



Milček Komelj

KRONIKA MARJANA POGAČNIKA
O ZALJUBLJENCIH V UMETNOST

V počastitev 100-letnice rojstva
Marjana Pogačnika
(1920-2015)

Tiskana izdaja knjige je izšla leta 2005
ISBN 961-6519-09-3

Milček Komelj

KRONIKA MARJANA POGAČNIKA
O ZALJUBLJENCIH V UMETNOST



Ljubljana 2020

Elektronska knjižna zbirka



e-55

Urednika zbirke *Gorazd Kocijančič* in *Vid Snoj*

Milček Komelj

Kronika Marjana Pogačnika
o zaljubljenih v umetnost

Slikovno gradivo: *arhiv Marjana in Bogice Pogačnik,*
fotodokumentacija Narodne galerije v Ljubljani, Lucijan Bratuš

Oblikovanje elektronske izdaje *Lucijan Bratuš*

Izdajatelj



Za KUD Logos *Mateja Komel Snoj*

Ljubljana 2020

Elektronska izdaja e-55

Elektronski vir (pdf)

Način dostopa (URL):

<http://www.kud-logos.si/e-knjige/>

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani
COBISS.SI-ID=28140547
ISBN 978-961-7096-57-6 (pdf)

VSEBINA

9	Pogačnikova beseda bralcu
11	O nastanku in naravi Kronike
33	Legendarni stric Janez Zorman
67	Starši, dom, Velesovo
105	V zatišju fotografij, likovnih spominov in krajinarske nostalgije
127	Ustvarjalni začetki in prvi vzori
141	Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov
163	Pogačnik in Ljubljana tridesetih let
219	Hiša na Karlovški
231	Vojni pretresi in spomini
251	Pogačnik in umetnostna zgodovina
285	Na Jakčevi slovenski likovni akademiji: mučno urjenje v risanju figur
313	V primežu socialističnega realizma
339	Pogačnikovo odrekanje socialističnemu realizmu: lesorezna Faronika in risarska zazrtost v ljudsko ustvarjalnost
353	Pogačnikov slikarski študij: povojni odmevi Zagreba in pikturalna poezija
375	Lojze Spacal kot edina luč v temi
385	Profesor in prijatelj Gabrijel Stupica
411	Pogačnikova suha igla in jedkanica
433	Ljubljanski grafični bienale, položaj grafike; Pogačnikovo grafično in drugo oblikovanje
453	France Mihelič
461	Marij Pregelj
472	Riko Debenjak
481	Stane Kregar
489	Učiteljsko delo na akademiji: življenje z grafičnimi tehnikami, litografija, odnos do umetnostne tradicije
525	Ljudska keramika in apoteoza živali
539	Umetnost kot terapija, perspektive likovnih akademij, sodobna dekadenca
560	Pogačnikova eshatologija
573	Pogled na Pogačnikovo umetnost
589	Pripis
591	Imensko kazalo
611	Slikovne priloge

Milček Komelj

KRONIKA MARJANA POGAČNIKA
O ZALJUBLJENCIH V UMETNOST



*Kar pogledam, vse je pesem, in česarkoli se dotaknem,
vse je bolečina.*

IVO ANDRIĆ

Najvišje drevo raste iz solz.

IVAN CANKAR



Dragi bralec!

Knjiga, ki jo imaš pred sabo, se je porodila iz želje, da bi ne odšli v pozabo ljubezen in ustvarjalni naporu rodu slovenskih umetnikov in za umetnost zavzete družbe pred drugo svetovno vojno ter da bi se takrat doseženi vzpon slovenske umetnosti navkljub težkim situacijam okrepil in nadaljeval. V njeni zgradbi je čutiti troje dopolnjujočih se pogledov in izhodišč: poglavja, temelječa na mojih pripovedih in razmišljanjih, poglavja, v katerih so moja pripovedovanja povezana z osvetlitvijo prizadevanj in razmišljanj Božidarja Jakca, da bi dal tej umetnosti domač temelj s slovensko akademijo upodablajočih umetnosti ter v času pritiskov Jugoslavije na slovensko ustvarjalnost rešil njeno avtonomnost, tretji del pa so povezovalna besedila in dopolnila avtorja knjige, ki je s svojimi občutljivimi in liričnimi opazovanji označil dogajanja in vse protagoniste, ki jih je tudi sam dojel kot zaljubljenca v umetnost.

9

Marjan Pogačnik

Milček Komelj

KRONIKA MARJANA POGAČNIKA
O ZALJUBLJENCIH V UMETNOST



Slovenija je prehodna, z najbolj raznovrstnimi lepotami posuta dežela, po kateri se od nekdaj križajo neštete ceste in poti, zato je v njeni zgodovini skoznjo vel nenehen prepih. Njeni ljudje so bili ukleščeni med tuja ljudstva in njihovo ozemlje je v stoletjih kopnelo; najbolj ranjeno je bilo po prvi svetovni vojni; v stoletjih pred tem pa so k nam hodili ropat Turki, ki so se vtisnili v naš spomin z najtemnejšim izročilom. Pred petinosemdesetimi leti se je sredi te dežele, v Ljubljani, rodil Marjan Pogačnik. V svoji zagledanosti v svoj narod in njegovo usodo je nase sprejel njegovo žalost. S slovensko žalostjo, o kateri govori že Ivan Cankar, ko v črtici O človekovem napuhu piše, kako se je celo Jezus bridko razjokal in šel po svoji poti dalje, ko je naletel na ihtččega Slovenca, pa je povezoval tudi svojo melanholijo, ki ga je, že po naravi močno depresivnega, navdajala vse življenje. Vseskozi se je zavedal, da je njegov dom na Slovenskem in da je Slovenec, in slovenska usoda ter zavest o minevanju ga je, izjemno dojemljivega, prežela z nostalgijo; obenem pa so ga živo zanimali zgodovina in dogajanja ter posebnosti vsega tako pestrega sveta, in zato je navzlic nostalgiji in občudovanju domačega izročila kot umetnik postal v svojem zanimanju za vse novosti moderen in živ, radovedno zazrt v kulture vsega sveta.

Ta čustvena navezanost na dom, ki ima svoje jasno središče, a je v svojem obvladovanju duhovnih bogastev vendar docela nezamejen, pa ni v neskladju s širino, ki stremi tja do Orienta in se istoveti z ljudmi, hrepenečimi po lepoti in domu, ki je onstran vidnih obrisov in zveni v sijaju daljav in neba. Umetnik je – potem ko se je posvetil grafični ustvarjalnosti, s katero je svoja čustva in sporočila posredoval ljudem – doživljanje in reflektiranje samega sebe, svoje psihe in družinske ter narodne usode povezal z usodo svoje domovine in hrepenenjem, ki zajema pesniške razsežnosti in sega v kozmos. Svoje izkušnje in spoznanja, lahko bi rekli, da celo svojo intimno avtobiografijo, je po nedoumljivi in nepredvidljivi poti prerajal v umetnine, prav to pa je z ustno besedo in lastnim zgledom sporočal tudi kot pronicljiv umetnostni zgodovinar in kot izjemen pedagog, ki preseneča in neopazno uči, tako da tudi svoja spoznanja najraje

vpleta v zanimive zgodbe. Tako se je razpoznal kot posredovalec izročila in njegovih znanj ter hkrati kot učitelj, ki je vneto učil, kar je bilo nujno, a vsakomur dopuščal njegovo svobodo in mu zelo obzirno pomagal iskati lasten izraz, tako kot je nekoč počel v Münchnu že Anton Ažbe.

Vse te dejavnosti so se mu povezale v celoto, tako kot so se mu detajlirane sestavine lastne grafike spremenile v enovito preprogo, prepojeno s poezijo, v kateri postajajo celo detajli pričevalci celovitosti in bistvenega; in tudi v naši narodni, slovenski usodi vidi nostalgичno žalost po nečem, čemur pravimo svoboda in česar Slovenci, ki smo bili zaradi svoje žalostne zgodovine dolgo prežeti z mislijo, da nismo državotvorni, sploh nismo spoznali in zato tudi ne znali in ne znamo samozavestno razpoznati niti v času, ko smo si za kratko desetletje kot hipen preblisk ustvarili samostojno lastno državo. Zato Pogačnik išče podobo naše veličine in vztrajanja predvsem v drobnem in majhnem in je prepričan, da sta veličina in naša pristnost pogosto skriti prav v najbolj intimnih stvareh; te pa je skušal uveljavljati tudi tedaj, ko je bila v letih po drugi svetovni vojni intima v umetnosti nezaželena in celo prepovedana. Prepričan pa je tudi o tem, da čistost človekove duše najboljše zaznavajo živali, ko nam zaupajo svojo predanost, tako kot so jo konji, psi, mačke in ptiči vselej tudi njemu in njegovi ženi, brez katere bi ta kronika ne bila popolna, ampak v temelju okrnjena.

V vsem tem pa je Pogačnik univerzalen in izrazito slovenski ter neponovljiv: v bistvu pesnik, ki se zaveda, da je od vseh izraznih načinov najpopolnejša in najbolj smiselna poezija, ki je lahko zajeta tudi v likovnih izrazilih, če z njimi ravna resnični pesnik, se pravi človek, ki je popolnoma odprt za najvišje vzgibe bivanja v vseh pojavih in stvareh, v človeku in svetu, in je zato skeptičen do znanosti o umetnosti, četudi jo ves čas spremlja in si prizadeva zanjo, zavedajoč se njenih meja, ki jih presega poezija, nedostopna merjenju, a zato toliko bolj polna spoznanja; ob tem pa nam napolnjuje srce z veseljem in spoznanjem o življenjski lepoti, v katero je vselej zasajena smrt.

Svoje življenjsko ustvarjalno delo zdaj s to knjigo, temelječo na njegovih pripovedovanjih, zaokroža tudi kot kronist, zaljubljen v trnovo pot življenja. Kronika njegovega življenja ter časa pa je ob vsej njegovi zazrtosti v samoto in defenzivnosti vendar povezana tudi z množico dejavnih ljudi, med njimi ne le številnih najpomembnejših med tistimi, ki so bogatili našo ustvarjalnost, marveč tudi z drugimi kreatorji naše zgodovine in kulturno-organizacijskega delovanja;

zato skozi njeno intimno odmaknjenost sijejo tudi dogajanja in te(le)sna bližina središčnih osebnosti in usmerjevalcev naše zgodovine, katere udeleženca in žrtev se je Pogačnik začutil. Zato je ta osebna, družinska, slovenska in likovna kronika navzven raznorodna, a notranje povezan splet vsega, kar je bilo za Pogačnika kot umetnika, domoljuba in pedagoga najbolj pomembno. Njeno sporočilo o ključnosti in nujnosti ustvarjalne svobode po svojem pomenu presega zgolj umetniškovo bujno radovednost, ki svet slikovito dokumentira in cizelira, in se zateka k razglabljanjem in čustvovanjem; ta pa so – ne glede na umetnikov izrek: »Vreme in čas se spreminjata, a nostalgija ne bo nikoli umrla, ker živi v nas. Nostalgija bo preživela!« – tudi mnogo več kot samo nostalgija in so človeško in zgodovinsko ter etnološko zanimiva že sama po sebi; toliko bolj pa so dragocena, ker govori skoznje izjemen in povsem nenavaden umetnik in humanist. Kronika pa je nastajala postopoma, iz fragmentov in nepredvideno, tako kot sem nepredvideno in postopoma spoznaval tudi umetniškovo človeško podobo in usodo.

13

Kot prolog vanjo mi še živo zveni spomin na leto 1993. Februarja tega leta me je urednik kulturne rubrike Dela, pesnik Peter Kolšek, zaprosil za komentar o novo odkriti Prešernovi podobi. Takrat se je, tako kot malone vsako leto za slovenski kulturni praznik, v javnosti spet pojavila Prešernova podoba, ki so jo senzacionalistično obdali z veselim, a praznim oznanilom, da je končno le odkrit pesnikov avtentičen portret, naslikan po živem geniju. A je bilo že na prvi pogled razvidno, da gre le za eno izmed slik, kakršne so se zlasti po praznovanju stoletnice Prešernovega rojstva in odkritju njegovega Zajčevega ljubljanskega spomenika po letu 1900 namnožile kot okras javnih prostorov, pa tudi zasebnih domovanj, kot lahko razberemo na primer iz Cankarjeve označbe stanovanja znanca gospoda Kosirnika. Nastajale pa so ob naslonu na Goldensteinov portret, naslikan po spominu, ali na dotedanje pesnikove rekonstruirane podobe. Zaradi tega komentarja me je po telefonu poklical akademski slikar profesor Marjan Pogačnik – dotlej sem ga videl v živo samo leta 1986, ko so mu podelili Prešernovo nagrado – in me ljubeznivo povabil, naj ga obiščem.

Dan potem sem že sedel v njegovi sobi, napolnjeni s spomini na stare dobe – baročnimi angelci, klasicistično uro, baročno tabernakeljsko omaro in slikami od baročnega Layerja do modernega Vena Piona, ki sta jih z ženo v glavnem vse podedovala od vsaj petih »izumrlih« družin ali pa – tako kot rimsko amforo – kupila pri ljubljanskem antikvarju Šajnu in jih želita ohraniti za slovensko

narodno prihodnost. V sobo sem se dvignil po zaobljenem stopnišču, pred katerim so čakali krožniki in skodelice s hrano za okoliške mačke, in ko sem pozneje, ko sem umetnika natanko po desetletnem premoru ponovno obiskal in zatem odhajal po nadaljnjih obiskih, ki so se potlej zvrstili, je običajno ob isti uri prišel k hiši večerjat črn sosedom maček, eden številnih, ki so se premišljeno približali darežljivemu vrtu po nenapisanem ustaljenem urniku. Vilo so na vrtu varovalno obdajale temne smreke in breze ter pred fasado okroglo prirezani grmi. Spomladi so se za njo razširjale bele gredice zvončkov in se bujno razcvetele potonike, na okenskih policah in v preddverju pa so se ob nastavljeni hrani prerivali ščebetajoči vrabci in zlatokljuni kosi in kot pri Stritarjevem Gospodu Mirodolskem se je »iz tamnega smrečja« »razlegala kosova pesem po tihi dolini« na Mirju, kjer se je spomin na latinski Murus, zaznamujoč stare zidine, ki jih je s svojo romantično piramido ozaljšal Plečnik, spremenil v novo pomensko asociacijo, v kateri počiva spomin na spokojen, starodaven mir. V njem pa skrbi za spomin na ljudi in za živali kot na zasneženi Strojavi sliki Božja skrb dobrotljiv angel. Ljubeznivi gospodar me je posadil na restavrirano zofo, na kateri se je imel nekdanj, vendar že v letih pred njegovim rojstvom, navado zlekniti sam Ivan Cankar, in mi pokazal sveženj pisem, med njimi tudi Stritarjevo, povezanih z nastankom Karpellusovih ilustracij za krasotno izdajo Prešernovih Poezij ob stoletnici pesnikovega rojstva, in se pričel pogovarjati o Prešernu ter o vprašanju, kam naj razdeli kulturno dokumentacijo, ki jo varuje po svojem izjemnem stricu, prvem direktorju slovenske Narodne galerije Janezu (oziroma Ivanu) Zormanu. In tako me je s skrivnostnim, izjemnim umetnikom posredno seznanil France Prešeren.

Kot osrednje spoznanje o Pogačnikovem odnosu do umetnosti in s tem tudi do samega sebe sem že tedaj razbral njegovo veliko naklonjenost do poezije, ki se mi je zazdela glede na poetično naravo njegove umetnosti samoumevna in naravna. Pogačnikove grafike so v bistvu likovno zgoščena, kristalizirana poezija in umetnik tudi v resnici skorajda ne more živeti brez poezije, tako kot ne brez glasbe, ki ga spremlja tudi med ustvarjanjem, med katerim običajno misli tudi na poezijo. Očarljiva Kitajska lirika, ki jo je največ prevajal Gradnik in je bila med obema vojnama zelo popularna, saj jo srečamo tudi v Maleševih Rdečih lučkah in številnih ustnih ali zapisanih spominjanjih ter dnevniških zapisih iz tiste dobe, mu je bila v mladosti kot sveto pismo in je bil vanjo že prav zaljubljen. Ta zaljubljenost je prešla prek Gradnikovih prevodov tudi na Franceta

Miheliča in sem se je v domačem otroštvu, obdanem s knjigami, izdanimi največ v letih pred vojno in tik po njej, enako krepko navzel tudi še sam. Spet drugi pa je Pogačnika vznemirjal predvsem Lermontov, ki se mu zdi čuden in bolj redkobeseden kot Puškin, tako kot v ljubi mu pesmi o oblakih, ki mi jo je slikar zaradi njene monumentalno preproste ljubkosti in poetičnosti kar nekajkrat recitiral in komentiral: »Na nebu sta se srečala / bela oblaka dva, / objela sta se in poljubila, / nato sta se razšla,« podobno, kot je v pesmi Ob Lermontovu njegove Oblake nekoč zrecitiral svoji ljubljeni Izet Sarajlić.

Umetnik obožuje Heineja, seveda ne prvi med Slovenci, rad pa ima tudi preprosto kmečko poezijo, razen zlagano folkloristične, in zato so mu bili tudi med slikarji vselej posebno blizu tisti, ki jih je občutil kot pesnike. Med pogovorom mi je postalo docela jasno, da vidi tako naravnan slikar pravi smisel svoje umetnosti v pesniškem izrazu, pa četudi ta pri njem ni dahnjen kot hipen preblisk, ampak je fiksiran šele z neverjetno precizno tehnično-obrtno izdelavo in s potrpežljivostjo, potrebno tako za jedkanje kot tudi za samo odtiskovanje s kovinske plošče, saj trajajo že priprave za tiskanje vsakega grafičnega lista v njegovi značilni reliefni tehniki, v kateri ploščo tudi ročno (oziroma z miniaturnimi valjarčki) minuciozno obarva, kakih devet, pa tudi po dvanajst ur, torej malone od zore do mraka, od mraka do dne, pogosto pa tudi dobesedno ponoči. Ob tem pa se lahko zazdi njegovo delo podobno ustvarjanju budističnih menihov, ki oblikujejo svoje mandale kot podobo popolnosti, ali kot do popolnosti prignano vrtnarjenje v zaprtem vrtu, kot ga je označil v besedilu o vrtovih v našem slikarstvu v Likovnih besedah že Tomaž Brejc. V njej smo ne glede na estetizacijo prisiljeni gledati predvsem duhovno dejavnost, ki je ob vsej neverjetni tehnični preciznosti lahko videti tudi malone religiozno terapevtska, kot način, s katerim se je depresijam podvrženi umetnik, predano sklonjen nad potrpežljivo artikuliranje svojih ustvarjalnih sanj, ki ga lahko primerjamo z negovanjem popolnosti, tako vedno znova harmoniziral; in kot taka je njegova reliefna grafika unikatna ne le v slovenskem, marveč tudi najširšem svetovnem kulturnem prostoru.

Tudi zaradi te drugačnosti, zaradi katere se umetnik v vseh pogledih sicer dojema kot popolnega obstranca, pa je prav Pogačnik v tujini največkrat obravnavani in upoštevani slovenski grafik. Ob tem pa je imel krhki umetnik prav posebno življenjsko srečo, da so lahko te podobe nastajale ob odločilni asistenci njegove še bolj vztrajne žene, Plečnikove učenke arhitektke Bogomile (Bogice)

Pogačnik, rojene Avčin, ki mu je za doto prinesla tudi potrpežljivost in smisel za gradiva ter kaligrafsko preciznost, preizkušene v zahtevni Plečnikovi šoli.

Ko je Pogačnik prvič videl njeno arhitekturno risbo, je zatrjeval, da je boljša risarka od njega. Sama pa je vedno zelo cenila kaligrafsko kulturo preteklosti in je zato ohranila lepopisne šolarske zvezke svoje »tete« Jerce, materine sestrične, kot izjemen primer negovanja in nadaljevanja kulture risanja in pisanja v drugi polovici 19. stoletja. V škofjeloški nunski šoli jih je »teta« izpolnila s skrajno natančnim rafiniranim rokopisom, ki se zdi s svojimi kot las tankimi in na predpisanih mestih odebeljenimi potezami tako enakomeren, kot bi bil natisnjen. Zaradi (sicer neuresničenega) smisla za pisanje pa je gospo Pogačnikovo vabila k pisateljstvu tudi njena srednješolska profesorica Marja Boršnik, ki je razpoznala njen talent, a je nekdanja dijakinja pozneje po srečanju s Pogačnikom, čigar dragoceno izjemnost je občutljivo prepoznala, požrtvovalno presodila, da se je bolj vredno posvetiti sodelovanju pri njegovem delu. Boršnikova pa se je zanimala tudi za še neraziskano kulturno vlogo Pogačnikovega strica Janeza Zormana, mecena naših največjih sočasnih ustvarjalcev. Talent gospe Pogačnikove za pisanje je očitno razbral tudi profesor v tretji gimnaziji Jože Debevec, prevajalec Danteja in avtor znanih Vzorov in bojov, kajti nekoč ji je poslal karto, ki se je končala z mislijo: »Pa primite za pero za kak naš list.« V njeno družino je nadarjenost za pisanje zanesel oče, ki je tesno prijateljeval s slovensko Moderno, globoko ljubezen in občutje za lepoto pa sta ji zapustila tudi mati in stari oče. Gospa Pogačnikova je po prepričanju Marjana Pogačnika v resnici bila pisateljica, le da ni hotela pisati, ker se je posvetila drugemu delu oziroma kar njemu, zato bi lahko celo rekli, da ji niti ni bilo treba pisateljovati, ker je imela svojega literarnega junaka, ki se mu je ustvarjalno posvečala, že pri sebi doma.

