovated in the Renaissance, columnised in classicism, especially in the pseudodivine figure of Napoleon, who in Ingres' hieratic image from 1806 takes the throne of Van Eyck's God the Father, conducting timelessness, immobility and divine power in the new Caesar of France. In contrast to such conception, Huzjan's enigmatic and emblematic images completely fit ancient and medieval monstrous races and belong where such races belong traditionally. This world is again divided in two; one is the world of rabelaisque laughter, carnival, travesty and unofficial speech of the market, the other is a world where travesty nonetheless exists, but in a manner where there is no space for laughter, nor even a smile. The one thing which remains in the world of Huzjan's creatures is the disclosedness of silence, as the sole *conditio sine qua non* of their existence.