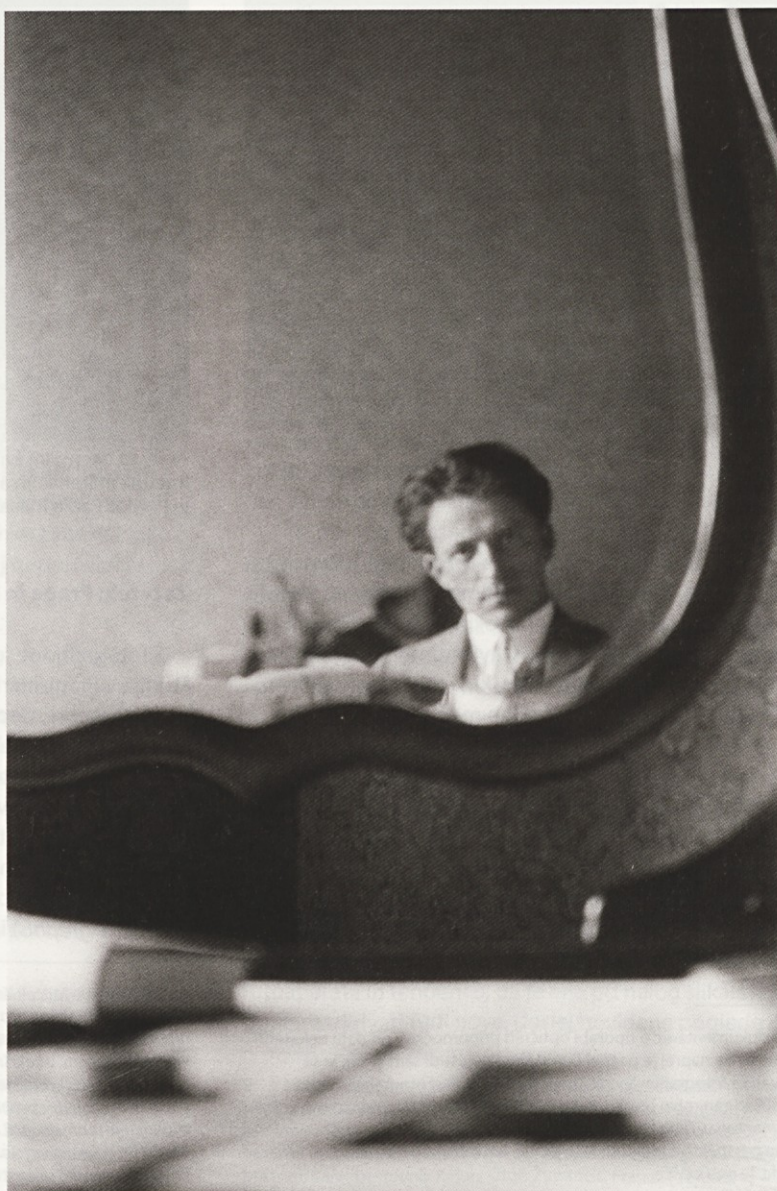


Ustvarjanje vidnih
oblik za zanamce

BOŽIDAR JAKAC IN FOTOGRAFIJA

Arjan Pregl



Avtoportret v ogledalu, 1929-31
Imetnik materialnih avtorskih pravic je Primož
Pablo Miklavc Turnher

»Od danes naprej je slikarstvo mrtvo!« so menda besede slikarja Paula Delarochēja, kar naj bi izjavil leta 1839, takoj po tem, ko je prvič videl dagerotipijo (predhodnica fotografije, kjer podoba ostane zapisana na posebnih bakrenih ploščah). Kot se je izkazalo, slikarstvo seveda ni izumrlo, fotografija ga je celo revitalizirala.

Odnos med slikarstvom in fotografijo, včasih strasten, drugič ignorantski, vedno pa kompleksen, poteka torej že vse od rojstva fotografije. Pravzaprav lahko rečemo, da se je ta odnos začel celo dvesto let prej, vsaj če verjamemo teorijam, da sta že Caravaggio in Vermeer uporabljala *camera obscura*.¹