Pogačnik je že kot študent sanjal, kako bi si – če bi se že kdaj poročil – našel ženo, ki bo od njega ne le bolj pridna, marveč tudi bolj inteligentna. In to se mu je, kot je prepričan, medtem ko ona skromno odkimava, tudi posrečilo. Srečal jo je v zanj katastrofalnih in obupnih časih tako rekoč kot svojo Božjo mater ali angela, s katerim je pri delu sodeloval in ki ga je tudi globoko razumel, ali, kot v navdušenju za poezijo tudi rad pravi, kot svojo Beatrice, ki ga varno vodi skozi življenjski pekel, in kot edino bitje, ki je v njem odkrilo nekaj pozitivnega, česar ni videl niti sam. Zato celo zatrjuje, da ga brez nje ni. Njega samega je silila k ustvarjalnosti domišljija, a je med zahtevnim delovnim procesom pogosto odnehal in popustil ter bi zagotovo obupal, ko bi mu žena ne dajala opore in

ga ne dopolnjevala in spodbujala z veliko potrpežljivostjo in ljubečim razumevanjem ter mu pogosto v skrajnih situacijah, ko je sredi dela že obupaval in se spraševal, čemu naj vse to še sploh počne, ljubeče prigovarjala, naj dokonča grafiko zanj, in on je potem kot otrok v zavetju angela varuha vselej lepo in spokojno pomirjeno nadaljeval z delom. Zato je bilo njuno sožitje prav odločilna stopnica k ustvarjalni harmoniji, ki jo dosega in izžareva njegovo očarljivo, nekdanji ustvarjalnosti odmaknjenih in le v Marijo oziroma Bogomilo zagledanih samostanskih patrov sorodno delo.

Glede na tako nenehno razmerje do poezije je razumljivo, da je Pogačniku v življenju več kot druga priznanja pomenilo priznanje pesnikov. Že ob prvem srečanju mi je povedal, kako ga je Alojz Gradnik na prvi in dolgo zadnji razstavi njegovih grafik leta 1962 objel in mu dejal, da je 16 let čakal na take slike. Edvard Kocbek pa mu je, ko je nekaj let zatem odhajal z novoletnega srečanja ob otvoritvi ateljeja Draga Tršarja, povedal, da njegovo umetnost občuduje, ker v njej ni naključja. Prav tega srečanja pa se zaradi nenapovedanega Kocbekovega govora pogosto spominja tudi takratni gostitelj Tršar in pri tem še vedno obžaluje, da ni Kocbeka posnel na gramofonski trak, ko se je pesnik v ateljeju, ki ga je bil Tršar za to priložnost skupaj s slikarjem Andrejem Jemcem duhovito okrasil, povzpel na stopnice ob zidu in se zanosno prepustil pesniško navdihnjenemu nastopu. Da je Pogačnik v bistvu pesnik in da so njegove grafike lirične pesmi, so med drugimi ugotovile italijanske kustosinje, dirigent Demetrij Žebre pa ga je še malo pred svojo smrtjo ob zadnjem srečanju na ulici značilno ogovoril: »Berem, da si lirik. Če si lirik, si pa tudi Slovenec.«

Pogačnikov odnos do poezije, povezan z razmerjem do narave, je razviden tudi iz občutka odgovornosti, zajetega v odločitvi, da je umetnik za naslovnico pesniške zbirke Nika Grafenauerja Štukature izbral prav grafiko Neopaženo ob cesti, ker jo je tedaj štel za najpopularnejšo in najboljšo, saj je bila ob njegovem stalnem dvomu »verificirana« tudi z vrsto objav v reprezentativnih tujih grafičnih knjigah in revijah. Zanj se je, po posredovanju svojega nekdanjega učenca, oblikovalca Julijana Miklavčiča, odločil iz prav posebnega spoštovanja, prepričan, da mora za pesniško knjigo takega avtorja izbrati prav najboljše. Prav ta »štukturna« naslovnica pa je bila tudi ena izmed nadvse redkih, ki so se vtisnile v spomin celi generaciji kot kongenialna poeziji, kot je na Grafenauerjevem literarnem večeru še desetletja zatem s knjigo v roki moderatorsko komentiral urednik Aleš Berger.

Tudi globlji razlog, da me je Pogačnik nepričakovano prvič povabil na obisk, sem razbral iz slikarjevega pripovedovanja o tem, kako je preštudiral vse mogoče likovne teorije in ugotovil, da se med seboj izključujejo. Zato je ostal na koncu prepričan, da je še najbolj primerno in avtentično izhodišče za pisanje o slikah osebno čustveno vživetje in edini način, s katerim se doumevanje slik lahko tudi izrazi in do katerega je Pogačnik zavzel resnično zaupljivo stališče naklonjenosti, poetična beseda, kajti izrecno znanstveniškemu pristopu je bistvo umetnosti izmuzljivo. Ali, kot ima navado reči nekdanji dolgoletni predsednik Slovenske akademije znanosti in umetnosti France Bernik – kadar nastopi znanost o umetnosti, izgine umetnost, kadar se nam posreči umetnost približati, pa navadno izgine znanost. Da pa je mogoče vendarle združiti oboje, je Bernik spoznal v »simpozijjskih« pristopih ob predstavitvi knjige Janeza Bernika Samote, med katerimi je Bernikova umetnost navdihnili predstavljalce (Nika Grafenauerja, Tineta Hribarja in zapisovalca te Kronike) tako z mislijo kot poetično besedo. Prav kot Samote pa bi lahko došli tudi Pogačnikove umetnine, vendar obenem prav toliko tudi kot Srečanja – le da bolj srečanja z umetninami in redkimi s spomini prepojenimi in zato živo zgovornimi starimi predmeti kot pa z današnjimi živimi ljudmi; za temi predmeti pa živo diha skriti umetnik, ki s svojimi deli, četudi se ne premakne iz hiše, nenehno prihaja na pesniški obisk k znancem in neznancem in jim s svojo umetnostjo pomaga premagovati življenjsko samoto in stisko. Tudi v tem pogledu pa je jasno razvidno Pogačnikovo povezovanje lastne umetnosti s poezijo, saj vidi bistveno poslanstvo poezije v pesnikovem zaupanju lastne skrivnosti sočloveku, in zato je pesem zanj predvsem zaupno darilo. To darilo pa Pogačnik vselej dojema kot radost, da mu nekdo razkrije svoje srce, in prav zato je bila zanj vedno najdragocenejši ustvarjalni vir ravno poezija, kajti svoje srce je želel ljudem poklanjati tudi sam, v svojih pesniških upodobitvah.

Tak za likovno umetnost najprimernejši pristop do umetnin je Pogačnik zaznal v poetično izraženih zapisih, ki temeljijo na občutljivosti in ki sem jim že kar samodejno zavezan tudi sam. Da je potrebno govoriti o slikarstvu na pesniški način, sta med drugimi menila tudi že Miroslav Krleža in France Mihelič. Temelj za tak odnos do umetnosti po Pogačnikovem prepričanju sloni na prirojeni dojemljivosti oziroma smislu, nerazdružljivem z ljubeznijo, torej čustvom, ki je bilo središčno tudi že Jakopiču ali Otonu Župančiču in za njima Božidarju Jakcu, saj je ta Pogačnikov profesor ničkolikokrat dejal ali napisal, da

je umetnost zrasla iz ljubezni in da je tudi bistvo poezije ljubezen, prvim študentom po končanem prvem letniku študija na po vojni ustanovljeni slovenski likovni akademiji pa je dodal, da tudi iz ljubezni do dela, ter jim navedel Jakopičev izrek, da je človek toliko vreden, kolikor ima v sebi ljubezni. Omenil pa je tudi spomin na rajnega Vlaha Bukovca, »ki je nam mladim na praški akademiji enako govoril o ljubezni do dela, do umetnosti, do človeka in ustvarjalni sili, ki jo ima«.

Da je osnova vsega ljubezen, je študentom umetnostne zgodovine vneto zatrjeval tudi Marijan Tršar, ko sem ga nekajkrat povabil mednje, o tem pa govori tudi eno najstarejših slikarjem namenjenih besedil o slikarskih tehnologijah, Knjiga umetnosti Cennina Cenninija iz 14. stoletja, kjer v prevodu Miklavža Komelja preberemo: »Vi torej, ki ste s plemenitim duhom zaljubljeni v to krepko in prvič pristopate k umetnosti, se najprej okrasite s tem oblačilom: z ljubeznijo, strahom, pokorščino in vztrajnostjo.« Da je ustvarjalni talent v bistvu odvisen od ljubezni, je bil prepričan tudi pisatelj Lev Tolstoj, saj je Čehovu vpričo Maksima Gorkega izjavil: »Kdor ljubi, ima talent. Poglejte si zaljubljenca – vsi so talentirani.«

In ljubezen je počelo vsega tudi za Marjana Pogačnika. Zato je ta v svoji inventivni skrbi za izrazoslovje izoblikoval celo tezo o zaljubljenosti, ki je za vsakršen stik z umetnostjo, tudi za zgodovinarsko dejavnost in za delo v galerijah, temeljna. Ljudi, ki se predano ubadajo z umetnostjo, pa je označil s terminom zaljubljenec. V tem smislu so zanj tudi vsi tisti, ki jih človeško sprejema, označeni kot zaljubljeni, in te z njim povezuje ista ljubezen do umetnosti. Nenehen in že kar strasten zaljubljenec pa se mi je v tej luči pokazal tudi sam Pogačnik, saj ga je včasih med pripovedovanjem o umetninah neustavljivo zajel kar pravi poetični zanos, raztopljen v solzno, pa nikakor ne solzavo ganotje, ob katerem zablesti Cankarjeva misel, da zraste najvišje drevo iz solz; ta njegova zaljubljenost pa traja celo vse od njegovega otroštva, obsijanega z nenehno bližino umetnosti in njenim sijem.

Umetnost je Pogačnik vzljubil že v zgodnji mladosti, ko se je v njej tudi sam preizkusil kot ljubitelj oziroma amater. Občutek ima, da v bistvu vse do danes še vedno živi svoje neskalsko življenje amaterja, prepričan, da mora vsakdo, ki se kakorkoli že ukvarja z umetnostjo, ostati predvsem »non stop ljubitelj«. Iz njegovih pripovedovanj in omemb je mogoče jasno razbrati, kako ob vsej svoji ljubeznivosti kakorkoli strokovno z umetnostjo povezane ljudi neizprosno

presoja predvsem po njihovem temeljnem estetskem smislu, povezanem z ljubezensko odprtostjo, in to se mi je ob vsej njegovi veliki nežnosti zazdela njegova edina, a neusmiljena neizprosna. Druga neizprosna, ki jo navaja sam umetnik, pa je njegovo dosledno vztrajanje pri človečnosti, brez katere ne vidi znosnega medčloveškega sožitja, in dosledno zavračanje sleherne surovosti, zaradi katere je bil v življenju velikokrat obupan in prizadet.

Tako se je slikar navkljub svojemu nenehnemu poslavljanju od življenja oziroma zanj običajnim besedam, da je na odhodu in da tako rekoč odhaja (natančno to mi je dejal že ob prvem srečanju), v mojih očeh tudi pri štiriinosemdesetih letih ne glede na leta ali telesno krhkost prikazal kot še vedno otroško mlad zaljubljenec, ki še vedno snuje, sanja o novih delih in obenem samokritično motri svojo življenjsko žetev. Z velikim smislom pa razbira življenje in njegovo zgodovino in procese tudi skozi sporočila in usodo umetniških in drugih predmetov, ki so bili pogosto izhodišče ali pobuda za njegov razmislek. Še posebej so mu pri srcu kuriozitet, značajske poteze ustvarjalcev, ki razkrijejo prodornemu pogledu bistveno skozi navidezne nianse ali priložnostno anekdotičnost, ter nenavadne usode ljudi, med njimi slikarjev, »ki niso nepomembni, pa jih ne povoha noben pes«, pa tudi tistih, ki so si pošteno prizadevali, pa jim ni uspelo, kot umetnik trdi tudi zase, in prav tako so mu pri srcu tudi usode slik, ki jih dojema kot živa bitja, še posebej skritih, pogrešanih ali izgubljenih, ki bi nam ne smele izginiti iz zgodovinskega spomina. Prav posebej blizu mu je gledanje v najskritejše vzgibe in skrivnosti, zaradi katerega je največkrat označevan kot skrivnosten tudi on sam; velja pa tudi za vedno izjemnega človeka, ki »ne more nič narediti tako kot drugi«, kot je v katalogu ob njegovi razstavi v ljubljanski Narodni galeriji zapisala Špelca Čopič. Temu pa bi lahko dodali, da se pač raje včasih celo s ključovalnim poudarkom zanaša na lastna spoznanja kakor na ustaljena mnenja, pa naj gre za pogled na slikarja Almanacha, ki ga po njegovi sodbi pri nas močno precenjujejo, ali za najsodobnejše pojave, in da premore takó poznavanje metiera, ki je umetnostnim zgodovinarjem pogosto španska vas, kot tudi intuitivno moč spoznanja. Posebej pa zaljubljenecem v umetnost sporoča, da ni dovolj poznati le že objavljenega gradiva, ampak se morajo po njegovem prepričanju pravi ljubitelji spoznati tudi s še neznanimi umetninami oziroma z vsemi skrivnostnimi stvarmi in predmeti, ki nas v življenju obdajajo in potrpežljivo čakajo na nas, in se z njimi tudi avtentično sporazumevati, tako kot se neprestano sporazumeva Pogačnik. S tem

pa spominja na osebe iz romana Pozno poletje pisatelja in slikarja ter konservatorja za Gornjo Avstrijo Adalberta Stifterja, ki znajo natančno opisati celo vrste lesa, iz katerega je izdelano pohištvo, popisovati različice marmorja ali drugih kamnov in razpravljati o vezavi knjig ali o pticah, pa tudi razglablјati o temeljnih umetnostnih vprašanjih, ki ostajajo vselej ista in nikoli do kraja razrešljiva. Pogačnikov dom pa bi, analogno romanu, kjer se umetnin polna hiša imenuje Hiša vrtnic, najprimerneje poimenovali kot Hišo lepote in melanholije.

Ko je Marjan Pogačnik kmalu po otvoritvi svoje druge, tokrat velike razstave leta 2002, ob kateri je Narodni galeriji daroval jedro svojih ohranjenih grafik, po ponovnem vznemirjenju srca pristal v bolnišnici, se mu je zazdelo, da mu telo propada in srce krvavi, spomin pa se mu prebuja vse tja do otroštva in mu oživlja in analizira zanj žalostno prehojeno trnjevo pot, pred katero ne vidi več neizčrpne daljave, ampak le še bližnji konec. Ob živem zavedanju te minljivosti ga je objela želja, da bi se vsaj nekaj od tega, kar je na tej poti videl, doživel in premislil, tudi ohranilo in preneslo v izročilo za naprej. A ne le to, kar je v svoji duhovni kvintesenci zajeto že v njegovem umetniškem delu, marveč tudi sporočila iz njegovega posebnega, z umetninami in umetniki obdanega življenjskega okrožja. Zato mi je spregovoril o svojih spoznanjih, opažanjih ali spominih; ti pa hkrati nenehno osvetljujejo in pojasnjujejo predvsem podobo samega umetnika, ki danes živi v zavesti ljudi v svoji odmaknjeni zasebnosti kot predvsem velik skrivnostnež, tudi zato, ker (zaradi bolezni, ki mu zanaša hojo) že dolgo ne odhaja iz Hiše lepote in melanholije in zato velja za nedostopnega, saj celo dogajanje na domačem vrtu nadzira le še skozi okno, tako kot počno figure na njegovih grafikah. Obenem pa je zlasti v zavesti umetnikov morda prav zato še vedno nenehno očetovsko prisoten, že skorajda kot spomin na bitje iz legende, ki je nekoč živelo na zemlji, zdaj pa ga ni več mogoče videti, a je s svojim pogledom vendar še živahno duhovno pričujoče oziroma živo kot neviden puščavnik ali svetnik.

O tem namreč priča ustno izročilo, pa tudi polni predali pošte, s katero mu celo neznani ljudje sporočajo, da so se srečali v njegovi umetnosti z vrtovi lastnih sanj, mu iz tujine pošiljajo tamkaj reproducirane posnetke njegovih del in ga v spominih označujejo kar kot »nežnega« ali »zlatega« človeka, kot ga je imenovala Tatjana Jakac, ter mu sporočajo, da jih je s svojimi podobami osrečil ali jim polepšal dan. Še posebej pa živi v zavesti nekdanjih učencev s srednje šole za oblikovanje ali likovne akademije, ki o predanem pedagogu in umetniku

Pogačniku redoma pripovedujejo z najlepšimi in zelo spoštljivimi izrazi, pa naj vidijo v njem očetovsko dobrotljivo figuro (Mojca Smerdu), bizarnega hipersenzibilneža (Andrej Jemec), svojo »skrito ljubezen, ki je dajala študentom svoj papir« (Jana Vizjak), vselej ljubeznivo »putko« (Marjan Skumavc), »velikega umetnika, predobrega za ta naš svet« (Gustav Gnamuš), finega človeka in velikega umetnika, fenomenalnega, že kar genialnega likovnega diagnostika ter »zaklad tehnološkega in umetnostnozgodovinskega znanja« (Dušan Kirbiš), enakega melanholika, kakor so tudi sami (Ivo Mršnik), »pravo dušo, ki so jo imeli dijaki najraje, umetnika, ki izliva v barve svojih grafik srce, in največjega individualista med stebri naše grafike« (Jože Spacal), »izvrstnega teoretika in resnično pravega profesorja, humanista starega kova, ki je dijake predvsem spodbujal in usmerjal in si tako prizadeval, da bi nekaj naredili iz sebe, da je v njihovem delu iskal celo prave malenkosti, samo da jih je lahko pohvalil« (Matjaž Vipotnik), čudovitega človeka, resnično veličino in idealnega profesorja, ki se je vselej znal živeti v študenta, iz katerega je izhajal, in je zato lahko postal učencem tudi uspešen pedagoški vzor (Lucijan Bratuš), »izredno razumevajočega, mehkega, čutečega in zelo dobrega človeka brez najmanjše sence zlobe ali agresivnosti« (Franc Novinc), nadvse priljubljenega, neposrednega in enkratnega pedagoga in zelo dobrega človeka, ki jim je govoril, da so bili umetniki »ljudje od hudiča« (Stane Jarm), ali nadvse originalnega profesorja, ki je znal študentom na domačem vrtu postreči s kepiciami lastnoročno narejenega sladoleda in jih ob srečanjih, misleč nase, v duhu Ivana Preglja ali Knuta Hamsuna opozarjal, da se po petdesetem letu za človeka že začenja propad (Lojze Logar), če omenim le tiste, ki sem jih srečal največkrat na poti z nedeljskega ali sobotnega obiska pri Pogačniku ali ob kaki drugi priložnosti; vsi pa so se – tako kot tudi Vladimir Makuc, Marijan Tršar, ki pozna Pogačnika kot »živi leksikon«, Žarko Vrezec, Milan Rijavec in Alenka Gerlovič – kar po vrsti tudi močno začudili, da me je sploh »pripustil« do sebe; ali pa se čudijo (kipar Drago Tršar, ki je slikarja tudi portretiral), kako da se mu spomini na življenje okrog njega ne izčrpajo, ampak prej kot to cvetijo kot vrtnice na trnovem grmu, ko pa je že dolga leta tako asketsko zaprt v svojo z lepoto obdano samoto kot kak menih, ki gleda le ženo Bogico kot svojo Marijo, ali kakor ljubeči »božji mož«, ki v Maistrovi pesmi Oltar v zaprti kapelici obožuje svojo »svetnico«.

Kot nostalgik iz sveta spominov razkriva umetnik hvaležnost do sleherne naklonjenosti ali pozornosti, kot da bi videl v njej prijazno sporočilo, da tudi

on sam še vedno živi v spominu drugih, tako kot nepozabljeno živijo v njegovem spominu številni drugi, zgoščeni v nekdanji ustvarjalni in družabni življenjski vrvež. A obenem v svoji občutljivosti in nostalgiji tudi s posredovanjem knjig, ki mu jih zaradi oslabiljenega vida največ prebira žena, in v družbi televizije nadvse živo prisluškuje vsemu v svetu in stvari lapidarno, a z izvirno premišljenostjo nenehno presoja in, poln slutenj, tudi napoveduje. Ob vsem tem pa se v njegovi osebnosti dogaja in uteleša nenavadna sinteza poetične občutljivosti, izobražene razgledanosti in prav posebnega spoštovanja do popolnega ročnega obvladanja snovi in poznavanja likovnih materialov in sodobnih ter nekdanjih tehnologij, kar je za tip njegove ustvarjalnosti, temelječe na srčni intimi ter preciznem obvladovanju metierskih spretnosti in veliki občutljivosti za skrivnosti odtiskovanja, tudi v resnici nujno. Zato je temeljna značilnost njegovega ustvarjalnega pogleda velika posebnost in izvirnost, ki predpostavlja sintetično celovitost tehnologije in duha, hkrati pa tudi izrazit smisel za ljubeznive intimnosti, povezan z njegovo lastno ustvarjalnostjo, ki jo tudi sam dojema kot popolno intimnost, temelječo na otroško pristni naivnosti.