Poglejmo nekaj primerov. Edgar Degas se že zgodaj navduši za fotografijo, ki jo uporablja tudi kot »skicirko«, tako da fotografira živi model in slika po fotografiji. Kmalu začne tudi »fotografsko« kadrirati. Pierre Bonnard in Édouard Vuillard izkoristita prednosti širše dostopnega Kodakovega fotoaparata (in filma v kolutu): fotografirata intimne družinske prizore, ki jih potem prenašata na platno in nanje »obešata« subtilne barvne odtenke skoraj na abstrakten način. Fotografi pikturalisti imitirajo »slikarski« način upodabljanja, zamegljujejo ostre robove in nastavljajo kompozicijo. Fotograf in filmar Hans Namuth naredi Pollockovo slikarstvo dostopnejše in zanimivejše za širšo javnost, ko Pollocka posname pri delu in ga ujame »v akciji«. Postavi se pod stekleno površino, na katero kasneje slovit »action painter« poliva in škropi barvo, kar gledalec dojema kot slikanje po dvodimenzionalni slikarski površini. David Hockney s sestavljanjem fotografskih kolažev združi elemente kubizma, perifernega vida in »enoočnosti«² fotografije. Kasneje to spet vpliva nazaj na njegovo slikarstvo. Jeff Wall s svojimi podobami pokaže izrazito sodoben pogled, saj preplete slikarski »tableau«, fotografijo, filmsko podobo in osvetljen reklamni pano.

Pri Božidarju Jakcu je zelo zanimivo, da od omenjenih prepletov fotografije in slikarstva ... ne uporabi prav nobenega. Lahko bi sicer rekli, da do neke mere njegov slikarski pogled vpliva na njegov fotografski vid, a še natančnejše opažanje pokaže, da skozi celoten opus pravzaprav vztraja na avtonomiji, ločenosti medijev, slikarskega, fotografskega (in filmskega). Kar pa seveda v dobi, ko je bila avtonomija medija visoko cenjena vrlina, ni prav nič problematično. Še več, prav v avtonomni fotografski podobi je Jakac zapustil obsežen opus, ki skozi dokumentarno, estetsko, včasih celo intimno izpovedno moč priča o svojem času.

Jakčeva fotografska zapuščina šteje okoli trideset tisoč posnetkov. Smiselno urejen izbor, ki je trenutno na ogled v Moderni galeriji v Ljubljani, je prva celovita obravnava Jakca kot fotografa. Razstava, katere kustosinja je Lara Štrumej, je razdeljena v več sklopov – Začetek: Praga in Novo mesto, Albumi, Potret in avtoportret, Amerika in Med partizani.

¹ Zelo dober dokumentarec o uporabi optičnih pripomočkov pri delu nekaterih slikarjev od renesanse naprej je posnel David Hockney, tudi sam slikar, ki se intenzivno ukvarja s fotografijo: *Secret Knowledge* (2003). »Fotografski« videz Vermeerjevih slik in zanimivo teorijo, kako ga doseči kar »doma«, pa vidimo v lanskem dokumentarcu *Tim's Vermeer* (2013, Teller).

² Kot klasična perspektiva ima tudi fotografija, za razliko od naravnega človeškega vida, le eno očišče.



Anny za okenskim krilom, 1932
Imetnik materialnih avtorskih pravic
je Primož Pablo Miklavc Turnher

Začetek: Praga in Novo mesto

S fotografijo se je Jakac začel ukvarjati proti koncu svojega študija v Pragi, kjer si je kupil fotoaparat in leta 1922 naredil prve posnetke. Čeprav se je takrat v grafiki spogledoval z ekspresionizmom (zelo znan je na primer *lesorez* iz leta 1921 – *Koncert*³), je k fotografiji pristopal precej bolj klasično. S tem poudarkom, da je v kompoziciji, odnosih svetlobe, teme in sivin mogoče prepoznati slikarsko oziroma, še bolje, risarsko oko. Slednje se pri njem, odličnem risarju, mogoče sploh dobro poveže v pomensko celoto, saj beseda fotografija izvira iz grščine (*photos + graphis*) in pomeni »risanje s svetlobo«. Dober primer

³ O tej grafiki Milček Komelj zapiše: »Vsebinska motiva in forma, ki jo v svoji impulzivnosti zajema, sta na tej sugestivni podobi popolnoma zlitli. /.../ Roke pianista hlastno udarjajo po tipkah, v belino začrtane note letijo kot poblaznele in figura z violinskim lokom, v kakršni je umetnik v praških mladostnih letih doživljal mitično simbolično podobo večnega goslača, ki kot božji stvarniški kurent podžiga in privablja k svojim zvokom hrepenenje človeštva, uteleša s svojim plamenenjem umetnikovo zaganjanje iz omejenosti zemeljskega življenja v duhovni trans, v nadzemjske višine, h katerim ga je usmerjala umetnost in med umetnostmi najbolj duhovna: glasba.« V: *Poteze: Slovensko slikarstvo XX. stoletja*. Ljubljana: Nova Revija, 1997, str. 62.

tega je fotografija Marof (1929), ki je po motivu skoraj identična pastelu iz leta 1919 – Novo mesto z Marofa.