Najbrž zato v njem nenehno živi še neuresničena življenjska zamisel o razstavi malih slik, ki jih z ljubeznijo razpozna v opusih naših slikarjev, tako realistov kot posebej med tako imenovanimi impresionisti. Prav ti so po njegovem prepričanju v senci svojih mnogo bolj znanih velikih slik ustvarili tudi vrsto vse preveč prezrtih majhnih podob, pravih biserov, z enako intenziteto kot velike slike; a so se bolj razteple, ker jih niso nikoli evidentirali, češ da gre le za majhne stvari; v resnici pa lahko ravno majhna stvar pripelje do velike, četudi lahko izjemno lepe majhne rešitve v velikem formatu včasih tudi razvodeni-jo. Že sam Pogačnik je med njimi razbral vsaj kakih 150 takih prvovrstnih del, med katerimi hrani, ne le kot ljubitelj Orienta, na primer krhko Sternenovo Odalisko ali njegov značilno senzualno poudarjeni Negliže, pa tudi lirično Groharjevo podobo z drevesom in nežnega Jamovega Pastirčka ter sliko starčka Ivane Kobilce in nekaj drobnih del Jurija Šubica.

Kot posebno ljubezniv način prijateljske komunikacije pa dojema tudi umetniške voščilnice, kakršne so se razvile iz male grafike in ki jih je z veliko zavzetostjo gojil ves čas po vojni in posredno spodbujal tudi sam. Svojo zbirko takih voščilnic, ki jo je prejel od umetniških prijateljev z vsega sveta, tudi iz Pariza ali z daljne Japonske, je podaril ljubljanski Narodni galeriji, da bi se ohranile in da bi skozi njene odkrivali kulturni utrip časa, saj je prepričan, da se iz

medsebojnih vezi malih intimnih umetnin, čustveno povezanih z naslovniki, pogosto lahko razbere še več kot iz velikih in reprezentativnih; zanj samega pa so zlasti intimen spomin z bolečino nenehnega poslavljanja. To njegovo naklonjenost so opazili tudi že njegovi študentje, saj je Pogačnika – kot se spominja na primer Srečko Koci – na likovni akademiji vselej prav posebej pritegnilo, če se je kdo izmed njih lotil izdelovanja grafike v majhnem formatu. Tak format je namreč dojel kot izrecen izraz intimnosti in ne več le kot plod skromnih razmer oziroma z revščino povezane »skoposti«. Ta je namreč v naši umetniški grafični zgodovini botrovala že prvim malim grafikam pionirjev naše grafične umetnosti, praških sostanovalcev Božidarja Jakca in Toneta Kralja. Oba sta od sorodnika svoje gospodinje, ki je bil kotlar, sprva dobila le majhne koščke bakrene pločevine za popraviljanje kotličev, in sta pogosto izpričevala potrebo po varčevanju z materialom, tako da so naša prva grafična dela tega tipa v veliki meri tudi izraz notorične slovenske revščine, skromnih razmer oziroma materialnih omejitev; prav zaradi njih je na primer Jakac celo v ženinih očeh obveljal za »šparmajstra«, mojstra varčevanja, ki zna ob vsem ustvarjalnem razmahu vselej tudi zelo umno ravnati z materialom, o čemer mi je pripovedoval tudi Jakčev učenec Marijan Tršar.

Ker Pogačnikovi spomini in razmišljanja pojasnjujejo v luči likovne ustvarjalnosti tudi samo dobo in njeno barvo, si je slikar že dolgo tega zaželel, da bi kronikalno osvetlil okoliščine, ki so usmerjale pot slovenske umetnosti od okrog leta 1936 do konca 20. stoletja, torej od časa, odkar se je jasno zavedel prostora in ljudi, med katerimi živi, ter od mladostnih začetkov svoje ustvarjalnosti vse do danes, ko ga v zgodovinsko prelomnem času zaposluje zaskrbljeno gledanje v prihodnost. Vse pogosteje se sprašuje, kaj je bilo tisto, kar nas je v tridesetih letih, temelječih na izročilu preteklosti od srednjega veka in Trubarja ter posebej 19. stoletja dalje, spričo vsakršnega družbenega razmaha konstituiralo kot moderen narod in kateri elementi so bili pri tem za našo samoidentifikacijo odločilni, kajti v tem času je dojemal sintezo vsega pozitivnega, potrebnega za rast »slovenšč'ne cele«, ki so se je zavedali v družinah, kakršna je bila Pogačnikova, četudi nam je večkrat manjkalo vere v njeno prihodnost. V svoji melanholičnosti pa se tudi venomer sprašuje, odkod značilna slovenska žalost, ki zagotovo ni nekaj apriorističnega, marveč ima tudi zgodovinske razloge, povezane z našo usodo, ki jo je še posebej tragično in nepopravljivo zaznamoval koroški plebiscit, čigar senca je za vselej padla tudi na Pogačnikovo dušo. Še posebej pa

bi rad argumentiral, kako se je v letih po prvi svetovni vojni, pred njegovimi očmi pa v najbolj »njegovem desetletju«, tridesetih letih, slovenska umetnost izoblikovala na novo, se prerोजना nadaljevala po tragični zarezi druge svetovne vojne in neprijetnih letih po njej in se razpletla do današnjega prehodnega in tudi kriznega obdobja; pri tem pa si je zaželel še prav posebej analitično registrirati kroniko življenja novo ustanovljene ljubljanske likovne akademije med letoma 1945 in 1952, ker se še dobro spominja, kako težko so živeli študentje v tedanjih razmerah in kako težke, celo strašne usode so doživljali v tistem prelomnem času, ko je bila za njimi pravkar prestana strašna druga svetovna vojna in se je vsakdo od njih vpisal na akademijo že kot svoje vrste ranjenec ali, kot mi je govoril Jože Ciuha, vsakdo s svojo travmo. Prav neke vrste težkega ranjenca se počuti, kot rad poudarja, zaradi takih okoliščin tudi Pogačnik sam, in tudi zato označuje svojo pot kot trnjevo; prešernovsko »trnjevko bodečo« pa vključuje tudi v svojo umetnost. Zaradi velike okrnjenosti pa vidi podobno ranjeno tudi našo umetnostno posest.

Med zazrtostjo v minevanje ga nenehno spremlja misel o tem, kako žalostno se je še v predvojnem času v senci družbenih prelomov, ko je bil priča razprodajam umetnin obubožanih plemičev z nekoč slavnimi imeni, pred njegovimi očmi porazgubljala naša umetnostna dediščina, ki jo je zatem zdesetkala še vojna. Manj pa ga je pri spominjanju in razmišljanjih očitno vodila želja, da bi pojasnil okoliščine nastanka oziroma konkretnejše pobude za posamezna lastna dela, ker ta docela polnovredno govorijo že sama zase. Seveda bi bilo zelo zanimivo tudi to, a je vendarle vprašanje, če se umetninam skrivnostnega umetnika vsaj toliko ne prilega, da ostanejo zavite v skrivnostnost, za vedno zastrte samo s sojem svoje pesniške lepote, ki naj ga osvetljuje le Pogačniku najljubša pesniška beseda; in zato so mu najbolj pri srcu upesnitve umetnin, ki sem se jim zato v ubranih trenutkih ob njegovih delih z veseljem nekajkrat posvetil tudi sam in jih delno vključil v pričujoče besedilo. To pa je vprašanje, ki se vsiljuje tudi umetnostnemu zgodovinarju, ki naj bi raziskoval tudi ozadja in genezo umetnin. Osebnostno se mi zdi včasih še lepše, če to ostane neznano, ker je pomembnejši od procesa rezultat, namesto tega pa naj bi med razlaganjem umetnin tudi povsem naivno stopali z njimi predvsem v duhovno sozvočje, saj umetnine resnično oživijo šele v gledalčevem »nedolžnem« pogledu. Obenem pa se jasno zavedam, da je za razumevanje njihove geneze vendarle pomenljiv in dragocen prav vsak podatek in da Pogačnikovo pripovedovanje, tudi če se ne osredotoča na njegovo

ustvarjalnost, že samo po sebi kaže, kako se ustvarjalčevo življenje s svojim čustvenim doživetjem sproti spreminja v umetnine. Življenjsko ozadje svojih grafik pa Pogačnik v njihovem temeljnem čustvenem podtonu pojasnjuje kot eno samo razočaranje in en sam »krah« in »žalostno polomijo«, iz katere pa se lahko rojeva toliko večje hrepenenje po lepoti. Take dileme o načinu odzivanja na življenje največkrat nosijo v sebi tiste vrste kreativni ljudje, ki so hkrati umetniški ustvarjalci in kronisti, zgodovinarji in umetniki, še prav posebej pa oni, ki ljubijo skrivnosti in od njihovega pestovanja celo živijo; vendar jim nihče ne preprečuje, da bi obojnega zanimanja ne smeli tudi povezovati, tako kot to po svoje počne tudi Pogačnik, ko nazadnje postaja ob umetniku še kronist, z očmi kronista pa gleda tudi na lastno ustvarjalnost, v kateri vidi svojevrstno kroniko življenjskih spominov in občutij.

26

Pogačnik je kot rojen Ljubljčan spoznal vsak ljubljanski kamen in salon; panoramo ljubljanskega ustvarjalnega življenja in kulturnega vzdušja pa si je že dolgo želel zarisati le zato, da bi pokazal, kako se je v času njegove mladosti naša umetnost razcvetala in kaj vse so ustvarjalci doživeli, in ne iz literarnih ambicij; pri tem pa je vendar večkrat pomislil, da si pisatelji stvari izmišljajo ali iščejo zgodbe zunaj domačih krajev, tako kot slikarji, kadar jim zmanjkuje motivov, on pa bi jim lahko narekoval take resnične domače storije, »da bi jim šli pokoncu lasje«. Če bi znal pisati kot Drago Jančar (ki je kot prizorišče v svoj »jezuisti« roman o baroku med drugim vključil ljubljansko kapelo sv. Frančiška Ksaverija v šentjakobski cerkvi), bi napisal pravo topografijo stare Ljubljane, oprt na še živo izročilo, pa tudi zgodbo o ljudeh od leta 1900 dalje, posebej tistih z gradiča Rakovnik, ki so prišli od drugod in so znali več kakor naši; oživil bi rojstvo ljubljanske buržoazije z njeno »nobleso«, ko so se ljudje še vozili v kočijah; poleg »človeških« pa bi vedel povedati tudi mnogo resničnih in prelepih »živalskih« zgodb. Pri tem pa si v razgretem duhu že zamišlja, kako bi dal Jančar zgodbam, ki jih Pogačnik šteje za svojo kulturno dediščino, morda naslov *Z Dunaja v Trst preko Prage v Ljubljano*.

Ob tem mi prihaja v spomin pripovedovanje Rudija Šeliga, ki je v svojem pisanju, kot je sam izjavljal, izhajal iz vizualnih predstav in je ob komentiranju mojih besedil o slikarstvu razlagal, da so na meji literature; potem ko sem omenil, da ni v njih ničesar izmišljenega, kot je v literaturi, pa je poudarjal, da razlika med literarnim in neliterarnim besedilom nikakor ni v stopnji izmišljenosti, ker si literatura stvari nikakor ne izmišlja. Pogačnika pa so vedno

posebej zanimali prav odnosi in pogovori med umetniki, ki jih je zaradi posebnih okoliščin svojega življenja in ker se je največ družil s starejšimi od sebe, spoznaval že od najnežnejšega otroštva.

Če lahko to sploh rečemo za koga, je razpetost med oboje, v poetično neizrkljivost zavrto ustvarjanje in v dokumentiranje, usmerjeno v zapisovanje vsakdanjega dogajanja, določila ustvarjalni profil Pogačnikovega profesorja grafike Božidarja Jakca. Jakac je bil priča marsičemu zanimivemu ali celo odločilnemu v naši umetnostni in politični zgodovini ter ni v življenju ničesar zavrzel, zato je njegova zapuščina hkrati umetnostna zakladnica in nepogrešljiv arhiv zgodovinskih dokumentov za malone celotno 20. stoletje. Bil pa je, enako kot je danes Pogačnik, prepričan, da mora imeti kronist tudi posluh za vsa drobna dogajanja, četudi so lahko videti »nepomembna in celo smešno vsakdanja«, kajti »življenje se ne sestoji samo iz nenavadnosti, pompoznosti ali alarmantnih dogodkov, temveč nasprotno lahko z odsevi teh dogodkov v vsakdanjem življenju močnejše občutimo nenavadnost, težo ali pomembnost onih tako imenovanih velikih dogodkov samih«. Tudi na videz povsem drobni dogodki lahko marsikaj celo v temelju preusmerijo, tako kot lahko preusmerjajo poti zgodovine spremembe, ki se nenadoma zgodijo v ljudeh, končno pa je, kot razpozna Pogačnik, tudi vsa naša zgodovina, pa tudi umetnostna zgodovina, sestavljena predvsem iz drobnih stvari oziroma majhnih korakov. Prav podobno pa je spoznal tudi pisatelj družinskih kronik in literarni povezovalec časov Andrej Hieng, ki zatrjuje, da je gozd najzanimivejši ravno v podrasti, ker se največ dogaja pri tleh in so včasih usodne »nekazne podrobnosti«, medtem ko je »zgodovina, v kateri samo tenorji in primadone pridejo pod žaromet«, opera.

Kot da bi me obsenčil Jakčev skrbno nad preteklostjo bdeči duh, je nanoslo, da sem prav v času, ko sem pričel obiskovati profesorja Pogačnika, začel na željo slikarjeve vdove Tatjane Jakac v njeni družbi ponovno pregledovati Jakčev arhiv, tokrat že kot njegovo zapuščino, in sem z mislijo na Pogačnika to počel vse do tlej, dokler ni gospa zelo nesrečna umrla. Pri tem sem že v prvem zamahu nepričakovano naletel na arhivska pričevanja o času tik po drugi svetovni vojni, ki se prav dobesedno povezujejo s Pogačnikovim pripovedovanjem in izrecnim zanimanjem, saj ga dokumentarno dopolnjujejo ali podpirajo, in zato jih na ustreznih mestih tudi omenjam ali navajam; z Jakčevim gradivom pa sem lahko nazorneje dopolnil tudi Pogačnikovo pripovedovanje o začetkih ljubljanske likovne akademije, o ljubljanskem grafičnem bienalu in samem Jakcu.

To se na poseben način ujema s temeljnim Pogačnikovim spoznanjem, da se (nam ali mu) vse v življenju prav nenavadno povezuje. V Pogačnikovo pripoved, ki – zazrta v panoramsko širino – vselej s prav posebnim veseljem poudarja vsakršne življenjske povezave, pa so se vpletli tudi ljudje, ki sem jih samoumevno povezal tudi z utrinki iz lastnih spominov, ali pa sem med Pogačnikovimi učitelji ali vzorniki in sopotniki prepoznal osebnosti, ki so bile tudi meni najbližje, tako kot med omenjanimi umetnostnimi zgodovinarji Vojeslav Mole in med slikarji Božidar Jakac, pa tudi France Mihelič, s katerim sem se zelo pogosto srečeval v zadnjem desetletju njegovega življenja, ali eruditski in hkrati pesniški Jože Kastelic ter intuitivni kipar Drago Tršar.

28

Kot temeljno vez z umetnikom pa sem nemudoma začutil tudi svoj ljubezenski odnos do vsega slovenskega, povezan s skrbjo za narodovo prihodnost, ki ji zaradi raznarodovalno usmerjene dolgoletne vzgoje v časih komunizma, ki se nadaljuje tudi danes, žal zelo slabo kaže. V Pogačnikovi navezavi na izjemnega, že kar legendarnega strica Janeza Zormanana pa je mogoče razpoznati prav podobno ljubezen do umetnosti in vsega v življenju, posebej pa tudi do umetnostnih in historično pričevalnih predmetov.

Ker je umetnik zaradi navezanosti na strica Zormanana, predsednika nekdanjega društva Narodna galerija, prijatelja in mecena umetnikov ter prvega direktorja Narodne galerije, že od otroštva živel tesno povezan z umetnostjo in njenimi predvojnimi protagonisti, ki jih je opazoval in poslušal ter se pozneje z njimi, svojimi vrstniki in mlajšimi sodobniki družil tudi kot kolega na likovni akademiji, hkrati kot prijatelj in profesor, je razumljivo, da se je pričel sčasoma počutiti kot nekakšna pasivna priča njihovega razmišljanja in delovanja. V sebi je ohranil spomin na njihov utrip, kakršen se kaže tudi v načinih njihovega dela in skozi značilno terminologijo njihovega komuniciranja, in zato se je sam označil za nekakšnega »voayerja«: opazovalca brez negativnega predznaka, človeka, ki gleda v svet, v katerega sam vedno ne spada, a zato toliko več o njem ve in v njem toliko več razbere, za moža, ki je v svojem »brlogu« sicer skrit, pa vendarle budno opazuje, kaj vse se dogaja zunaj. Prav tak, torej kot opazovalec, pa se kaže tudi skozi proces geneze in ponekod tudi v končni podobi svojih vselej prefinjenih in nežnih grafik, tudi že tistih zgodnjih, na katerih je večkrat opaziti kakega opazovalca, tako kot na Giorgionejevi čudoviti sliki Nevihta, v katero se je Pogačnik v mladosti že kar zaljubil; njenega »voayerja« pa v svoji razlagi beneške slike dojema kot zaščitnika žene v nezaščitenem kraju in še med dežjem, pred

katerim jo varuje grm. Prav ta morda najbolj skrivnostna Giorgionejeva slika mu prihaja venomer na misel, tudi kadar razmišlja o lastnem ustvarjalnem položaju, še zlasti tistem iz časov mladosti, ko je bil tudi sam poln neke skrivnostne, tudi erotično obarvane želje. Ta nebeška beneška slika je od Pogačnikove morda najbolj poetične še mladostne grafike Jutro v predmestju (1955) z doječo ženo na oknu, ob kateri je umetnik med graviranjem mislil na Prešernovo Nezakonsko mater, z možem na oknu in elegantno razpotegnjeno mačko navzven sicer povsem drugačna; a vendar je prav ta suha igla z gravuro, žalostna in večna »povest, nikoli do konca izpeta«, kot jo označuje avtor, nastala prav ob zavestni misli na to, z Benetkami povezano, poetično in še vedno izjemno skrivnostno Giorgionejevo podobo, nekoč imenovano tudi Vojak in Ciganka, na kateri sta združena ljubeče intimen prizor matere z otrokom v naravi ter zadržano odmaknjen, a vendar živo navzoč opazovalec. Prav v tem opazovalcu lahko vidimo tudi asociacijo na Pogačnikovo lastno duhovno podobo, saj stoji mož (ki je vstopil v Benečano sliko in ji s tem vdihnil današnjo napetost šele v zadnji »redakciji«) na Giorgionejevi umetnini sam, a ne brez zveze z dogajanjem, ter docela potopljen v naravo, ki v povsem drugačni, a enako občuteni podobi, živi kot pobuda tudi v Pogačnikovih grafikah, na katerih so likovno avtonomni, od narave odtrgani, a vanjo vključeni, samo detajli. Morda se mi je prav zaradi take pomenljivosti nekega večera tik pred spanjem, ob misli na to očarljivo Pogačnikovo sliko in njenega skrivnostnega umetnika, porodila naslednja »starodavna« pesem:

29

SLIKARJEVO JUTRO V PREDMESTJU

Po strehah sveta plazeča se mačja samota,
vzvibrirana v napetem ritmu dolgočasje:
v prežanje sna zamaknjena praznota
iz grulečih spevov mehkega soglasja.

Prelepa mati z otrokom v zgodnji uri
z grenkim nasmehom, Madona v otožnem večeru,
v podstrešnem oknu postaja slika v okviru,
vtkana v preprogo iz sanj, izrisanih v miniaturi.

Iz okenske kletke prebuja lunin sen moža
v negibno rast s koprnečim pogledom,
temnim od svetlobe, bežeče globoko tja,
kjer se ciganska svoboda srečuje z redom.

Vsi pogovori med ljudmi vodijo v ograjen
preplet poti, vgraviran v pravljlično tapiserijo.
Za skritim oknom slikar, z brezčasnostjo podojen,
joka za večnostjo, brez nje ga oči bolijo.

30

Ob takem Pogačnikovem »voajerstvu« oziroma ob njegovem hrepenečem možu na oknu se skorajda nujno spomnimo na Pogačnikovega nekoliko mlajšega pisateljskega sodobnika Lojzeta Kovačiča, ki je v eni izmed knjig napisal, da ima od vseh ljudi »še najraje tiste, ki so večji del svojega življenja presloneli na oknu v opazovanju življenja (ne da bi spoznali drug okoliš, razen svojega, pa še tega ne najboljše«, ker so izstopili iz projektov o »preobrazbi družbe« oziroma »spremembi življenja«, na katerih delajo sestavi okorelih funkcionarjev ali zlovoljnih starcev«, »na pomol posamičnika, ki postane sam sebi otok«, kajti najti »v svoji sobi vsaj senco kakršnegakoli smisla, občutek za svojo lepoto in resničnost, je izjema v okolju vsakodnevnih hegemonij, mistik, konvencij, ki nastajajo in umirajo vsak hip ...« Zato si je pisatelj zaželel, »da bi čim več ljudi pošiljalo čez prag svojega doma ... v javnost, svet ... svojega notranjega človeka in čim manjkrat onega oklopnika, agresivnega zunanjega človečnjaka«, kajti šele potem bi mogoče vsakdo »tako sčasoma lahko postal nosilec posebnega življenjskega občutja, si mislim, ključ za neznano podobo o svetu, in kmalu bi se zgodilo, da nihče drug, naj bi si to še tako želel, ne bi mogel veljati več od drugega«. Pogled s ceste »skozi okno v tujo sobo« »nas zmeraj prevzame, kot da bi pogledali v brezkončnost«; »kadar iz sobe, tuje ali svoje, pogledamo ven«, »pa vidimo končnost, v kateri se bodo sicer srečevale ceste, poti, parki, ne bodo pa nas pripeljale iz kroga«.

Prav tako gledanje izteguje vrat na grafiki Jutro v predmestju Pogačnikovemu voayerju, ki s pogledom nikakor ne more doseči doječe »Madone«, medtem ko vidi gledalec obe hrepeneči bitji naenkrat, potopljeni v zaprti vrt njunega dvorišča. Avtor tega prizora pa strmi največ v smisel svoje sobe, ki si jo je obljudil s podobami svojih hrepenenj, in čez prag svojega doma, v katerem so zgoščena sporočila njegovega življenja, pošilja s poštnimi golobi svojih grafik

pozdrave, ki oznanjajo veličino vsega intimnega, samotnega in drobnega ter želijo s svojo izbrano lepoto doseči in osrečiti slehernega človeka. Moža na podobi pa označujejo tudi verzi predvojne Kocbekove pesmi *Moje jutro*: »To je moje jutro: ne morem se vzdigniti, / ne morem se odtrgati, obstati moram in / čakati, sad med sadovi.«

Bistvene od Pogačnikovih spominov v tej Kroniki o zaljubljenih v umetnost – umetnik bi jo naslovil *Kronika trnjeve poti* – posredujem vsem »zaljubljenecem« kot Pogačnikovo življenjsko sporočilo. V njem se Pogačnik deklarira kot iskalec sinteze, stkane iz spominskih drobcev. Na malone sleherni drobec iz pripovedovanja, ki govori o tem, kar je slikar videl, premislil ali včasih od zanesljivega pričevalca tudi samo slišal in vsrkal vase, da bi ga lahko kot velesovski ljudski pevec posredoval naprej, pa je mogoče gledati tudi predvsem kot na vir, ki zgodovinarju ali teoretiku pojasnjuje genezo in smisel njegove lastne umetnosti, in prav to mi je vlilo veselje do zapisovanja. Zato je Kronika o zaljubljenih v umetnost ves čas tudi zgodba o Pogačniku in njegovi lastni ustvarjalnosti in njenih principih, vpetih v procese in vselej vznemirjajoče ga povezave, na katere motreči umetnik vselej najraje in z velikim veseljem opozarja, ker tudi ob teh spominjanjih vedno znova in nenehno spoznava, da se vse na svetu tesno povezuje in da je občutljivemu in prodornemu očesu vse skrivnostno, a hkrati tudi vse na dlani.

Spoznanje o medsebojni povezanosti vsega sega celo v bistvo njegovega svetovnega oziroma življenjskega nazora, ki se glasi: »Vse na svetu je strašno povezano, vsi ljudje so si v žlahti«; pri ljudeh pa ga veseli, če se nekdanji svet nadaljuje in če se prepleta staro z mladim, in že zato sega njegovo pripovedovanje tudi v okrožje njegovih srednješolskih dijakov in akademjskih študentov. Prepričan je namreč, da je potrebno vse, česar se spominja, torej vse te »kronikalne« prikaze in ljudi ter dogodke, povezati med seboj, in da je mogoče dobiti vsaj približno podobo o bistvu časa, ki se je že odmaknil, šele potem, ko se vsa dogajanja smiselno poveže; kljub temu pa se zgodovine nikoli ne more priklicati nazaj, ampak ostaja spremenjena samo v spomin; ta pa je vendar, kot je napisal kontemplativni umetniški kronist Ivo Andrić, bolj živ od življenja. Od tega, kar se je nekoč dogajalo, smo namreč že tako daleč, da na neki način niti ni več resnično, kajti vse, kar se je nekdanj zares zgodilo, se nam pozneje dozdeva, kot da je bilo izmišljeno, in zato se Pogačnik zaveda, da bi kdo drug, ki bi govoril o istih stvareh iz drugega spomina, gotovo pripovedoval nekoliko drugače. Prav

povezava pa se mu zdi pri tem najbolj nujna. Zato bi rad, kot mi je nekoč dejal v svoji še vedno neugasljivi pedagoški vnemi, tudi s samim principom pripovedovanja ljudi napotil, da bi začeli tudi sami bolj razmišljati o enovitosti vsega kreativnega delovanja na našem svetu; sam pa je v tej osvetljavi videti kot križišče, skozi katero so potekale nekatere temeljne poti slovenstva, njegove žalosti in ustvarjalnega izžarevanja v daljave, ki se ne smejo izgubiti v brezupu in končati tragično. Njegova misel, da vse, kar je bilo nekoč resnično, odkar živi le še razblinjeno v spominih, niti ni več resnično, pa se ujema tudi z univerzalnim umetniškim občutjem, da je življenje samo sen.

32

V luči takega doživljanja minulosti, ki se je v poznejših letih lahko le še spominjamo in jo ubesedujemo kot pravljično zgodbo, vidi taka kronika smisel predvsem v priklicevanju nekdanje resničnosti kot nekdanjih sanj v današnjo resničnost, ki se tudi sama vedno znova in vedno sproti spreminja samo še v podobe iz sanj. Te postajajo še bolj žive kot resničnost in lahko stopnjujejo potrebno zavest o naši narodni in ustvarjalni eksistenci. Pri tem pa se Pogačnikovo spominsko obujanje lastne mladosti z njenimi zavzetostmi, žalostmi in veselji ter z nenehno mislijo na starše in strica Zormana približuje dožemanju, kakršno živi iz prav tako nostalgичnih besed pisatelja Hermana Hesseja, ki je v času, ko je vse nekdanje ljudi že izgubil in ko se je marsikaj od tedaj že spremenilo, v povesti Lepa je mladost začutil, da danes nima več iste domovine, kot jo je imel v mladosti. »Stara hiša, vrt in veranda, domače izbe, pohištvo in slike, papagaj v veliki kletki, ljubljeno staro mesto in vsa dolina so se mi odtujili in mi ne pripadajo več. Mati in oče sta umrla in domovina otroštva se je spremenila v spomin in domotožje; nobena cesta ne drži več tja.« Tudi v takem snu pa ga vzdržuje pri duhovni budnosti nenehna zavest, da je človekova dolžnost, da vzdržuje, kar mu je bilo dano, ter da navzlic usodni bolečini nenehnega propadanja in umiranja ne obupa, temveč zavzeto ohranja izročilo prednikov, iz katerega raste življenje neustavljivo naprej. Zato Pogačnik ni samo ustvarjalni »voajer«, marveč tudi neutrudno dejaven poizvedovalec, ki se zaveda, da so še vedno na svetu »stare mame in tete, ki kaj vedo«, in da je mogoče le še v spominu zakopane stvari izvedeti samo, če se s temi ljudmi povežemo. V duhu takih razglabljanj, povezanih z otroškimi spominjanji, pa mi je Pogačnik celo dejal, da bi bilo za to kroniko morda najbolj naravno, ko bi jo nekam zakopali in bi jo nenadoma čez kakih dvesto let kdo odkril.

LEGENDARNI STRIC JANEZ ZORMAN

Pogačnikov ded po materini strani je bil Janez Zorman, doma iz Praprotnice, police v Velesovem, majhnega gnezda samih bajtarjev, kake pol ura hoda od cerkve v Adergasu, iz katerega so prišli »praprapra« Zormani. Bil je popolnoma nepismen, a je veljal za bistrega in liberalnega, saj je bil vedno v sporu z župnikom in član sokolske organizacije, obenem pa cerkveni ključar. Prekipeval je od idej in je bil tako nadvse priden, da je delal po ves dan. Ko je prišel v Ljubljano, sprva ni imel kje spati, dokler ni odkril luknje v eni izmed Prešernovih petih peklenskih hiš, starem Kolizeju, ki jo je očistil in se v njej nastanil. V mestu je srečal gospo Marijo Dolinar iz Dobrove, ki je opravila nižjo šolo v nekem samostanu in je bila utelešena milina, prava svetnica in »intelektualni čudež«. Med petimi otroki se jima je rodila tudi Pogačnikova mati, sestra Janeza Zormanina in drugih umetnikovih stricev (Vinka in Toneta) ter umrle male Micke. Stradali so kot psi (oziroma kot turški psi; tako je Ivan Cankar v nekem pismu označil stradanje naših vesnanov) in so vsi imeli nekdanjo bolezen revežev, tako imenovane »škrofeljne«, ko bolniku zaradi tuberkuloze iz vratu teče gnoj. Vendar se je oče, potem ko je spoznal, da ne pride v Ljubljani s samim delom nikamor, naglo znašel. Najel je voz in se z njim odpravljal v Istro, kjer je poceni kupoval vino in ga potem v Ljubljani drago prodajal. Pozneje je najel hlapca in kmalu še več hlapcev in konj, ki so dan in noč potovali s sodi na parizarjih v Istro in se kot stari furmani ob težko naloženih vozovih spet peš vračali v Ljubljano, kjer se je raznesel glas, da toči Zorman dobro istrsko vino.

V nasprotju s svetniško staro materjo ima Pogačnik starega očeta že zaradi neke epizode s konjem v zavesti tudi kot bolj grobega ali »divjega« človeka, ki ni nikomur prizanašal. Iz nekega pisma njegovega sina, svojega strica, je namreč razbral, da se je staremu Zormanu nekoč konj tako splašil, da ga je vrgel z voza in se je zato voznik zelo pobil. Že besede iz pisma »ubogi šimel« so zadostovale, da so Pogačniku priklicale pred oči prizor, kako je stari oče za nesrečo obdolžil konja in ga očitno po krivem tepel. Pogačnikova največja ljubezen so bili že od otroštva konji in njegova sočutnost je bila posebej usmerjena tudi k drugim nebogljenim živalim. (Upodobitev take nesreče v naši kulturni



zavesti najlepše živi v romarski cerkvi na štajerski Sladki gori ob avtoportretu baročnega slikarja Jelovška, ki ob podobi voza, naloženega s sodi, drži v rokah vajeti, medtem ko obema, slikarju in vozniku, pošilja žarke milostna Marija.)

Iznajdljivi in odločni stari Zorman je kot vinski trgovec v kratkem obogatel in si nasproti današnje hale Tivoli v Šiški sezidal veliko hišo z vrtom, gospodarskim poslopjem in ogromnim hlevom. V tej hiši se je leta 1920 rodil Marjan Pogačnik, ki je potem živel v očetovi hiši za Bežigradom. V Zormanovi hiši (Spodnja Šiška št. 8) pa so pozneje stanovali tudi Rudolf Maister, ki jih je včasih obiskal, ali sodnik Antloga, stari oče umetnostne zgodovinarke Ksenije Rozman, in družina Naglič, ki je imela dva sinova, Milka in kapetana avstrijske bojne ladje Vladka, ki se je komaj rešil z ladje Viribus Unitis. Za mladega Pogačnika pa je bil poleg matere usodno, temeljno in življenjsko pomemben stric Janez Zorman (1889–1969). Janez Zorman je študiral najprej v Parizu pravo in nato na praški tehniki arhitekturo, a je tudi slikal in obiskoval Jakopičevo zasebno šolo ter se učil slikanja v Parizu (na akademiji lepih umetnosti in Académie Julianne), Amsterdamu in Firencah. (Vrsta njegovih slik, okrog petdeset po številu, je shranjenih v Narodni galeriji, skicirk z motivi na primer iz Ogleja ali majhnih olj z motivi praških ulic, holandskih mest in podobnim, po Pogačnikovi oceni prav dobrih ali celo odličnih. Posebej ga je zanimala arhitektura – v Pogačnikovi zbirki je ohranjena slika velesovske cerkve z ajdo v ospredju, pa tudi akvarelna podoba Zormanove hiše –, poleg tega je iz ljubezni do pesnika narisal tudi Simona Gregorčiča na mrtvaškem odru.) Prijateljaval je z Otonom Župančičem in ga portretiral, zelo dobro pa se je razumel s sicer molčečim, v sončno svetlobo Bele krajine zazrtim slikarjem Matijem Jamom, ki je – kot je razvidno iz pesnikovega besedila Iz zapiskov Pavla Kuzme – Župančiču odprl oči za naravo in je prav tako kot Zorman po prednikih izhajal iz Velesovega. To pa vsaj za tedanji čas nikakor ni bilo zanemarljivo, ker velja, da so vsi Velesovci »svoja familija« ali celo nekakšna posebna »pasma«, kajti starodavni velesovski samostan za zavest tamkajšnjih ljudi nikakor ni bil brez pomena. Zorman se je dobro razumel tudi z Izidorjem Cankarjem, ki mu je bil pripravljen podeliti diplomu celo kar pro forma, a je ni želel sprejeti. Zorman, ki je na praški univerzi že opravil diplomski izpit iz arhitekture, namreč v povojnih razmerah, ko mu je umrl oče in je postal »glava« družine, ni več nameraval niti ni več mogel oditi v Prago, da bi dokončal študij, in je bil brez diplome v nekoliko nerodnem položaju.

Znameniti Pogačnikov stric je bil tudi prijatelj pisatelja Ivana Cankarja. Ta je vedno od vsepovsod pisal njegovi sestri, slikarjevi materi, v katero je bil zagledan, in Pogačnik je veliko teh pisem videl še na lastne oči. Ta pisma mogoče še hranijo njegovi sorodniki, morda pa jih je mama uničila. Cankarjeva pisma Zormanu pa so objavljena v pisateljevih zbranih delih. Iz njih je razvidno, da ga je Cankar, ko je potreboval denar, poprosil, naj mu odkupi avtorske pravice za knjige, izdane pri Slovenski matici, in mu ponujal v nakup še nenapisano legendo, da bi se lahko preselil in »vendar enkrat tako živel, kakor ljudje živé«. Zorman pa je bil resničen in zares gosposki mecen, saj je (kot preberemo v opombah k zbranim delom) »ustregel večini ali kar vsem pisateljevim zahtevam in mu v letih 1915 do 1917 dal nad 11.000 kron, kot je razvidno iz ohranjenih potrdil in posebnega zbornika vseh izplačil. Vendar od Cankarja ni dobil ne gradiva za knjigo ne obljubljenega rokopisa, tudi pridobljenih avtorskih pravic Zorman ni uveljavil«.

35

Pomagal pa je tudi številnim drugim književnikom. O tem na primer priča pismo, v katerem Vladimir Levstik prosi Ivana Cankarja: »Ako moreš, nagovori koga, da mi pumpa nekaj denarja.« Vendar pri tem dodaja: »Zormanu ni treba reči, njega pumpam posebej, za 'železno rezervo' in za knjige, ker marljivo študiram.« Prav to izsesavanje pa je bilo za Cankarja tako značilno, da ga neke v dnevniku kritično omenja tudi Edvard Kocbek, ko govori o diskrepanci, ki jo dobi bralec pisateljeve literature in objavljenih zasebnih pisem. V enem od pisem Cankar Zormanu tudi sporoča, da se bo oglasil pri njem doma v Šiški. Prav zaradi spomina na Cankarja je dal Pogačnik restavrirati že v uvodu omenjeno historično »Cankarjevo« zofo, na katero poseda današnje redke obiskovalce, tapeciral pa jo je kot svoje zadnje delo (in jo vso podložil s slikarskim platnom) precizni mojster Avgust Pavlè, tisti, ki je delal tudi za gradova Otočec in Mokrice, pri delu pa se je tudi zelo potrudil, ker mu je oče vcepil težnjo k popolnosti in ga ob še tako dobrem in celo najboljšem izdelku vedno opomnil, naj pomisli, ali bi lahko naredil še boljše. Cankar se ga je v Zormanovi hiši, kjer je bila vinska trgovina, rad zastonj »nažehtal«, in takrat je legel prav na to zofo, pod glavo pa so mu položili blazino. Bil je tako šibak, da je bil pijan že po dveh kozarčkih vina, saj je bil lahek, kot je povedal Pogačniku stari Zorman, ki ga je nekoč stehtal, vsega 42 kilogramov. Ko so ob neki priložnosti prišli k hiši obiski in je nekdo presenečeno vzkliknil: »Za božjo voljo, kdo pa je ta, ki leži na zofi?«, je stari trgovec Zorman prostodušno presodil: »Oh, ena velika zguba!«

Na isti zofi je sedel tudi knezoškof Jeglič, kajti Zorman je bil ključar stare šišenske cerkve, take družine pa so duhovnike in cerkvene dostojanstvenike sprejemale tudi doma.

Ivan Cankar je hodil tudi v gostilno sopotnika književnikov naše Moderne, Kraševca in očeta poznejše Pogačnikove soproge Franca Ksaverja Avčina v Trnje na Pivki. Tja se je kdaj pa kdaj pripeljal z vlakom samo pit vino in jest pršut, do gostilne pa je še dva kilometra prepešal. Pozneje je taisti oče gospe Pogačnikove govoril, da je Cankar baraba, ker ga je pisatelj zanj nevšečno, kot majhnega in nesamostojnega moža z otroško dušo v predolghih hlačah in prekratki suknji, z vedno nekoliko odprtimi usti in s premajhnim klobučkom na preveliki glavi, karikiral v mladostni prozi »Albert«, kjer leta 1896 piše tudi o enem od svojih obiskov v Trnju. Avčinov oče, ki je imel v Trnju posestvo, pa je trgoval s konji, vendar izključno z rdečimi. Prav to posestvo s trgovino in gostilno v Trnju – v »Albertu« ga podeduje po umrlem bratu Peter Šlibar, ki se je na ljubezenskih pisemcih podpisoval kot Albert – nastopa v Cankarjevi povesti kot prizorišče, preimenovano v Drinje. (Razpoznavni model za Alberta v Cankarjevih zbranih delih ni identificiran, v izbranih delih pa ga je Boris Merhar označil le s kratico F. A., medtem ko so bili s polnimi imeni razkriti »modeli« za ženski del zgodbe, ki jih je Cankar s svojo prozo tako razjezil, da se jim potem ni več prikazal pred oči. V »Albertovo« ženo, ki je živela na ljubljanskem Ambroževem trgu in se je v resnici poročila z Mahkotom, pa je bil zaljubljen Oton Župančič.)

Franc Ksaver Avčin je opustil šolanje na novomeški gimnaziji, ker je med šolskim branjem vzkipljivo reagiral na vztrajanje profesorja in pisatelja Frana Detele, naj bere dalje, četudi je profesor videl, da ni sledil. Ko je zahtevo ponovil, ne da bi bil dijaku pripravljen pokazati, od kod naprej, pa je Avčin strogega gromovniškemu profesorju (ta je, kadar je koga ukoril, »zajahal visokega paradnega konja in obsul zakrknjene grešnike z votlo donečimi tiradami«, kot beremo v komentarju k njegovim izbranim delom) vrgel knjigo v glavo, nato pa se je izobrazil za geometra. Poznal je tudi Dragotina Ketteja in ga obiskoval bolnega v Cukrarni, pa tudi Josipa Murna, bil pa je tudi velik ljubitelj Prešerna. Ko je Ketteju nekoč prinesel v Cukrarno denar, ga je bolni pesnik zavrnil in mu dejal: »Kaj mi nosiš denar, prinesi mi raje zdravje!« Odkar se je Avčin vrnil s soške fronte, kjer so se odlikovali v prvih frontnih vrstah Bosanci, je doma na glavi nosil turški fes (kot kak Tartarin iz Tarascona) in ko je zjutraj odprl okno,

je frizer nasproti vsakokrat ugotovil, da je »Turek« vstal.

Pogačnikova mama, ki jo je Cankar zelo rad videl, je na skoraj celopostavni fotografiji prava findesièlovsko usodna in lepa ženska. (In tega se je najbrž tudi zavedala, saj je leta 1908 bratu v Pariz sporočila, da mu bo v nekaj dneh v pismu poleg drugega poslala tudi svojo lepo fotografijo.) Prav tak, kar nekako baudelairovski, se zdi s svojim prodornim pogledom na Bertholdovi fotografiji tudi njen brat Janez Zorman, idealist, ki ga današnji ljubitelji umetnosti poznajo tudi iz njegovih kritik v Ljubljanskem zvonu, Vedi in Omladini. Vidimo ga lahko tudi v središču oljne skupinske slike Franceta Kralja Odbor Narodne galerije okoli 1920, sedečega tik poleg Izidorja Cankarja. Imel je izrazit optični spomin, podobno kot tudi Pogačnik, ki si je vsako sliko posebej zapomnil, in je bil ugleden presojevalec slik. To njegovo sposobnost humorno prikazujeta karikaturi v Maleševem Umetniškem zborniku, kjer ga je Gaspari narisal kot svojega Apelovega kopitarja in kot okronanega avtorja nove iznajdbe, toplomeru podobnega aparata, »ki z matematično natančnostjo izmeri in določi kvaliteto sleherne likovne umetnine«.

Kritike je pisal kot ljubitelj, a tudi kot zaljubljenec. Slikovite oznake slikarjev v Zormanovih ocenah v Ljubljanskem zvonu, med katerimi najdemo tudi za tedanji čas značilno zvrst dialoga, kažejo literaren talent, oplojen z metaforiko Moderne, za katero je imel poseben smisel. Pesniško pronicljivo je znal označiti zlasti učinke slik ljubih mu impresionistov, za katere je na primer leta 1917, v času še pred nastopom ekspresionistov, menil, da so ostali brez tekmecev, »brez nadkriljevalcev«.