Albumi

Leta 1925 je Jakac dobil državno štipendijo in za več mesecev odpotoval v Pariz, kjer je veliko fotografiral.⁴ Ne bi mogli reči, da je takratno središče umetniškega in fotografskega dogajanja nanj vplivalo na način, da bi v svojo fotografijo vpeljal izrazite formalne inovacije, je pa Pariz (in nekaj let kasneje tudi Amerika) vendarle močno vplival na »njegovo razumevanje novega medija, ki ga je hitro dojel kot primerne za podajanje sodobnega velemestnega utripa.«⁵

Za »flâneurja«, tega »emblematičnega arhetipa urbane, moderne izkušnje«,⁶ ki hodi po mestu, opazuje (in fotografira), Jakca mogoče ne moremo imenovati edino zaradi njegove lastne opazke, da je tavanje po pariških ulicah »brezplodno«, saj da so mu »postale že odvratne po svojem lažnivem blesku«.⁷

Verjetno tudi zaradi slednjega se je istega leta Jakac odpravil v Tunizijo, prav tako pa je gojil zanimanje za orientalsko kulturo, o čemer priča mnogo antropološke literature in slovarjev v njegovi zasebni knjižnici.⁸

Na prvi pogled se zdi, da tudi tukaj formalnih značilnosti svoje fotografske »govorice« ni izrazilo spreminjal: ohranil je določene formalne elemente, ki so mu ljubi, na primer obok, domačine na ulicah, drevesa, seveda s to razliko, da se namesto novomeške breze pojavi palma in da so domačini temnopolti Arabci in zakrite Arabke. Vendarle pa je začel vse bolj razumovati naravo fotografije kot medija, ki dopušča beleženje momentalnih, bežnih, naključnih trenutkov. Da torej ni v ospredju »slikarska«, premišljena gradnja kompozicije, iskanje likovnih elementov, sivin ipd., ampak ustavljeni trenutek, ujet v pravokotnem izseku iz okolja. V tem izseku pa se lahko zabeleži tako naključna družbena interakcija kakor tudi bolj nepredvidljiv likovni rezultat.

Jakac večinoma ni razvijal fotografij velikega formata, je pa male kontaktne kopije urejal v albume in pod fotografije pisal različne komentarje. Tako postanejo zelo zanimivi tako rekoč »multimedijски« dnevniki, kjer so Pariz, Tunizija, Italija »le« zunanji elementi za raziskovanje lastne senzibilnosti.

Portret in avtoportret

V portretni fotografiji Božidarja Jakca lahko zasledimo dva glavna pristopa. Prvi je tradicionalen, klasičen portret, ki obraz

4 To leto si je Jakac kupil tudi 9-milimetrsko filmsko kamero, s katero je začel snemati po Sloveniji in Italiji (kasneje tudi po Ameriki) ...

5 Štrumej, Lara: *Božidar Jakac in fotografija*. Ljubljana: Moderna galerija, 2014, str 33.

6 Shaya, Gregory: »The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910«. *American Historical Review* 109 (2004), par 10.

7 Jakac, Božidar: »V Afriko«. *Jutro*, 24. december 1925, št. 298, 13.

8 Štrumej, Lara: *Božidar Jakac in fotografija*. Ljubljana: Moderna galerija, 2014, str 36.



New York iz 17. nadstropja hotela Manger, 1931
Imetnik materialnih avtorskih pravic
je Primož Pablo Miklavc Turnher

razume kot odsev notranjega sveta in psihologije portretiranca. Izrazit primer je *Portret matere* (1923), ki jo vidimo v tričetrtinskem profilu, njen pogled je usmerjen stran, kar gledalcu omogoča, da lahko detajlno raziskuje njen obraz, ki je edina oblika, »povzdignjena« iz temnega ozadja. Opazen je tudi čas, ki sta si ga fotograf in portretiranka vzela za ustvarjanje te podobe, in tudi zato spominja na dolgotrajno sedenje modela pred slikarjem, ki je potreben za ustvarjanje klasične slike. Na podoben način se je Jakac loteval tudi risanege portreta, katerega mojster je bil.⁹

Drugi, bolj eksperimentalen pristop je jasno viden v upodobitvi skladatelja – *Portret Haralda Saeveruda* (1925). Tukaj je Jakac izkoristil možnost, ki istočasno razkriva tehnične sposobnosti fotoaparata in tendenco, da je ena od nalog slikarstva in fotografije razkrivati tudi nove, doslej nevidene poglede na zaznav-

9 V širši percepciji njegove ustvarjalnosti je od njegovih del najbolj poznan prav portret Josipa Broza Tita. Verjetno pa gre popularnost slednjega celo bolj kot samemu mojstrstvu risbe iskati v dejstvu, da je bila podoba maršala pač obvezna oprema večine javnih prostorov. A precej splošno znani so tudi drugi njegovi portreti: Karel Destovnik Kajuh, Oton Župančič, France Prešeren ...



Portret partizana (I), 1944
Imetnik materialnih avtorskih pravic
je Primož Pablo Miklavc Turnher

no resničnost. Skladatelja, ki je bil tudi osebni prijatelj, s katerim sta skupaj pohajkovala po Parizu in kasneje po Tuniziji, je slikal z neobičajne žabje perspektive. Tukaj niti ni tako pomembna psihologija obraza, ki je pravzaprav perspektivno najbolj oddaljen »objekt« na fotografiji, ampak je v ospredju sam »moderen« pogled na skladatelja, ki pa seveda delno odseva tudi naravo portretiranca in naravo odnosa med njim in fotografom.

Zelo inovativen je tudi portret ženske, mladostne ljubezni, za katero je nekoč upal, da bo postala njegova žena – Anny za okenskimi krilom (1932). Fotografira jo precej od blizu, tako da se lahko skoraj intimno soočimo z njenim obrazom, a fotografira jo skozi steklo, na katerem zaznavamo različne odbleske. Tako je njena podoba istočasno zelo blizu, a obenem v drugem, ločenem svetu, ki intimni stik dejansko preprečuje.

Avtoportret je bil za Jakca, tako v risbi kot v fotografiji, motiv, h kateremu se je rad vračal. Podobno kot pri Rembrandtu lahko tako istočasno opazujemo, kako se upodobljenec stara, kakor tudi, kako »dozoreva« njegova umetnost.

Amerika

Leta 1929 se je Jakac odpravil v Ameriko. Očitno je, da je nad vlemesti bolj kot navdušenje čutil fascinacijo, ljudi pa je bolj kot predstavnike družbenih razredov, ki bi govorili o času »velike gospodarske krize«,¹⁰ upodobil kot brezimne statiste ali pa, skoraj eksistencialistično, kot »temne postavne samotnih pešcev, še zlasti v meglenem ali deževnem dnevu«.¹¹

Če je nekaj let pred tem urbana izkušnja Pariza skupaj z umetniškim okoljem vplivala na »modernizacijo« Jakčevega pogleda, se je v Združenih državah ta pogled le še izostril. Na to so seveda vplivale jeklene konstrukcije mostov in visoki nebotačniki, ki so mu omogočali fotografiranje s ptičje perspektive (New York iz 17. nadstropja hotela Manger, 1931). Pa množice avtomobilov in ljudi, prepletanje velikih reklamnih napisov z okoljem, naftna polja ...

Med partizani

Znana je izjava vojnega fotografa Roberta Cape, da »če fotografija ni zadosti dobra, verjetno fotograf ni bil zadosti blizu«. Vrhunec tovrstnega razumevanja fotografije je njegov posnetek republikanskega vojaka v španski državljanski vojni v trenutku, ko ga je smrtno zadela krogla.¹²

Božidar Jakac se je vojne tematike lotil izrazito drugače. Leta 1943 sta z ženo odšla med partizane na osvobojeno ozemlje Kočevskega roga. Od tam pa ni hodil na fronto, kjer bi fotografiral boje, ampak je svojo pozornost usmeril drugam: na porušene vasi, pohode brigad, ranjence, bolnišnice, pogrebe, kmečka opravila v zaledju, partizanske kulturne prireditve ...

Te podobe so tako lahko zelo učinkovit sprožilec za razmislek o vojnih podobah, parametre katerega je postavila Susan Sontag. Če je v zgodnjih esejih fotografije grozodejstev še razumela v smislu, da na gledalca delujejo skoraj kot anestetik, zaradi katerega smo pravzaprav vse manj občutljivi na nasilje, je kasneje poudarila, da fotografije res nimajo moči, da bi preprečile vojne, a vseeno imajo pomembno vlogo: »*Naj nas podobe grozodejstev preganjajo.*«¹³

Pri Jakcu se lahko zamislimo, ali nima pravzaprav podoba ženice v požgani vasi, dekletca v razpadajoči obleki, nedolžen, a preplašen pogled dekleta (Portret dekleta s kito, 1944) ali pogled na mladega vedrega partizana, ki bi lahko prav naslednji dan že padel v vojni (Portret partizana [I], 1944), močnejšega učinka od neposrednih fotografij frčanja železa in krvi po zraku?