Jakopiča je na nekem mestu označil kot čarodeja, ukazujočega »stotinam svetlobnih utripov, ki se mu zbirajo pokorno in se vrste v lesketajoče bajne celote, nasičene z nerazložljivo silo privlačnosti in enote«. Sternen je bil zanj »ekscentrična verva«, »čigar platna so s silo brzdan element, nasrkan vtisov, hipnih misli, ki prehitevajo in odrivajo druga drugo in se enako hipno zrinjajo v bežne celote, da tem močnejše zašume in zableste«. Še za slikarjevega življenja je pisal tudi o Groharju. Za Jamo pa je zapisal, da »je v svojih principih razvit, ubran, rezerviran in gotov, mirujoča cerkev«. Cenil pa je tudi njihove vrstnike vesnane. Gaspari je zanj »mojster – eksternist zaokroženih, lahkih kompozicij ubrane zunanosti in motivov brez zamere«, Smrekarjev talent pa mu »sam iz sebe izziva polemiko«, ker ga občuduje in hkrati čuti do njega odpor, kajti njegov detajl »je interesanten«, v celote, izrisane »s točnostjo, skrbnostjo, fantazijo«, pa

so konceptijsko zajete »mnogobrojne izdelane figure, fizijognomije v vseh možnih variantah, neverjetnih nakladah, stotine travic, stotine listov izrisanih, satira in groteska, humor, morala, mistika, pravljica, karikatura, socializem, higijena, politika«; včasih pa ga je zmotilo še pretirano poudarjanje opolzlosti, ki po njegovem ne sodi v umetnost.

Prav Zorman je napisal tudi uvod v mapo lesorezov Sence Miha Maleša, umetnika, ki je Pogačnika na njegovi umetniški poti ljubeznivo spodbujal, poleg tega pa mu je razširjal obzorja tudi s svojo revijo Umetnost, ki je bila pred vojno kot pravcati kašipot odločilna kar za vrsto poznejših ustvarjalcev. V letih 1936/37 je bil njen odgovorni urednik Zorman, dokler je izhajala v obliki manjšega časopisa in jo je upravljal nekakšen odbor. Ker je izhajala tudi med vojno in bila po uradni obvezanosti opremljena s sliko italijanskega kralja in Mussolinija ter vključevala tudi italijanske slikarje, je bil Maleš zaradi nje po vojni zaprt in bil zato kar nekaj časa potrta, preden se je spet pobral. Iz nje je izšel tudi Malešev Umetniški zbornik, ki je prava slovenska likovna panorama prve polovice dvajsetega stoletja, kakršna je bila Marjanu Pogačniku povsem domača že v srednješolskih letih; pozneje pa je kot profesor na likovni akademiji ugotavljal, da nerazgledani študentje Maleša in njegove dejavnosti skorajda več ne poznajo. Zorman je imel tesne stike s številnimi umetniki in na likovnem področju se ni nič zgodilo brez njegove vednosti ali sodelovanja. Z denarjem je pomagal tudi Jakopiču. Tudi ta je bil venomer »suh«, saj je moral preživljati vrsto domačih žensk (ženo in tri njene samske sestre, hčer in tudi služkinjo, ki je ni mogel plačevati, a je vseeno vztrajala pri hiši). Poleg tega si je nenehno kupoval tedaj zelo drago čokolado, brez katere ni mogel preživeti, ker je imel napade epilepsije in jo je nujno potreboval za obnovo energije. Bil je celo tako ubog, da ni imel niti za barve, zato mu jih je dajal trgovec Martin Koler iz firme Derganc, doma iz Šmartnega pod Šmarno goro, kar na zaupanje. Ko pa se je neplačanih barv nabralo že za blizu tisoč dinarjev, je Jakopiča potterjal, slikar pa mu je namesto denarja prinesel sliko z motivom Krima. Ta pa Kolerju ni bila niti najmanj všeč in mu je dolg nemudoma odpisal, samo da jo je mojster spet odnesel. Pozneje, v spremembah po vojni, se je isti Koler znašel kot ekonom oziroma sluga na likovni akademiji, in nekdanji študentje – med njimi Andrej Jemec – se spominjajo, da so mu rekli kar študentski oče, ker se je kot poštenjak zavzemal zanje tudi pri profesorjih. Pogačniku je večkrat potožil, kako mu je žal, da tedaj ni vzel Jakopičeve slike, ker bi z njo

pridobil dragocenost, ki bi jo lahko prodal. Dobri mož je stopil v umetnostno zavest tudi kot veristični starec, ki ga je posadila na svojo klop kiparka Duba Sambolec. Dobrohotni Pogačnik pa bi ne bil Pogačnik, če bi njegovega nepremišljenega ravnanja značilno ne opravičeval tudi s »tehnološkimi« okoliščinami, češ da je Koler videl Jakopičevo sliko pred trgovino na močnem soncu in je zato na njej razbral le grobe lise barv, skozi katere je povrh presevala še groba vrečevina, ker je ob neki selitvi slik, razpostavljenih na prostem, med svojim motrenjem sleherne zanimivosti sam opazil podobno.

O Zormanovi mecensko velikodušni drži v razmerju do Jakopiča, ki mu je Zorman odplačal terjatve za Jakopičev paviljon, ter o njegovih »posojilih«, za katera mu je Jakopič zastavljal slike, piše tudi Anton Podbevšek, ki svojo knjigo o Jakopiču s tem zapuščinskim poglavjem tudi zaključuje in v njem označuje Zormanu za izrednega človeka; kako se je banka s terjatvami zaradi Jakopičevih dolgov obračala na Zormanu, pa je razvidno tudi iz dokumentov v njegovi zapuščini.

Duhovna zveza med Jakopičem in Zormanovo mecensko držo je odmevala tudi v nesebičnem ravnanju Marjana Pogačnika, ko je mnogo pozneje, leta 1976, prejel Jakopičevo nagrado in se je ob misli na Jakopiča v duhu mecenskega sorodnika velikodušno odločil, da njen denarni del nameni umetniškemu društvu kot osnovo za preureditev njegove galerije, prav tiste, ki si jo je v zanikrnem času današnjih lastninskih mahinacij prilastila združba tujcev. O Zormanovi mecenski vlogi v svojih spominih z velikim spoštovanjem piše tudi France Kralj, ki je »uglednega kritika« Zormanu takole predstavil: »Ko se je stara monarhija že majala v temeljih, se je pojavil nov človek, umetnostni kandidat slikarstva, Rihardov učenec, petični kritik Ivan Zorman. Ta doslej največji kulturni mecen in dobrotnik slovenske umetnosti je tudi potrošil prav vse veliko rodbinsko imetje za umetnost, s tem pa spravil sebe na beraško palico.«

Zorman je od umetnikov kupoval slike in jim dajal denar, tudi za pot v tujino, o čemer so bili ohranjeni podatki v njegovi zapuščini; včasih pa mu je kdo izmed njih kako sliko tudi podaril. (Bil je natančen in si je vse zapisal, a so to gradivo po njegovi smrti raznesli sorodniki. Pogačnik se na primer spominja, da je videl listek, kamor je Zorman napisal, da je dal Zdenku Kalinu pred odhodom v Pariz 2.000 dinarjev, in še celo vrsto podobnih zapiskov, tega denarja pa ni potem nikoli izterjal.) Iz dokumentov v njegovi zapuščini je Pogačnik razbral, da je daroval denar tudi za slovensko gledališče in konjeniški klub,

nanj pa so se obračale tudi številne ženske, ki so se priteple z juga in ga prosile za denar za toalete, češ da jim bo to omogočilo vstop v tedaj osrednje filmsko središče Berlin, a iz njihovega »filmschauspielereija« ni bilo nič. Mirku Juteršku pa je France Stele pripovedoval, kako je Zorman hodil igrat ruleto v Nico in se, ko mu je zmanjkalo denarja, odpeljal ponj k materi ter se nemudoma spet vrnil v igralnico. Tudi kadar so se mu v Pragi sanjale številke, se je podvizal na vlak in poskusil srečo.

Z denarjem je stric Zorman zelo podpiral tudi ubogega slikarja Franceta Pavlovca in ga vzel nekoč celo s seboj na otok Krk, da bi si opomogel. Tam je Pavlovec naslikal tudi nekaj podob, vendar mu morje ni ležalo, ker je bil »človek Gameljnov«, ki ga najboljše predstavljajo čudovite simfonične podobe iz okolice Save. Slikarjem pa je Zorman pomagal na vse mogoče načine. Družini Maksima Sedeja, ki je svojo družinsko srečo doživljala v veliki revščini in zapovrstjo dobivala naraščaj, je na primer pripeljal železne postelje iz očetove hiše, ki jih je pred tem hranil na podstrešju pri Pogačnikovih, in Pogačnik je – ko je nekoč Sedeja pospremil do doma – v njih takoj prepoznal spomin na svoj dom.

Dobre odnose je imel Zorman tudi s hrvaškimi umetniki Becićem, Tartagliom in Meštrovićem, prijateljeval pa je tudi s kiparjem Lojzetom Dolinarjem, tudi še v času, ko je ta že živel v Beogradu; Dolinar je po fotografijah kiparsko upodobil Zormanovega očeta in mater ter njegovega brata Toneta in Zormanovo »ženo« Lilo, v eno izmed risb, s kakršnimi je znal zajeti volumen s črto, pa je upodobil tudi drugo izmed njegovih obeh »žena« Marion. Ko se je brezdomni kipar Fran Berneker okužil z drobcem, ki mu je med klesanjem padel v oko, je dobil šen in mu je otekla glava, da ga ni nihče hotel gledati, povrhu pa je bil siten, zlomljen in užaljen človek, ker so od mladega slabo ravnali z njim. Tedaj mu je Zorman ponudil sobo za stanovanje v Narodni galeriji, mu v njej priskrbel posteljo ter ga negoval. Nosil mu je hrano in bolnega mazal z ihtiolom, ki mu ga je predpisal zdravnik (in ne z neko poljubno črno žavbo, kot je sarkastično zapisal Čoro Škodlar, ki se je nekoč tam pojavil med mazanjem); tudi sicer je skrbel zanj in o njem pozneje v Odmevih slovanskega sveta tudi pisal. Toda zdravljenje žal ni bilo uspešno. Berneker je zaradi vročine po nekaj tednih umrl, pred tem pa je Zormanu poklonil zanikrno mapo s svojimi dokumenti, češ da bo iz nje spoznal njegovo težko življenje, in to je dal Pogačnik pozneje na voljo raziskovalcem. Najbolj mu je ostala v spominu Bernekerjeva prošnja Meštroviću, da bi mu posodil denar za atelje, ki ga je želel zgraditi na

Masarykovi cesti, kjer je imel zanj že parcelo; zagotavljal je, da mu bo dolg povrnil z delom – Berneker je namreč veliko klesal za Meštrovića –, a mu Meštrović ni hotel ustreči, ker ga ni več potreboval.

V Münchnu je Zorman prijateljeval tudi s slikarjem Mošem Pijadejem in je tudi stanoval v njegovi soseščini. Vendar ga pozneje Pijade ni več hotel poznati, ker Zorman ni bil enakega svetovnonazorskega prepričanja. Zormanu se je zdel Pijade nadarjen; menil je, da je bilo njegovo slikarstvo spočetka dobro. Enakega mnjenja je bil o njem tudi v Münchnu udomačeni Sternen, medtem ko je pozneje, ko je zaradi političnega delovanja izgubil stik s prvotnim delom, zapadel v socrealizem in ni več dosegel ravni začetnega obdobja. (Pijadeja pa je po vojni pohvalil tudi Božidar Jakac, kot ustvarjalca, čigar sijajna risba je bila »živo vezana z barvo«, in prav tako Edvard Kocbek.) Ko je bil Zorman od leta 1909 do prve svetovne vojne in po njej v Pragi, je bilo tamkaj še več Slovencev. Bolj liberalni Slovenci so, kot pripoveduje Pogačnik, takrat hodili študirat v Prago, bolj katoliški pa na Dunaj. Bogati oče mu je v Pragi na kraljevskih Vinogradih plačeval najemnino za veliko petsobno stanovanje, ki ga je Zorman opremil s pohištvom. Tam so se v Zormanovi družbi zbirali njegov brat Vinko, Juš in Ferdo Kozak, Janko Glazer, Vladimir Levstik (ki ni, čeravno prevajalec iz ruščine, nikoli prenesel ruske mentalitete in je pisal tudi o francoski likovni umetnosti), ter občasno Josip Vidmar; zraven pa so bili tudi novinar Saša Železnikar in več koroških Ogrizov. Nekateri, tako Vidmar ali Kozak, so včasih tam tudi zastonj stanovali. Posebej pomemben člen te družbe je bil pesnik Oton Župančič, ki je prihajal k Zormanu tudi jest, tamkaj pa sta bila tudi Pavel Golia in izvrstna pianistka Dana Kobler, v katero so bili vsi po malem zaljubljeni in je gojila simpatije tudi do Zormanana, ki je naslikal sobo z njenim klavirjem. Vinko Zorman je Pogačniku pripovedoval, da je začenjala igrati na klavir že zgodaj zjutraj in da so šele zvečer, ko je klavir utihnil, začutili, da je nastal popoln mir, kajti igrala je kar po deset in več ur skupaj; nekoč pozneje je bila celo povabljena, da igra pred jugoslovanskim kraljem. Med Zormanom in njo je nastala velika ljubezenska korespondenca, navdihnjena po francoski literaturi, pozneje, leta 1920, pa se je nenadoma poročila s Pavlom Golijem, ki pa je vseeno ostal dober Zormanov prijatelj; in ko je kmalu potem umrla, sta za njo žalovala oba. Marjanu Pogačniku je bilo ob njeni smrti komajda devet let, a ga že misel na to, da se navkljub svojemu velikemu talentu ni mogla izpeti, pogrezne v temno melanholijo. Kot je napisal že njen sorodnik pianist

Igor Dekleva, živi spomin nanjo in njeno glasbo tudi v prozi Ivana Cankarja.

Zormanov oče je v Prago od doma tedensko pošiljal kranjske klobase, moko in olje, ker si je Zorman želel domačo hrano. Kot se spominja Pogačnik iz nekega pisma, jih je oskrboval celo z domačim perjem za pernice, kajti vse je hotel dobiti od doma. Ta skupina Slovencev v Pragi – v Slovenskem biografskem leksikonu je Zorman, ki je kot dijak sodeloval s preporodovci, prištet k skupini nacionalnih radikalcev – se je zavzemala za slovensko zbližanje z balkanskim Jugom, da po razpadu Avstro-Ogrske ne bi prišli pod Avstrijo, njihovo navdušenje pa je bilo povezano z velikimi neznankami. Bili so jugoslovansko usmerjeni nasprotniki monarhije in v času tedanje politične napetosti zato politično sumljivi, vendar je bila Praga takrat slovanska in ne nemško usmerjeno mesto. Veliko je bilo v njej tudi Židov, a češki Židje so v svoji preračunljivosti vselej, kadar so Slovani glasno izražali slovanstvo, kot sta Pogačniku večkrat pripovedovala Janez in Vinko Zorman, preračunljivo potegnili z Nemci, ker so bili ti močnejši in so si lahko od njih obetali večji profit.

V Pragi je bil Zorman tudi urednik glasila narodno-radikalnega dijaštva Omladina, ki ga je prav tako izdajal za svoj denar in sam opremil. Ustanovil je založbo Omladina, pri kateri je izdal poleg Župančičevih Sto ugank in Cicibana, za katerega je sam pripravil naslovno risbo, ter Župančičevih prevodov Chestertonovega Četrтка in Flaubertovih Treh povesti tudi Gradnikove Padajoče zvezde in Spomine na Cankarja, sodeloval pa je tudi pri preostalem jugoslovansko usmerjenem tisku, Svobodni misli, Jugoslaviji in Znanstveni knjižnici; Cankar pa jih je ob njihovem jugoslovanskem navdušenju opozarjal na večjo treznost. Leta 1919 (z letnico 1920) je Zorman izdal tudi izbor Župančičevih pesmi Mlada pota v lastni opremi in z ilustracijami Gvidona Birolle. Knjiga je, kot piše v monografiji o Župančiču Joža Mahnič, leta 1921 doživela drugo izdajo; vendar pa ni prišla v prodajo, ker so jo v Celju preveč zanikrno natisnili in je – kot izpričuje tudi Župančičevo pismo Zormanu – pesnik zahteval, da gre zaradi slabega preloma in tiskarske površnosti v stope; kot pojasnjuje Mahnič, pa tudi zaradi pesnikovega nezadovoljstva z ne docela ustreznimi vinjetami. Celotno izdajo so potem zares uničili, Zorman pa si je brez haska naprtil stroške in s tem se je uspešno delovanje založbe izteklo; knjigo z istimi ilustracijami, posnetimi po ohranjenem izvodu prvega natisa, pa je ponovno izdala druga založba ob 100-letnici Župančičevega rojstva.

Zorman je imel nekaj časa skupaj s češkim Židom inženirjem Hugom Uh-

liřom (Oglarjem), lastnikom gradu Ruda blizu Loke pri Zidanem mostu in zbirateljem slik, tudi svojo zalořbo Umetniřka propaganda, dokler se ni z njim sporekel in sta se razřla. (O Uhliřu kot ustanovitelju in lastniku te 1915 ustanovljene zalořbe piře v Glasniku Slovenske matice v spisu za simpozij o Jořu Glonarju Drago Samec, vendar je vlogo Zormanana pri tem prezrl, saj je Uhliřu pripisal celo izdajo Gasparijevih jaslic, najbrř zato, ker je Uhliř, potem ko je Zorman obubořal, podjetje nadaljeval sam, poleg tega pa Zormanana, ki je bil pozneje zapit, niso veĉ upořtevali, zato je izpuřĉen tudi v Enciklopediji Slovenije pod geslom o zalořbi Umetniřka propaganda, kjer je naveden le Uhliř; do danes pa je postal nezasluřeno celo tako pozabljen, da so njegov portret, ki ga je po sredini tridesetih let narisal Nikolaj Pirnat, leta 2003 v pojasnilih k Pirnatovi razstavi v Cankarjevem domu napaĉno komentirali kot portret njegovega soimenjaka, izseljenskega pesnika Ivana Zormanana.) Umetniřka propaganda pa je med drugim izdala tudi serijo umetniřkih razglednic in posebej razglednic ki-parja Franceta Kralja in štiri zvezke o řivalstvu, prirejene po Brehmu.

Uhliř je prijateljeval z gosposiĉno Heine, ki je řivela v Kamniku, daljno sorodnico pesnika Heineja. Ta je hranila veliko slik Heinejevega sorodnika slikarja Hayneja, ki je deloval v Kranju in je v ospredju svojih panoram zelo rad slikal pastirske prizore, zlasti Pogaĉniku tako ljube krave; to pa je še posebej razumljivo, ker je bil po izobrazbi řivinozdravnik in celo profesor veterine na Dunaju, po tedanjem obiĉaju pa je zdravil tudi ljudi. V stalni zbirki Narodne galerije je Haynejeve slike s kravami in ovĉicami v ospredju razstavil tudi Janez Zorman, pozneje pa jih je bilo mogoĉe videti predvsem na tematskih razstavah. Pri Umetniřki propagandi je Zorman leta 1919 izdal tudi knjigo Hinka Smrekarja Ćrnovojnik, risano in pisano s peresom in litografskim tuřem neposredno na litografski kamen. Prav Zorman, ki je izdal tudi seriji Gasparijevih razglednic, je Gaspariju naroĉil, da je po zaĉetku dvajsetih let neposredno na kamen v tehniki řtiribarvnega kamenotiska (litografije) izdelal tudi nekdanje popularne kartonske Slovenske narodne jaslice, ki kařejo prvotno zaupanje v Jugoslavijo, zaradi ĉesar Cevcu po njegovem pripovedovanju niso bile pri srcu. (Cevcu pa je po vojni, v petdesetih letih, po njegovih navodilih in gotskih predlogah izdelala ĉudovite jaslice, velike za vso steno, neka Pogaĉnikova uĉenka, potem ko ga je Pogaĉnik opozoril na njeno spretnost, sam Cevc pa je figurice oblekel in jih dopolnil.) Vendar so Gasparijeve jaslice nastale še pred popolnim razoĉaranjem, kot pripoveduje Pogaĉnik, ki je s svojim pronicljivim smislom

njihove tri kralje, zaznamujoče tri jugoslovanske narode, na pamet značilno označil že kar s podobo treh konj: majestetičnim srbskim rjavcem, domišljajnim hrvaškim rdečkastim konjem in pohlevnim belim slovenskim konjičkom. V kočijo sta vprežena bela konja, v paru, ki je iz nje izstopil, oblečenem v nošo prve polovice 19. stoletja, pa so ljudje »prepoznali« Franceta Prešerna in Primčevo Julijo, četudi še zdaleč nista doživela take ljubezenske romance, da bi se kdaj skupaj popeljala v kočiji.