10 Tu bi zman iskali sorodnosti s podobami recesije, kot jih poznamo iz fotografij Walkerja Evansa ali Dorothee Lange.

11 Štrumej, Lara: *Božidar Jakac in fotografija*. Ljubljana: Moderna galerija, 2014, str. 75.

12 Istočasno lahko ta fotografija služi tudi kot ponazoritev ideje Rolanda Barthesa, za katerega fotografija vedno prikazuje smrt – čas, ki ga več ni.

13 Klein, Adam: On Susan Sontag's Regarding the Pain of Others. Spletni portal AdamKlein.me: <<http://bit.ly/VNxMc>>, 24. 9. 2011.

Osebne asociacije in trajna doživetja

Vsaka podoba je narejena v določenem času in s seboj nosi tehnične okoliščine nastanka, družbenih razmerij in umetnikovega namena. A vsaka podoba vedno nudi tudi možnost, da sproža asociacije v času, ko jo gledalec vidi. Govori o času avtorja in o času gledalca. Ko sem se sam sprehajal po razstavi, so se mi sprožali tudi zelo osebni premisleki.

Na primer, v čem se serije avtoportretov (podobno se mi je zgodilo na zadnji razstavi Gabrijela Stupice) razlikujejo od sodobnih »sebkov«. V svojem bistvu resda se, saj imajo »klasični« avtoportreti vedno v sebi željo tudi po raziskovanju, ali formalnem ali psihološkem, in ne širjenje podobe posameznika v »družbi narcizma«, a se jih vsemu navkljub prime tudi del tega pomena. Ali ko sem opazoval sopostavljena fotografijo in pastel, ki upodabljata identičen motiv: ciprese v kalifornijskem Montereyju. Tu sem se spomnil, da so prav v času nastanka fotografij, v času velike recesije torej, pod njimi ležali (fiktivni) junaki Polentarske police. Zamislil sem si, da dejansko ležijo pod cipreso s fotografije, ki realnost prikazuje bolj »hladno«, a da si po svoji blagi in humorni naravi ob napol praznem flaškoni, sami predstavljajo, da ležijo pod cipreso v barviti pastelno romantični podobi, postavljeni malo stran. Ali pri Jakčevi fotografiji slikarja Franceta Miheliča (avtorja znamenite grafike Kronist) v partizanih. To fotografijo sem razbiral kot zavedanje nemoči upodobitve vojne in kot morebitno rešitev iz zagate: da torej Jakac, kot kronist vojne, ne zabeleži vojne neposredno, ampak upodobi kronista, ki kasneje sam ustvari podobo kronista (in tako v neskončnost) ...

Osebne asociacije se mi seveda ne zdijo sporne, menim, da jih vzbuja vsaka dobra umetnina, a seveda ne nagovarjajo vse podobe vseh gledalcev na enak način. Zato bom raje navedel odlomek iz referata »Snov, ki jo nudi osvobodilna borba umetniku«. Te Jakčeve besede so izredno jasen in natančen opis pomembnosti njegovih lastnih fotografij, a jih lahko mirno razumemo kot izjavo o pomembnosti podob nasploh: *»Ko se danes dnevno vrste pred našimi očmi kot bežen film tisoči podob in doživetij dragocenih in vrednih spominov, je odvisno od našega doživetja vseh teh momentov, kakšna bo ustvaritev vidnih oblik, ki naj zanamcem prikaže in ohrani globljo podobo naše dobe v nasprotju z dnevno reportažo, ki je samo tolmač dogodkov in ne more dati globljih, trajnih doživetij.«*¹⁴

Čeprav Jakčevi različni fotografski cikli dajejo veliko izhodišč za razmišljanje in informiranje, pa menim, da mu je prav s partizanskim ciklom uspelo ustvariti pravkar omenjeno: vidne oblike, ki nam omogočajo globlje in trajno doživetje njegove dobe.



Portret Haralda Saeveruda, 1925
Imetnik materialnih avtorskih pravic
je Primož Pablo Miklavc Turnher

14 V: Komelj, Miklavc: *Kako misliti partizansko umetnost?*. Ljubljana: Založba /*cf., 2009, str. 124.