Zormanovo veliko ljubezen do slovenske kulture izpričuje tudi dejstvo, da je nesel v Prago izvirni Goldensteinov portret Prešerna, ki je bil tedaj v hrambi graščakinje Rudeževe z Gracarjevega turna pod Gorjanci, in tam poskrbel, da so ga v dobri tiskarni v nekaj sto izvodih po izvirniku spodobno natisnili v bakrotisku, da bi njegove podobe visele po slovenskih domovih. Vsaj enega izmed teh Prešernov je hranil tudi Miha Maleš, ki je pozneje kot fotograf sodeloval s Francetom Kidričem pri Prešernovem albumu, medtem ko je kot avtor Prešernove portretne rekonstrukcije že poprej z njim intenzivno sodeloval tudi Jakac, kajti tedaj so bili vsi obsedeni s Prešernovo podobo, tudi Smrekar, Vavpotič in Gaspari. Jakac je izposojeno izvirno Goldensteinovo sliko nekaj časa celo sam hranil, ko pa ga je doletel aprila 1941 vojaški vpoklic, je njegova žena najprej od vsega poskrbela, da je sliko vrnila lastniku, in še tik pred moževim odhodom v kasarno pohitela z dragoceno podobo k njenim lastnikom Levčevim, saj je bila slika zanju prava relikvija, ki se nikakor ne bi smela izgubiti. France Kidrič pa je intenzivno iskal tudi pesnikovo izpričano (skupinsko) fotografijo, pri tem pa je bil, kot je opazil Maleš in povedal Pogačniku, na preostale prešernoslovce ljubosumen.

Preden je odšel Zorman študirat v Pariz, je župnik zaradi slabega slovesa pariške morale njegovim domačim svetoval, naj ga na vsak način odvrnejo od tega grešnega mesta, kajti francosko se lahko nauči tudi kje drugje. V Parizu pa je, kot je pripovedoval, sicer pozneje, že po koncu študijske svobode, spoznal nikogar drugega kot samo mlado Josephine Baker (1906–1975) in je v njeni družbi zapravil veliko denarja. Ta nenavadni sloves o zvezi s slavno ameriško kreolsko plesalko se ga je očitno trdno oprijel, saj sem o njem slišal tudi iz drugih virov, njeno popularnost med Slovenci pa potrjuje dejstvo, da so jo portretirali v risbi leta 1928 pol golo med plesom Nikolaj Pirnat in istega leta kot prav tako razgaljeno plesalko Stane Cuderman ali v prvi polovici dvajsetih let v kiparskem reliefu Karla Bulovčeva. Živel pa je tudi v zavesti gledališnikov,

saj je na primer Ciril Debevec leta 1928 o igralki Darinki Debelakovi zapisal, da »je ritmično kakor krojena za dobo josephine-bakerskih pratelovadb«, ter si jo, zavedajoč se, da je Bakerjeva plesala oblečena v banane, predstavljal ne le v elegantnih toaletah na velemestnem parketu, kot je Debelakovo potretiral Ivan Vavpotič, marveč tudi »v mulatskih bananah« tropskega sveta. Ivan Mrak pa je o Josephini Baker napisal celo posebno »emigrantsko tragedijo«, ki je bila objavljena šele leta 1993 v reviji 2000. Da je hodil Zorman v tuja mesta, Prago in Pariz, tudi pozneje, ko je bil že zaposlen z delom v galeriji, izpričuje v Jakčevi zapuščini tudi pariška Mesesnelova razglednica iz leta 1926 z Zormanovim podpisom. V svoji spominski knjigi Srečanja s stavbarji se Zorman spominja tudi arhitekt Pavel Göstl, ko pripoveduje, kako je leta 1931 med študentskim obiskom v Berlinu v času velike mednarodne razstave gradbeništva profesor Ivan Vurnik »svoje ovčice zaupal še Ivanu Zormanu, tedaj že direktorju Narodne galerije, ki je nekaj let študiral tudi arhitekturo«, in dodaja: »Čeprav skoro Vurnikovih let, se je prav tovariško povezal z nami in nas spremljal tudi na večernih pohodih za spoznavanje velemestnega prireditvenega in gostilniškega življenja.« Ko je Pogačnik mnogo pozneje, okoli leta 1948, nekoč vlekel strica pijanega domov, potem ko je po nekem koncertu pijan obležal pod mizo v hotelu Slon, je kipar Karel Putrih za njim zaklical, da je zares vredno nesti človeka, ki je edini od Slovencev plesal in spal z Josephine Baker.

V Ljubljani so hodili k Zormanu v Šiško zlasti njegovi nerazdružni prijatelji in sošolci Niko Štritof, pianist Anton Trost in inženir Stanko Bloudek, ki jih Pogačnik imenuje kar štiriperesno deteljico, katere vsak list je zelo dobro slikal; pridruževal pa se jim je tudi folklorist France Marolt. Ker je bil vsestranski Bloudek tudi sam zelo vešč slikanja, je v Zormanovih skicirkah s portreti Otona Župančiča ali Vladimirja Levstika tudi precej Bloudkovih risb; med podobami pa je tudi Štritofov avtoportret, ki kaže, kako je znal risati tudi Štritof. Skicirko je Pogačnik podaril Narodni galeriji. Zorman je pred vojno brezplačno vodil Narodno galerijo, pa tudi projektiral, preuredil in finansiral prenovo njenih prostorov, potem ko je Plečnik, ki ni imel posebne afinitete do slikarstva, povabilo k temu delu po premisleku odklonil. Sam je postavil tudi galerijsko zbirko ter pripravljaval razstave, za katere je celo osebno nakupoval slike. Tako je na primer v Pragi nabral grafike za razstavo o češki umetnosti leta 1924 (ki jih danes nekaj hrani Pogačnik, med njimi linearno narisani akt avtorja Rudolfa Kremličke), ker je v galeriji nameraval urediti tudi grafično zbirko, kupil pa je

tudi nekaj listov jedkanic iz cikla Raj in lesorezov Maxa Švabinskega, ki jih je pozneje ponatisnil Miha Maleš v svoji reviji Umetnost.

Plačo pa je pričel entuziastični Zorman prejemati šele med okupacijo, ko so mu jo, kakorkoli se že sliši čudno, vsilili Italijani, češ da direktor državne ustanove ne more biti brez vsake plače. Dotlej je namreč deloval zastonj, brezplačno pa so delali tudi vsi drugi sodelavci, člani društva Narodna galerija in računovodja Fran Pretnar. Zato Pogačnik, ki je spremljal delo za umetnost zavzetega strica idealista, še danes misli, da bi moral biti idealen direktor galerije bogat zaljubljenec v umetnost, ki bi bil neodvisen od službenih prejemkov, to pa naj bi veljalo tudi za galerijske kustose. Tudi ti po njegovem prepričanju ne bi smeli delati zaradi zaslužka, ampak le iz ljubezni, torej kot nesebični zaljubljeni, kakršne danes ob ravnanju z umetnostjo tako neznansko pogreša. Ker je bil Zorman arhitekt – arhitektura je sodila med njegove pozabljene ljubezni – in je bil tudi ročno spreten, je v svoji zavzeti priročnosti kar svojeručno požrtvovalno izdelal okvir za Metzingerjevo veliko ovalno sliko Apoteoza sv. Frančiška Saleskega s stropa nekdanje kapele škofovskega dvorca v Goričanah pri Medvodah, ki še danes dominira v središču osrednje galerijske dvorane in je mladega Pogačnika, ki je bil pri postopnem izdelovanju okvira zraven, vseskozi preganjala. Okvira tedaj ni mogel izdelati nihče v Ljubljani, ker ovalni format slike ni bil povsem pravih oblik, ampak spodaj nekoliko razširjen, zato ga je Zorman premeril in pol izžagal pol iztesal posebej po obrisu slike, tako kot so nekoč delali »cimpermani«, in to kar sam, le s pomočjo primorskega mizarja Žezline, nekdo drug pa je okvir potem še pozlatal. Predvsem pa je Zormanova gradbena varnost stavbe, v kateri se hranijo naše največje starejše umetnine, tako skrbela, da je v glavni dvorani sondiral steno, se kot odličen telovadec kar sam povzpел na venčni zid pod stropom in odkopal ter pregledal stropnike, ki jih je spoznal za odslužene, in odtlej na njihovo dotrajanost tolikanj opozarjal, da je v Pogačnika vsadil še vedno živo skrb, da statika stavbe ni stabilna, in bojazen, da se lahko zaradi njih imenitna dvorana, ob prireditvah nabita z množico obiskovalcev, vsak hip nenadoma podre. Tej nevarnosti pa se pridružuje še slaba stara električna napeljava z žicami, nameščenimi tik zraven slik, ki bi prav lahko utegnili zanetiti še požar. To skrb je Pogačnik zaupal tudi ministrici za kulturo Andreji Rihter, ko ga je kot donatorja obiskala na domu ob razstavi v Narodni galeriji, ne da bi ga lahko pomirila.

Med drugo svetovno vojno so pridrli v galerijo v Narodnem domu italijan-

ski vojaki in sredi glavne galerijske dvorane kar zakurili, da je zagorel parket, ki so ga morali pogasiti, potem pa je Zorman s sodelavcem, sošolcem Pepetom Bernardom, faktotutom, ki se je spoznal na vse, znosil vse slike dol, odkoder so jih, s pomočjo nekaj študentov (najbolj prizadevni sta bili dve študentki), vzeli iz okvirov in jih zvite z vozički odvažali v zaklonišče v globoke kletne prostore poslopja Nuka, tako imenovane katakombe, ki na srečo niso bile vlažne, ker jih je podjetnik Matko Curk dovolj dobro zalil z asfaltom; a se je vseeno marsikatero delo poškodovalo. To reševanje šteje Pogačnik za gigantsko zaslužno delo. Zorman in Pepe sta bila sošolca, a medtem ko ga je Zorman ogovarjal s Pepetom, je Bernard Zormanu naslavljal z gospodom Zormanom. Zorman mu je dajal denar, Bernard, ki je nosil dolgo umetniško frizuro, a ni popival, pa ga je tudi pijanega toleriral in ščitil. Bernard je živel na ljubljanskem gradu in je z Zormanom tako veskozi predano sodeloval, da je bil v galeriji nepogrešljiv in uporaben za vse. (Tudi ko je na primer Miha Maleš leta 1936 pisal Zormanu iz Prage, da se vrača v Ljubljano, ga je prosil, naj mu zagotovo pošlje Pepeta na kolodvor.) Ko so pozneje zvite slike vračali v galerijo, se je marsikatera tudi izgubila; še pozneje, kot pričuje Kocbek v dnevniku iz leta 1950, pa se je morala kaka galerijska slika preseliti tudi na CK KPJ. Po osvoboditvi, 28. maja 1945, je Zorman poslal Božidarju Jakcu, ki mu je bila zaupana skrb za galerijo, kopijo prošnje, naslovljene na komisijo za ugotovitev škode na kulturnozgodovinskih predmetih Slovenije pri prosvetnem ministrstvu, v kateri ga prosi za hitro obravnavanje in zapečatenje galerijske stavbe Narodnega doma, ter navaja, da je bila po begu nemških stanovalcev stavba prevzeta v uporabnem stanju, v preteklih dvajsetih dneh pa so hišo zasedle »razne naše edinice (vojaške, naborniške, repatriranci itd.)« in ji povzročile škodo.

Za galerijo vneti Zorman je ostal šef ustanove tudi še po končani drugi svetovni vojni, ko so, kot piše v spominih Marijan Zadnikar, želeli oblastniki galerijske umetnine celo pospraviti in – potem ko Plečnikova arhitekturna zamisel novega parlamenta iz leta 1947 ni bila sprejeta – nameniti za parlament kar stavbo Narodnega doma. (Podobno so razmišljali tudi o stavbi glavne pošte, nar kar so uporabljali Kazino, dokler ni pozneje arhitekt Vinko Glanz sezidal nove skupščinske palače, ki jo je v Ravnikarjevem zborniku najbolje označil že Jože Kastelic kot »neugledno birokratsko poslopje, ki bi lahko bilo vse – trgovina, banka, skladišče, ministrska upravna zgradba«. Kazina, v kateri je bila še pozneje nastanjena kultura, pa ostaja v Pogačnikovem spominu strašljiva, ker so

se po vojni vanjo hodili ovajat učitelji.) Ob tem se Zadnikar Zormana, ki naj bi ob tej na srečo neuresničeni zamisli potrto izjavil: »Slovenski kunšti bo mati umrla«, v poglavju Ukinittev Narodne galerije takole spominja: »Takrat je bil gospodar stavbe in ravnatelj Narodne galerije Janez Zorman, sin premožnih staršev z moko, ki svojih visokošolskih študij sicer ni končal, zato pa si je nabral po svetu dovolj življenjske modrosti. Vsakič smo se ga razveselili, ko je iz galerijskega nadstropja prihajal k nam na obisk in na klepet. Govoril je sicer zelo počasi in precej redkobesedno, a vedno je kakšno modro in duhovito uganil. Kot galerijski direktor ni bil preveč prevratniški in novotarski in ni imel kakšnih velikih spreminjevalnih načrtov s svojo ustanovo. Imel jo je za drugi ali morda celo za svoj prvi dom, saj je živel sam in je imel v neki pritlični sobi v galeriji shranjeno poleg svoje garderobe tudi špecerijo.«

48

V resnici je bil Janez Zorman sin trgovca z vinom, medtem ko je z moko trgoval njegov brat Metod na ljubljanskem Starem trgu, ki je imel tudi mlin v Domžalah in je bil Pogačnikov birmanski boter. Bil pa je tudi velik oboževalec konj, tako kot že daleč nazaj vsi v družini. Tudi pri njih doma se je ob nedeljah obilno jedlo in pilo; sicer pa so živeli prek svojih zmožnosti, dokler niso vsega zapravili. Marjan Pogačnik se še živo in s ponosom spominja, kako sta ga prišla – kakor v pravlji – iskat za na pot k birmi botrova čisto bela »šimelna« s povsem belo kočijo, pa četudi, kot danes pristavlja, kočija še ni bila plačana, in tega dogodka se zaveda kot največjega in neizgubljivega bogastva. Konja sta prišla posebej zanj iz neke italijanske kobilarne in so ju morali potem prodati; kupil pa ju je neki general, ker je tedaj imela denar le vojska.

Janez Zorman je v stavbi Narodnega doma stanoval v majhni galerijski sobi, kjer je danes razstavljeno gotsko kiparstvo. V njej je imel zofo, na kateri je slonela lutka Josephine Baker, ki jo je bil prinesel iz Pariza, v podobi, v kakršni je nekoč plesala v Parizu, ko je bila oblečena le v oprsni in hlačke in imela okrog pasu obešene banane. Toda ker je Zorman sčasoma postal alkoholik in je kot izrazit bohem rad uprizarjal škandale, pa tudi zaradi neposlušnosti v zvezi z Groharjevo Pomladjo, o čemer bo govor pozneje, so ga leta 1950 odstavili oziroma upokojili. Nekega dne so mu, ne da bi bil poprej kaj zaslužil, nenadoma zapečatili vrata v galeriji s pečatnim voskom in mu vse pobrali. On pa je hranil v galeriji tudi številne slike, ki so bile njegova last (označene zadaj na okviru s črko Z), a jih je imel namen vse podariti galeriji, nekatere je zato celo že vpisal v inventarno knjigo, in je pri tem samo pripomnil: »Prekleti

norci, saj sem jim vendar hotel pokloniti vse slike.« Prav s tem pa je povezan tudi moj edini »detektivski« podvig v življenju. Med slikami je bila namreč v njegovi lasti tudi oljna skica Janeza Šubica Ljubimca, ki je v Mesesnelovi monografiji iz leta 1939 označena že kot last Narodne galerije. Ko sem jo nekoč iskal, da bi z njeno barvno reprodukcijo likovno opremil novo izdajo Kettejevih pesmi, sem v galerijski fototeiki izvedel, da je v galeriji ni, in sem zato sklepal, da so jo ukradli. Potem pa sem bil pri nekem izdelovalcu okvirjev nenadoma priča, da je nekdo brezskrbno dvignil prav to pogrešano na novo uokvirjeno sliko, in sem zmedeno sprožil alarm. A sem se začudil, ko sem dobil v Narodni galeriji vtis, da ni kar nič narobe, saj je direktorica le zamahnila z roko, zamrmrala skrivnostno tujo besedo, ki je nisem razumel, in ni dvignila nobenega preplaha, dokler mi ni šele po Pogačnikovih pričevanjih postalo jasno, da je dal sliko uokviriti kak Zormanov dedič ali lastnik, ki mu je umetnina prišla v roke iz Zormanove zapuščine, še preden jo je mogel zaradi nepredvidenega »izgona« galeriji tudi dejansko podariti, in da je bila skrivnostna beseda samo njegov tuje zveneči priimek.

Ko je za Zormanov izgon iz galerije izvedel Josip Vidmar, se je izkazalo, da mu spomin na staro praško prijateljstvo še ni ugasnil, saj je s svojim vplivom ukazal, naj Zormanu slike vrnejo (to je Pogačniku povedal tedanji šef odseka za likovno umetnost na ministrstvu za prosveto Stane Mikuž); a je pozneje na to očitno pozabil ali zamolčal, saj je v svojih Obrazih zapisal, da je bil njegov prijatelj Karel Dobida imenovan za ravnatelja Narodne galerije po Zormanovi smrti, namesto po upokojitvi, kolikor ni seveda štel upokojitve za njegovo smrt. Zormanovo gradivo pa so vrgli v drvarnico in s tem povzročili precej škode; obvestilo, da mu bodo vrnili umetnine, ki so bile po uradnem odloku priznane za Zormanovo last, pa tudi knjige, brošure, korespondenco in vse drugo, kar je ostalo v nekdanji temnici, pa je junija 1951 podpisal že novi direktor Dobida.

Tako je dobil Zorman slike nazaj, po njegovi smrti – žal je umrl brez oporoke – pa jih je dobil nečak Marjan Pogačnik, ki jih je nameraval evidentirati, a jih je moral na zahtevo preostalih dedičev na hitro porazdeliti oziroma prodati in razdeliti denar. Tako je bil prisiljen med drugim prodati tudi oljni sliko cesarja Leopolda I. in njegove žene in denar razdeliti dedičem. Zorman ju je bil odkupil na dražbi iz Strahlove zbirke in sta veljali za delo slikarja Janeza Frančiška Gladiča iz 17. stoletja, živečega na Reki, ki je bila tedaj še slovenska,

ker sta bili na Reki znani risbi istih upodobljencev; vendar ju Zorman ni pripisoval Gladiču. Pogačnik je želel, da bi sliki prišli v Narodno galerijo, a ju tam niso bili pripravljeni odkupiti, češ da nista dovolj kvalitetni. Potem je na nasvet Ivana (Draga) Komelja Pogačnik sliki prodal na grad Otočec, in potem, ko sta restavratorja Selmanović in Hauko zelo zamazani podobi skrbno očistila, so v galeriji spoznali svojo zmoto in so ju zaman poskušali odkupiti. Pogačnik pa je razbral pravo vrednost obeh slik tudi skozi umazanijo, saj ga v tem pogledu zlepa ni mogoče preslepiti, kajti s prirojenim čutom natanko ve, kaj je spodaj, celo kadar je slika preslikana.

50

Sorodniki, ki jim je Zorman prepustil stanovanje, so njegove stvari odložili v garažo za kočijo, kjer so knjižno gradivo in časopise iz 19. stoletja, npr. *Ilirisches Blatt*, razžrle miši, in zato zna tudi zaradi te izkušnje Pogačnik z ženo paziti na stvari toliko rahločutneje. Pri tem pa opaža, da se pričevanj o preteklosti danes otepajo celo v javnih in strokovnih knjižnicah, ker očitno živimo v času, ki si želi sistematično izbrisati zgodovinski spomin in vsesplošno govori kot o »davnih« tudi že o komajda pretečenih časih. Namesto da bi knjižnice hranile stvari za »zaljubljenca«, s svojim konjunktturnim spremljanjem interesov vse bolj poplitvenih bralcev danes uležano žlahtnost raje izločajo, in zato se pojavljajo v antikvariatih nepoškodovane zbirke najlepše poezije, tudi Petrarcoe ali Dantejeve, ter celo slovenski klasiki z žigi šolskih in drugih javnih knjižnic, ali pa so knjige iz javnih knjižnic naprodaj na stojnicah, samo zato, ker trenutno po njih ni posebnega povpraševanja, kot bi bile knjige pokvarljivo enodnevno blago, ne pa trajnostna in zaljubljenim talentom, ki se bodo šele pojavili, namenjena duhovna naložba, ki nikoli ne zastara. Za Pogačnika pa je bila knjiga od nekdaj nekaj svetega in tudi zato se ga zaradi današnje brezbržnosti do nje včasih poloti čudna melanholija.

Prav zaradi Zormanovega namena, da zapusti slike Narodni galeriji, se je odločil podedovane slike zapustiti galeriji tudi Pogačnik, ki je imel do te ustanove tudi sicer vedno izrazito osebni odnos, malone podobnega kot do duhovne rojstne hiše. Zato pripoveduje, da šteje napis s hranilnikov in markic Ciril-Methodove družbe »Mal položi dar domu na oltar« tudi kar za svoj motto, in poudarja, da se ne vzoruje pri čebelah, ki zbirajo med samo zase. To geslo je postalo zanj tudi kar zlato pravilo, ki bi se ga moral, kot zatrjuje, zavedati sleherni Slovenec, če želimo živeti in obstati. Poleg slik pa so v njegovi zbirki tudi še nekatere kurioziteti, ki danes delajo slikarju najintimnejšo družbo. Med

njimi izstopa s svojo človeško navzočnostjo in davninskostjo skrivnostni antični portretni kip, od časa prebožana in od vetrov prebičana majhna kamnitna bradata moška glava, ki jo je brat Janeza Zorman Vinko nekoč kupil v Gradežu, kamor so hodile okrog leta 1900 na počitnice imovite slovenske družine. Vsako leto znova so se Zormanovi odpravili »čez goro zeleno« v Gradež, kjer je bilo celo »slovensko« letovišče (rezijanski lastniki so se menda pisali Koštial), med njimi pa sta se brata Janez in Vinko zanimala tudi za starine. Tedaj so kmetje z bližnjih višin prinašali rimske kipe, ki so jih izkopavali po njivah, in jih na stojnicah prodajali obiskovalcem. Ponujali pa so jih zelo poceni, ker se avstrijska država za rimsko dediščino ni menila, češ da je italijanska, in Zorman bi jih lahko, če bi le hotel, prinesel domov cel zaboj.

51

Dialog s kamnitim neznancem, izkopanim na območju nekdanjega langobardsko-slovenskega limesa, kjer so bili ostanki slovenskega praživilja, je z vprašanji, ki jih vzbuja, za razgledanega Pogačnika, navdihnjenega z ustvarjalno domišljijo, že sam po sebi zelo skrivnosten. (Ko ga je pokazal arheologu Marku Frelihu, je ta zaradi odprtine na temenu glave, na katero je bilo nekaj pritrjeno, pomislil, da gre morda za podobo boga podzemlja in zemeljske rasti Serapisa, antikiziranega egiptovskega Ozirisa, ki je nosil na glavi mernik, a sicer nima nikakršnih ikonografsko razpoznavnih znamenj, ve pa se, da so ga častili tudi v Ogleju.) V skrivnosti zazrtemu Pogačniku ta kip še danes pomeni malone pravo ljubeznivo človeško družbo s skrivnostnim neznancem in umetnostjo, v njem pa vidi tudi pričevalca o starodavni slovenski zgodovini, o kakršni je v 17. stoletju pisal kroniko Martin Bavčer in v 19. stoletju Simon Rutar, saj je s svojimi kamnitimi očmi gledal kraje ob nekdanji slovenski meji iz časov, ko je bil Videm (oziroma Viden, kot ga imenuje Pavle Merku) še slovenski; spomin na Slovence pa živi tudi v samem imenu Gradež, ki se nanaša na starodavno grajsko razvalino. Ob pogledu nanj se Pogačnik večkrat spominja pripovedovanja Janez Veiderja, ki je tedaj preučeval Dolničarjevo zapuščino, da se je med rušenjem stare ljubljanske stolnice, ki naj bi bila sezidana iz kamna nekdanje Emone, prikazala pod udarci iz kamenja kamnita gola poganska ženska, ki so jo prestrašeni in ogorčeni delavci s krampi takoj stolkli in iz nje naredili apno, Pogačnik pa si jo skuša živo predstavljati še danes. (Pri tem je imel Veider najbrž v mislih spomin na odkritje »lažnive in nestalne« Fortune v škofijskem dvorcu, o katerem piše Dolničar.)

V svojem kipcu pa vidi Pogačnik tudi okamnelo poezijo iz davnih časov,

in včasih se ga loti neustavljiv nagib, da kamnito obličje kdaj pa kdaj tudi prav narahlo poboža in se ob portretu, prav kot bi šlo za živo bitje, ganjeno povpraša: »Le Bog ve, kaj vse je videl in kaj je preživel?« In mi naroča: »Ne pozabite ga!«, ko ga pobožno vrača na njegovo varno skrivno mesto. Ko ga ljubeče premika in počasi vrti v rokah, pa na njegovem obličju s pogledom zasleduje lov sence in svetlobe, in ob tem pravzaprav že razmišlja tudi o svojih prav tako od svetlobe odvisnih grafikah, ki so zanj prav tako lepe samo, kadar se na njih lovita senca in luč, sicer pa, tako kot kamnita površina kipa, ostajajo v lastnem snu anemično neprebujene, v svoji reliefnosti pa so tudi v daljnem sorodstvu s kipi. Od tod je razumljivo, da je umetnik pri svojih reliefnih, se pravi »kiparskih«, grafikah tako skrajno občutljiv prav za način njihove osvetljave, da jih raje sploh ne razstavlja, kot da bi ne bile pravilno osvetljene (samo s posredno lučjo, usmerjeno od zgoraj in od strani), in da želi njihovo oživitev, ki jo zanj pomeni osvetlitev, nadzorovati samo on sam; skozi njihovo živost pa se zmore ustvarjalno zasanjati v zgodovinske daljave, ki se zde kot daljni, komajda sluteni horizonti naše življenjske pokrajine. Zato lahko ob Pogačnikovi nadvse nežni zazrtosti v davnega neznanca spet nehote pomislimo na starega blagega in vzgojiteljsko naravnane Hermana Hesseja, ki je v Sinji daljavi napisal, da se je v svoji puščavniški sreči naučil modrosti, »da je potrebno vsem stvarjem pustiti nežni puh daljave, da se ne sme ničesar pomakniti v hladno, surovo svetlobo vsakdanje bližine in da se je treba vsega dotikati, kot da je pozlačeno, tako lahko, tako tiho, pazljivo in z velikim spoštovanjem«.

V Pogačnikovem spominu so se ob »prebuditvi« tega kipa na novo odprla tudi vprašanja, s katerimi ga je nekoč »inficiral« že profesor Vojeslav Mole, ki so ga še posebej vznemirjala med razmišljanji o pozni antiki in helenizmu, saj je o njih vedno govoril s pravcatim užitkom. Zagovarjal je tedanjo tezo, da so Langobardi Švedi in da smo Slovenci za njimi rinili proti jugu, izhodišče pri govorjenju o umetnosti starih Slovanov pa mu je bil poganski Svetovidov tempelj v Rujani, »kjer ždiyo bohotni bukovi gozdovi na strmih snežno belih skalinah nad bledim Vzhodnim morjem«, kot si je v radijskem intervjuju kraj zapomnil Božidar Jakac, ki si je svetišče, ki naj bi v tehnologiji izpričevalo staroslovansko gradnjo, ogledal v dvajsetih letih skupaj z norveškim skladateljem Haraldom Saeverudom. O tem, da je med vojno »predaval umetnost Bizanca s širokim uvodom, ki je bil posvečen umetnosti kasne antike – Rimu in helenizmu«, piše Mole tudi v svoji avtobiografiji Iz knjige spominov, kjer omenja tudi odprto

problematiko Rujanskega templja, ki naj bi imel »zelo dvomljivo vrednost, ker ni izključeno, da je to dansko krščansko svetišče (Dygve Ejnar)«. (To svetišče boga Svetovida je vedno zanimalo tudi Marjana Pogačnika, sam Svetovid pa živi tudi v imenu Šentvida pri Stični, rojstnega kraja profesorja Jožeta Kastelca; že v Janežičevem Slovenskem Glasniku iz leta 1860 in Cvetniku iz leta 1876 pa so lahko naši predniki prebirali, kako so v templju severnoslovanskega sončnega boga, malika Sventovida v Retri, kot izpričuje letopisec Saxo Grammaticus v svojem delu Gesta Danorum, redili tristo žlahtnih konj, »katerim so sami svečeniki žito pokladali«, in da je bog Svetovid jahal vsak dan na drugem konju.) V vse to pa so se vpletala tudi spraševanja o umetnostnozgodovinski vlogi Vzhoda, Indije, Perzije in Egipta ter o dramatičnih nemirih ob koncu rimskega cesarstva; ti odtlej Pogačniku živo vstajajo pred duhovnimi očmi že ob spominu na pripovedovanja profesorja Moleta, ki je nekoč med umetnostnozgodovinskim predavanjem napisal na tablo imena kar štirih rimskih cesarjev, zamenjanih in sadistično pobitih v vsega dvajsetih dneh, poškodovali pa so tudi njihove mučeniške žene.

Prav to umetnost si je radovedni in razgledani ustvarjalec že v mladosti usodno in za vekomaj zapomnil. Njegovo oko pa je bilo že tedaj tako prodorno, da je tudi sam razpoznal, da so konjeniki na znameniti Vaški situli oblikovani drugače kot v siceršnji halštatski umetnosti, podobno, kot je svojskost prazgodovinske ustvarjalnosti na današnjem slovenskem ozemlju opazil tudi Jože Kastelic; v prav te konjenike pa se je zaljubil tudi poznejši Pogačnikov učenec Oskar Kogoj. Zanimanje za starožitnosti, tudi za keltsko in egiptovsko izročilo, žari v Pogačniku enako intenzivno tudi še danes, ko kar obžaluje, da se ne more posvetiti še arheologiji in si privoščiti, da bi se intenzivneje ukvarjal s tako »poslastico«, kot je umetnost Ilirov in Keltov oziroma Venetov, ali da bi odšel za kako leto v pretresljive Pompeje, kjer so neizkopana še cela območja. Prav ob Pompejih si z vso živo nazornostjo predstavlja, kako je osuplim sodobnikom, ki so v 18. stoletju spremljali začetek njihovih odkrivanj, dobesedno zaprlo sapo. Spomin na doživljanje Pompejev je odmeval tudi v delu naših poznejših umetnikov, tudi v opusih Pogačnikovih učencev, kar zgovorno kaže na primer Begičev kiparski in risarski cikel Pompejanski mozaik; slikarka Jana Vizjak se je v duhovno koncentracijo nekdanjih prebivalcev celo tako močno vživela, da je na pompejanski ulici zaslišala stopinje sandalov pred njo hodeče nevidne antične ženske (pozneje je izvedela, da ni bila prva, ki je to doživela), plesalec Pino Mlakar pa

se je med mladostnim pešačenjem po Italiji v Pompejih zazrl v krščanski križ. Daljavo preteklosti, še mnogo starejše od pompejanske, je Pogačnik nekoč zavonjal celo povsem dobesedno. Ko je v Ljubljani zmanjkalo domačega premoga, je imel v domači kleti kalifornijski antracit, in nekoč, ravno ko se je zadrževal tamkaj, je počilo in se je kepa antracita razletela. Iz nje je padla milijone let stara veja, ki je povsem sveže in v smolnatih finesah dišala po gozdu, in potem je še zelo dolgo dobesedno vdihoval spomin na to zares davno preteklost, dokler se ni njen vonj na umetnikovo žalost nazadnje za vselej razkadil.

Janez Zorman je prijateljeval tudi z Rajkom Ložarjem in Ivanom Prijateljem, ki je bil njegov najboljši prijatelj, in se je po njegovi smrti rad srečeval tudi z njegovo hčerko Mailo Golobovo. Ta je vse bolj podlegala depresijam, sam pa se je po Prijateljevi izgubi vse bolj zapijal. Prijateljeval je tudi s profesorjem Franom Ramovšem in o njem pripovedoval, da je bil na graški univerzi najmlajši in – četudi Slovenec – najbolj spoštovan docent. Kot je pripovedovala gospa Jakčeva, je Zorman prijateljeval tudi s Cankarjevim in Jakčevim prijateljem Alojzijem Resom. Kako je bil zagrenjen nad Slovenci tudi Prijatelj, ki je govoril, da je imeti opravka z nehvaležnimi Slovenci enako, kakor »scati proti vetru«, pa je – potem ko se je vselej najprej opravičil zaradi neprimernega izraza – večkrat pripovedoval literarni zgodovinar Jože Pogačnik. France Mihelič in Božidar Jakac pa Zormana nista preveč marala prav zato, ker je bil bohem in alkoholik, Jakac najbrž tudi zato ne, ker je bil Zorman Ložarjev prijatelj, Ložar pa je Jakca zaradi njegovih ameriških podob, v katerih je videl popuščanje občinstvu, nekoč skritiziral (kot pravi Pogačnik, je kritika kar butnila iz njega), pa tudi zato, ker je imel Zorman dolg jezik. Vendar se je gospa Jakčeva spominjala, kako so se z njim in umetnostnim mecenom Windischerjem prijazno srečevali v galeriji, kjer je Zorman, ki ga ni tam nikoli videla vinjenega, dejal, da daje galeriji vse, ker ves čas dela samo zanjo, iz Amerike pa je Jakac pošiljal razglednice tudi Zormanu. Nekoč pa je, kot pripoveduje Pogačnik, Jakac izjavil, da ga je seznanil z Ivano Kobilco (ki jo je prvič videl na gradiču Ruperc vrh pri graščaku Staretu) prav Janez Zorman. Zormana je imela Kobilca vselej zelo rada in je k neki sliki dečka v mornariški oblekici z vozičkom, ki mu jo je poklonila in je potem ostala v Narodni galeriji, napisala posvetilo Gospodu Zormanu v spomin. O Zormanovem delovanju je Jakcu v mladosti poročal tudi France Mesesnel. Sicer pa je bil Jakac v svoji sangvinično-kolerični naravi zelo muhast in spremenljiv, zato je bil tudi njegov odnos do Zormana najbrž značilno ambivalenten.

Ker je bil v galeriji direktor njegov stric, je bil Pogačnik z njo povezan vse od malega. V Narodno galerijo ga je Zorman pripeljal prvič še kot otroka, in spominja se, kako so leta 1928, ko mu je bilo komaj osem let, na novo preurejali galerijo v stavbi Narodnega doma, kjer so postavili šest sob z deli 19. stoletja in moderno umetnostjo, pozneje, leta 1933, pa so stalno razstavili tudi celotno zbirko, ki jo je France Stele pospremil z brošuro Narodna galerija, v kateri je med drugim opozoril na drugi paragraf pravil društva Narodna galerije, ki ugotavlja, »da se Narodna galerija zaveda, da je treba skrbeti za produkte likovnih umetnikov vseh dob in vseh časov na naših tleh in da mora ona prevzeti skrb za te predmete, da jih reši propada in pokaže njih duhovni zaklad, ki mu je manjkalo nege in okvira, v katerem bi pokazal vso svojo vrednost«.

55

Že ob prvem obisku galerije je obstal Pogačnik kot zaprepaščen. Slike so ga tako prevzele, da je odtlej o njih premišljal po cele dneve. Spominja se, kako strašno se je trudil, da bi jih razbral, a mu ni šlo vselej vse od rok, saj nekatere ni razumel. Toda bolj ko je odraščal in se razvijal, vse več je postopoma v njih ugledal, in te slike so tedaj postale in za vedno ostale že kar bistven in odločilen del njegove zavesti. Zato se ni čuditi, da mi je, ko sem ga obiskal po prestani bolezni, kar z njihovim zapovrstnim naštevanjem ponazoril, kako so ga v bolnišnici kot kaki agresivni ptiči dobesedno napadli spomini na nekdanjo galerijsko zbirko, kot da bi v njegovi glavi na novo oživila in s svojimi ekspozicijami zaključevala vanjo, in zato svojo glavo in njeno vedenje tolikokrat izenačuje z depojem, da jo je pričel nazadnje imenovati kratko malo kar svoj »depo«. Na pamet je naštel vse slike po prav takem zaporedju, kot so nekdanj visele na galerijskih stenah, novejša dela v dveh sobah, zadaj pa je bila še soba s plastiko, in ta optični spomin je na Pogačnika, ki je to zbirko videval že kot dijak, tako močno pritiskal, da ga je že kar bremenil. Med slikami, ki jih je našteval, prehitro, da bi jih lahko vse zapisal, so bila dela Franceta Kralja (odlična Slikarjeva žena z beneškim ozadjem oziroma Spomin na Benetke), Toneta Kralja, Gojmirja Antona Kosa, Vena Pilonja, bratov Vidmarjev, Franca Koširja, Božidarja Jakca (portreta Saeveruda in Milene Rohrmann), Karle Bulovec, Miha Maleša, Franceta Miheliča (trg v Kruševcu), Maksima Sedeja, nostalgичnega slikarja Gregorja Peruška, pa tudi Alberta Sirka ali Avgusta Bucika, kajti tedaj so bili v zbirki Narodne galerije v posebni sobi tudi sodobniki, in to z vsega slovenskega nacionalnega ozemlja, kar je Zorman zavestno upošteval.

Na Pogačnika pa so pričele iz otroštva »pritiskati« tudi pesmi, ki jih zna še

vedno na pamet, posebej Prešernove, pa tudi še vse tiste najpreprostejše, kot so na primer Cipek in Capek, Tonček Nagajonček ali Marička sama je doma iz nekoč zelo popularne knjige Zaspanček Razkodranček, ki so mu predstavljale ob boljšem Župančiču ter poleg pesmi Wilhelma Buscha, ki so bile kljub zabavnosti zanj pregrobo, njihovi verzi pa preveč enopomensko preprosto definirani, tedanjo tipično »duševno hrano«. Ta ga je z rimanimi verzi že sama po sebi pomirjala, ne glede na to, da so ga vedno prizadeli verzi, v katerih jokajo mucki (»Iz oči solzice vro / v potoček pod goro«), in razveselili tisti o veselju psičkov. V teh pesmih se mu je zdelo še posebej prelepo, da se v njih dobro plačuje in hudo kaznuje (kar je šlo na živce Ivanu Cankarju, kot popisuje v Mojem življenju). Med pripovedovanjem mu je ne glede na leta tudi na obrazu zelo živahno žarela njegova pristno otroška duša, zadovoljna ob spominjanju takihle verzov: »Pri vodnjaku žejen ves / vodo pije velik pes«; »Psiček pa je k mizi sel, / mesto Nagajončka jel. / Zábil je na hude čase / in se veselil klobase.«

56

Obenem Pogačnik z nezmanjšanim zanimanjem prisluškuje tudi najsoodobnejši poeziji in se prav resno vznemiri, tako kot se je ob tedaj najnovejši številki Nove revije ob Šalamunu, če kakšno stvar le razume, ne da bi jo tudi začutil, ter v današnjem »ubožnem« času brez vneme in navdušenj (ko že sami pesniki nenehno sprijaznjeno poudarjajo, da je njihovo delo v javni zavesti samo še obrobno, ali pa se jezijo, da je položaj pesništva docela »sprofaniran«) močno pogreša pristno in vsesplošnejše zanimanje za pesnike, pa četudi v obliki nekdanjih zavzetosti in znamenitih polemik. Pred vojno so se že prav strastno pregovarjali, kdo je večji: ali svetli in lahkotni Župančič (ki so mu nekateri očitali afektiranost), ali temni in težki Gradnik (ki so mu isti priznavali večjo eruptivnost). To je bilo včasih prignano že do skrajnosti in skorajda do žalitev, pri tem pa sta bila sama pesnika neudeležena. Prvo priznanje je dal Gradniku v svoji oceni ravno Župančič. Kot je razvidno iz rokopisnega gradiva, ki ga je leta 2004 v Književnih listih Dela objavil Miran Hladnik, in iz Župančičevih dnevniških zapiskov, kjer je Gradnik označen za medlo dušo, pa sta si bila oba pesnika v resnici tudi osebno precej nenaklonjena.

Tudi na poteh poezije Pogačnik značilno posebej rad zasleduje pretakanje in pojavljanje sorodnih povezav in misli, saj mi je nekoč razgrnil na primer povezave med Šalamunovo pesmijo Po zidku in primerom iz ameriške poezije ter nekim Gradnikovim prevodom iz Kitajske lirike. Enako pa ga zanimajo formalni procesi, vidni skozi razmerja med spreminjajočo se sintakso in besedami, ki

ostajajo s svojimi poudarki pogosto iste v današnji kot v romantični poeziji, in zato se mu zdijo v zgodovinskih premikih vsake ustvarjalnosti najvidnejše in najbolj bistvene spremembe v sintaksi, na kateri zanj temelji pesniška vrlina, saj lahko izrazijo različni avtorji iste življenjske probleme z različno skladnjo zelo različno, vsakdo na svoj način.

Prav sintakso, o kateri se je pogovarjal tudi s profesorjem Ocvirkom, ki jo je imenoval vedo o povezovanju več členov v novo celoto, je Pogačnik videl kot bistveno umetniško vrlino tudi v slikarstvu oziroma grafiki, za katero je v kompoziciji bistvena povezava elementov; obvladovanje lingvistike, tako kot arheologije, se mu zdi zato pomembno tudi za umetnostnozgodovinsko delo. Pri tem se zaveda, da mora tako kot slikar tudi pesnik na vse, kar ve o poeziji, pri ustvarjanju pozabiti in se odločiti za svojo pot in končno obliko. Umetnost pesmi vidijo nekateri v ritmu in drugi v rimi, sam pa je bil vzgojen še v znamenju rime in je prav zato lahko znal vse pesmi na pamet, kajti v vseh starih spisih je po njegovem čutiti neko željo, da bi bili zaključeni harmonično, v tem pa vidi tudi nezastarljiv smisel rim, ki jih šteje za nekaj »praprpra« osebne in jih v drugačni, likovni obliki tudi sam uresničuje v svojih grafikah. Ta dilema pa se v družabnih pogovorih med pesniki pojavlja še danes, vsaj odkar so se ponovno pojavili nadarjeni sonetisti.

Zanimanje za zbirke v Narodni galeriji je bilo v letih pred vojno med ljudmi velikansko. Vsako nedeljo je bilo v njej organizirano zelo dobro obiskano javno vodstvo, na katerem se je vsakič zbralo kakih 40 ali 50 ljudi. Potekalo je po vseh njenih zbirkah od gotike prek baroka do umetnin iz tedanjega časa, in vodnik je ob vsakem eksponatu povedal po nekaj besed. V galerijskem obhodnem prostoru pa so bili od leta 1927 dalje razstavljeni originalni louvrski mavčni odlitki, replike večinoma grško-rimskega obdobja in tudi renesanse, ki naj bi služile za umetnostnozgodovinsko raziskovanje in študij; zasluga za pridobitev te zbirke, danes raznesene po več mestih, pa gre Izidorju Cankarju, ki jih je priskrbel iz pariškega Louvra. Pogačnik je te kipe gledal že kot otrok, opazoval razlike med njimi in prišel do spoznanja, da so pred vstopom v Louvre kot študijski »pripomoček« gotovo zelo poučni; a se je tudi zavedal, da so na odlitkih ravno ostrine rahlo zalite, zaradi česar je težje razločevati avtorstvo in opazovati osebne razlike kot na izvirnikih.

Vodstva po galeriji je prevzel Janez Zorman; kadar je zapadel v alkoholno krizo, ga je nadomestil Steska, ki je kot monsignor vodil v svojem rdečem

plastronu (in ga je pozneje Stele v nekrologu imenoval slovenskega Vasarija), vodili pa so tudi France Mesesnel, nekajkrat Stele in celo Cankar, na koncu pa tudi Anton Vodnik in menda Cevc. Ko je zmanjkalo strokovnjakov, je pri šolskih vodstvih vskočil tudi Zormanov nadebudni nečak dijak Pogačnik, ki je sicer prav vsa vodstva redno spremljal kot zvedav poslušalec, prebral (in spravil »pod kapo«) pa je tudi vse slovenske umetnostnozgodovinske knjige. Pogačnika, ki ga je mikalo risanje in pritegovalo spoznavanje umetnosti že kot otroka, je v ta vodstva uvedel Steska. Šolarji so bili z njegovimi vodstvi zelo zadovoljni, saj so se nekateri tedanji dijaki še mnogo pozneje spominjali, kako jih je gnal po galeriji in jim govoril kot kak pridigar; ta kompliment pa Pogačnik značilno komentira z besedami: »Saj pa sem tudi bil pridigar.« Neki nekdanji sošolec je celo izjavil, da je bil Pogačnik že tedaj utelešena umetnost. Neke vrste naravni vzor mu je bil poleg Cankarja razumljivo Steska, ki je bil zaljubljen v umetnost, in način za svoja vodstva je povzel po njem. S poslušalci in tudi s Pogačnikom je imel Steska potrpljenje, tudi če ga je kdaj kaj vprašal, ker je videl, da deček živi za umetnost. S svojo razumljivostjo in počasnim govorjenjem se je zdel Pogačniku že kar pravi »ljudski predavatelj«. Najraje je govoril o slikarstvu in »njegovi« junaki so bili zlasti baročni slikarji od Jelovška do Layerja, o katerih je kdaj govoril tudi posebej; kadar je šlo za kiparstvo, pa je dejal, da jim bo drugič to lahko bolj obrazložil profesor Stele.

Vodstvo je trajalo od pol enajstih do pol enih in potem sta imela navado, da sta po koncu še za kako uro posedela na tapecirani klopici v dvorani in se vedno tudi še o čem pogovorila. Med drugim je Steska Pogačniku govoril o Janezu Wolfu in o tem, kako očetovski učitelj je bil ta slikar, ki je k nam razširil nazarenstvo; to pa nam ni moglo dati česa novega, ker je oživljalo stare načine. Njegov pomen v naši umetnostni zgodovini se zdi danes Pogačniku sicer kvečjemu podcenjen, pa vendar vidi kot slikar v njem predvsem akademizem, ki lahko v zgodovinskih obdobjih večkrat na novo postane izhodišče, v katerem lahko gledamo neki resničen posnetek življenjskega bivanja in skozi katero se slikarstvo na novo rojeva; a v takem nazarenskem načinu Pogačnik dojema, milo rečeno, vendarle pravo dolgočasje. Posebno rad mu je Steska govoril o apoteozah kot nekoč zelo spoštovanih motivih ter o Jelovšku in Bergantu, vselej pa je ob slikah lepo razložil tudi ikonografijo svetopisemskih prizorov. Stalno je bil na »tapeti« Jelovšek. O njem je nekajkrat tudi posebej predaval in med drugim pripovedoval, da je bil slikar hudo bolan, ter po nekem

njegovem pismu celo navajal, kako toži, da bolan trpi pri delu na slikarskih odrih v mrzlih cerkvah. Posebej rad je Steska Pogačniku razkrival tudi Jelovškove tehnološke posebnosti, ko mu je pripovedoval, kako je mojster osnovo svojih fresk pogosto izravnaval s suhimi načini in je organske snovi, med njimi med in jajca, mešal s kazeinom in apnom, s čimer je dosegel svojo značilno lazurnost oziroma prosojnost (al secco).

Za Berganta je Steska trdil, da je podoben francoskim slikarjem, ker naj bi se, živeč v Rimu v bratovščini med francoskimi slikarji, nalezel francoskega kolorita. Pogačnik je pozneje to francosko potezo v koloritu radovedno iskal, pa je ni našel. V zvezi s primerjavami Metzingerja in Berganta, izhajajočimi iz njunih nenehnih kvalitativnih tehtanj, ki ju je Pogačnik prav tako spoznaval vse od otroštva, pa se mu zdi njuno vzporejanje nesmiselno, ker sta si obe umetniški osebnosti diametralno nasprotni; a to primerjanje vendar še vedno znova oživlja in se je spremenilo že kar v nekakšno »tekmovanje«, iz katerega naj bi izšel kot »zmagovalec« plodovitejši Metzinger. Še ob pripravljanju in napovedovanju zadnje velike Metzingerjeve razstave v Narodni galeriji so ponovno začeli razglášati Metzingerja za večjega slikarja od Berganta, a je že ena sama Bergantova podoba, ki je informativno spremljala Metzingerjevo razstavo, Noseča Marija iz frančiškanskega samostana v Nazarjah, predstavila Berganta kot umetnika povsem drugega kova. Izjemen se zdi Bergant tudi Pogačniku, ki pri njem ceni izrazito individualnost in samostojen ustvarjalni potencial. Da je vzporejanje obeh slikarjev provincialno neumestno, je pozneje pisal tudi Andrej Medved, vendar je pojasnil, da tega ne misli zaradi morebitne malenkostnosti in primerjalne nesmiselnosti, marveč zato, ker je očitno, da ob Bergantu take dileme sploh ni. Pogačniku pa je danes v zvezi s temi vodstvi predvsem žal, da se ni pozanimal, od kod Stesku vsi ti viri in védenje o Jelovškovem pismu, saj danes v spominih nanj pogrésa navajanje znanstveno argumentirane podlage, ki se mu v pogovoru ni zdela potrebna, ni pa je tudi v njegovi knjigi o slikarjih, ki temelji na poznavanju terena in pisnem ter ustnem izročilu. Prav nikoli pa ni tolerantni monsignor Steska med temi pogovori Pogačnika povprašal, ali hodi v cerkev. (Da je bil v tem pogledu zares toleranten, potrjuje tudi spominjanje Tatjane Jakac, da je pesnika Alojza Gradnika cerkveno razvezal od njegove prve žene prav duhovnik Steska.)

Vse od otroškega in mladostnega časa ima Pogačnik Narodno galerijo v spominu kot nekaj svetega in nanjo še danes gleda z ljubečim, a ob vseh

spremembah, ki jih prinaša čas, v katerem dela Sveti Birokracij iz ljubiteljev uradnike, tudi zelo zaskrbljenim in budno kritičnim očesom. Ta kritičnost temelji na »sinovsko-očetovski« ljubezni. Steska, ki je s svojo knjigo o slovenskem slikarstvu iz leta 1927 še vedno temeljni vir številnih podatkov tudi o danes že pozabljenih slikarjih, je bil v umetnost ne le zaljubljen, marveč tudi nadvse delaven. Prav zato je Božidarju Jakcu prepustil svoj fotelj, v katerem so se lahko poslej v slikarjevem ateljeju zleknili Jakčevi portretiranci, med njimi tudi Steska sam. Želel se ga je odkrižati, ker se mu je udobni stol zdel kot huda ura, kajti ko je nanj sedel, je že zaspal; monsieur pa je raje, kot da bi spal, nenehno delal.

60

Poleg vodstev so pred vojno v Narodni galeriji prirejali tudi predavanja, in tudi teh se je Pogačnik rad redno udeleževal. Med njimi so bila predavanja o Metzingerju ali Bergantovih portretih Erbergov, ki so jih pred vojno odkupili za Narodno galerijo z zbiralno akcijo, denar zanje pa je po hišah zbiral nepogrešljivi »galerijski Pepe«, ki so mu ljudje zaupali. Janez Zorman je predaval zlasti o ljubem mu Groharju, Izidor Cankar pa tudi o slogovnih razlikah med pozno gotiko in zgodnjim barokom ali o Rihardu Jakopiču. Pogačnik se še živo spominja, da se je predavanja udeležilo kar nekaj ljudi in da je Cankar postavil trditev, ki jo je Pogačnik poznal že od Zorman, da je Jakopiča spremljal izreden individualni slikarski potencial od del mladostnega slikarstva pa do poznih let, ko je ustvarjal vrhunska dela, in da takega primera zlepa ni najti v svetovni slikarski zgodovini. Pogačnik pa je ne glede na umetniško pomembnost slikarjevih posameznih obdobj pozneje podobno razpoznaval tudi pri Jakcu. Umetnostnozgodovinsko društvo je pripravljalo tudi obiskane ekskurzije, na katere so hodili resnični ljubitelji, zlasti starejše gospe, med njimi redno tudi mama Pogačnikove žene, ki je jemala s seboj hčerko. Nazaj grede pa so se ustavili v gostilni in popili belo kavo, ki jo Pogačnik, zazrt v nekdanjo skromnost, imenuje kar »uboga preprostost«.

V galerijski zbirki, ki jo je poznal na pamet, so Pogačnika zanimali vsi pojavi, posebno pa ga še danes priteguje Prešernov čas romantike, na katerega je bil posebej pozoren tudi Zorman, ker se je izkazalo, da je to obdobje slabo raziskano, saj je v njem delovala še vrsta danes malone neznanih slikarjev in ne samo tista peščica, ki jo najbolj poznamo danes. Eden izmed takih ljubeznivih, nekoliko tipično provincialnih slikarjev je bil že omenjani Hayne; pravega vpogleda nimamo v Janšo, da ne govorimo o skorajda neznanem Štefanu

Dolararju, slikarju odrskih dekoracij v dunajskem gledališču, ki ga ima v svoji knjigi evidentiranega Steska in o katerem je pisal Cevc, zajet pa ni bil niti na nedavni razstavi v Narodni galeriji Meščanska slika, četudi so bili vanjo vključeni tudi manjši slikarji. Njegovo krajinsko sliko, ki je po Pogačnikovem prepričanju po kvaliteti enakovredna delom mnogo bolj znanega Pernharta, je Zorman odkril in kupil na Dunaju (tam jih je bilo, kot je govorilo izročilo, še precej več) ter jo obesil v zbirki Narodne galerije, kjer je visela vse do druge svetovne vojne. Pogačnika te vrzeli v poznavanju umetnikov še danes bolijo in v tem pogledu opaža razliko v obdelanosti našega slikarstva v primerjavi z literarno zgodovino, kjer so objavljena dela seveda mnogo bolj dostopna in so, pogosto kot zgovoren vezni člen, zgodovinsko upoštevani tudi manjši ustvarjalci. Skrbi pa ga, ker danes ne vidi več pravih iskalcev, ampak ugotavlja, da izšolani umetnostni zgodovinarji v službah že takoj postanejo pisarniški uradniki, namesto da bi na terenu odkrivali bele lise, ki jih je še vsepovsod veliko. Ob misli na Narodno galerijo in slovensko slikarstvo pa ima prav poseben odnos do bratov Janeza in Jurija Šubica.

Njune slike je imel v svoji zbirki tudi stric Zorman, ki jima je leta 1937 v galeriji pripravil razstavo. Zanj je prav tako zbiral denar po hišah Pepe Bernard, njuna dela pa je Zorman razstavil tudi po vojni leta 1950, ker si je ves čas posebej prizadeval, da bi ju v naši zavesti postavil dovolj visoko. Hranil je tudi njuna pisma, ki ju je dal v preučitev njunemu monografu Francetu Mesesnelu. Tudi Pogačnik šteje brata Šubica za slikarja evropskega formata, za velikana, tragična, ker sta prerano umrla in se ni zanju nihče zavzel, za velika genija vsaj na ravni Vlaha Bukovca, s katerim ju v nekaterih pogledih rad vzporeja (saj je hrvaški Bukovac, ki je bil nazadnje profesor na akademiji v Pragi, kjer je učil še Franceta Kralja in kjer je po Jakčevem pričevanju zapeljeval njegove hčere slovenski študent Stane Cuderman, prav tako živel v Parizu in razstavljaj v tamkajšnjem Salonu; še pred tem pa so ga opazili tudi v dunajski Secesiji). Prepričan je namreč, da je prav ta prehod v slovensko moderno umetnost še vse premalo raziskan in poudarjen, podobno, kot mi je nekoč o njem, tudi v luči evropske perspektive, govoril že slikar Janez Bernik. Slikarja pa sta mu blizu tudi zato, ker sta oba zelo poetična. Janez Šubic je bil, tako kot Pogačnik, celo melanholik, oba sta včasih napisala tudi kako pesem in se »zdravila« z alkoholom, še posebno Jurij, ki je rad pil, ker je bil preveč čustven.

Da je bilo zadnje desetletje 19. stoletja, tik zatem, ko sta brata Šubica umrla, v Evropi desetletje popolnega nemira in eksperimenta, je Pogačniku slikovito pripovedoval tudi že Ažbetov najzvestejši učenec Matej Sternen, ko mu je odkrival, kako so se tedaj, v času po impresionizmu, pričele pojavljati francoske tendence tudi v münchenskih ateljejih. Prav ta eksperimentalnost pa se tudi v opusu Jurija Šubica značilno nakazuje na primer v sliki iz Narodne galerije Sama, ki v številnih očeh, nekoč tudi Mesesnelovih, velja za nedokončano, ker so nekateri deli samo slikovito nakazani, a je tudi po Pogačnikovem gledanju v resnici vendarle dokončana, ker ji nič ne manjka. V tem pogledu pa je zanj značilno tudi slikarsko razmerje med Ivanom Groharjem in Nadeždo Petrovič, ki je v znamenju tedaj naraščajoče jugoslovanske simpatije razstavljala skupaj s Slovenci, o čemer je pisal Zormanu Peter Žmitek. Grohar je za Pogačnika slikarsko čist, medtem ko je zanj že po tehnološki strukturi značilna čudna barvna nedefiniranost, ki naj bi bila posledica enakomernega dodajanja črne in bele rdeči barvi, zato se je že njena slika, ki jo je nekoč v času Pogačnikove mladosti prinesel Zormanu v Narodno galerijo Juš Kozak, zazdela Pogačniku prav anemična, ker je Groharja oponašala samo formalno, zgolj v surovem plastično površinskem smislu, ne da bi poznala oziroma obvladala njegovo izjemno individualno fakturo in ne da bi dosegla njegovo dematerializacijo barvne snovi. Tak sistem mešanja barv je uporabljal tudi Cézanne, vendar s posebno senzibiliteto za stopnjevanje modulacijskih razmerij med toplimi in hladnimi valerji, medtem ko je ona slikala bolj surovo in je ni zaradi tega prenesel niti Ivan Cankar, ki na nekem mestu piše o njenem barvnem vpitju.

Brat slikarja in restavratorja profesorja Mirka Šubica, odlični arhitekt ljubljanskega nebotičnika Vladimir Šubic, je vedel, da je na njegovem domu v Poljanah skrinja, polna majhnih slik in oljnatih skic, ki sta jih nekdam ob svojih obiskih prinašala domov brata Janez in Jurij Šubic. Slike iz te skrinje je arhitekt Vladimir Šubic pogosto prinašal v nakup Narodni galeriji, precej pa sta jih kupila tudi Zorman in njegov sodelavec inž. Uhliř, pri čigar dediču, vnuku dr. Kušēju, jih je v njegovi vili v Šiški videl tudi Pogačnik, in tako so take slike bratov Šubicev postopoma prihajale med ljudi. (Razprodajal jih je po 100 dinarjev, v času, ko je imel suplent plače 900 din in železničar 300 ali 400 din, 150 din gospodinjska pomočnica, 100 din pa revni železničarski delavec.) Vendar pa so bila med njimi tudi dela drugih slikarjev, ker so imeli slikarji tedaj navado, da so si slike drobnih formatov ob slovesu ali ob praznikih poklanjali ali izme-

njavali kot nekakšne voščilnice in jih nosili domov za spomin, in zato slike iz zapuščine Šubicev, ki po tradiciji veljajo za njune, v resnici niso vse nujno njuno delo. Kot je Pogačniku dejal Mirko Šubic, to še posebej velja za znamenitega Vrtnarja iz stalne galerijske zbirke, ki naj bi – četudi je podpisan in datiran – v resnici ne bil Šubičev, marveč delo Madžara, kolikor se spominja, Munkacsyja, in s tem se je, kot pravi Pogačnik, »skoraj strinjal« tudi profesor Stele. Munkacsyja pa je Šubic v njegovem ateljeju tudi naslikal in v zvezi s Šubicem, ki je zanj komponiral najboljše stvari, ga ob slikah Petra Dobroviča v Marginalijah omenja tudi Miroslav Krleža. Iz izročila Šubičeve družine, kot ga je Pogačniku posredoval Mirko Šubic, zlasti medtem, ko mu je nekoč med vožnjo po Nemčiji, ko sta po cele ure sedela skupaj, ves čas pripovedoval o teh stvareh, pa je Mirko Šubic iz družinskega spomina ohranil tudi druge znane ali manj znane podatke o obeh slikarjih, med drugim prepričanje, da je bil brat Valentin (Tine) še bolj nadarjen, a je zbolel in ni mogel iti študirat, ali sporočilo, da je imel veseljaški Jurij, ko je umrl, v omari kakih 30 parov še neponošanih modnih čevljev, ter da je bil velik bohem in ljubitelj žensk. Pogačnik je v spominu ohranil tudi ustno izročilo iz tridesetih let, da je bila v pariškem Louvru hranjena tudi Jurijeva slika, ki so mu jo odkupili v Salonu, kjer jo je menda še videl novinar Milan Zadnek. Pogačniku je to povedal Janez Zorman, njemu pa Izidor Cankar, ki je imel sto obveznosti in je vseskozi hodil sem pa tja, z Zormanom pa se je veliko sestajal že zaradi louvrskih odlitkov v Narodni galeriji. Kot se spominja Pogačnik, je takrat o tem čivkala vsa kulturna Ljubljana – tako na cesti kot po kavarnah – in to je dvigovalo tudi našo kulturno samozavest, saj je bil zlasti v Pariz zagledanim umetnikom merilo svetovnega vstopa v zgodovino Louvre, o čemer priča tudi nekoliko resignirano pripovedovanje Franceta Miheliča, češ da je zanj kot Slovenca njegov Louvre na Ptuj, ne pa v Parizu.

Vendar za zanesljivost sporočila, da je bila Šubičeva slika v Louvru, ni dokazov, saj so sliko oziroma njen inventarni vpis iskali zaman, za njo pa je v Louvru neuspešno poizvedoval tudi slovenski Parižan Veno Pilon, ki pa v Parizu uradno ni bil »nekdo«, da bi mu odprli vsa vrata, čeravno je poznal nekatere pomembne ustvarjalce in se je, kot pripoveduje o povojnih srečanjih z njim Andrej Jemec, s slavnimi avtorji, kakršen je bil pesnik Prevert, ob srečanju celo objel, poznal pa je tudi Maxa Ernsta. Danes si zaradi te Pogačnikove navedbe prizadeva stvar razjasniti zaljubljenec v umetnost in zbiralec risb ter »advokat« umetnikov Miha Trampuž. Kot govori izročilo, se je Šubicu najbolj

zameril šenčurški župnik, ki Juriju za veliko sliko svetega Jurija v Šenčurju na Gorenjskem (skico zanj, zasnovano v Parizu in podpisano Georg Subic, je Pogačnik že oddal nekomu od dedičev) ni plačal niti stroškov, in Jurij je komentiral, da je ob njej izgubil celo denar, ki ga je dal za barve. Lastnik majhne prvotne skice za sliko Pred lovom je bil nepoboljšljivi kadilec Mirko Šubic, ki je imel od cigaret porumenele prste. Ker je sedel doma na stolu, nad katerim je visela ta podoba, in med nenehnim kajenjem prižigal vedno novo cigareto z ogorkom poprejšnje, je postala slika »kovačeve kobile« rumena, vsa prekrita z rumeno lazuro, zato je šel z njo na Dunaj spraševati, kako bi jo lahko rešil te koprene. Tudi na dunajskem inštitutu pa so ugotovili, da na svetu ni sredstva, ki bi jo lahko odstranilo, ker se žlindra od cigaret v barvo zaleze in ne ostane samo na površini. Zato se Pogačnik odtlej še toliko bolj jezi, če ljudje v prostorih s slikami kadijo, in meni, da smo tudi zaradi tega prav nekulturen narod. Sliko Pred lovom je kopiral Mirko Šubic, ki je Šubice tudi sicer veliko kopiral, vendar njegova kopija ne dosega originala. Pri tem pa se je v njuno delo, ki ga je skupaj s Sternenom in še dvema restavratorjema restavriral za omenjeno razstavo, tako temeljito poglobil, da je postal prepričan, kako je edino, po čemer je mogoče njuno delo zanesljivo razlikovati, zelena kromoksidna barva, do katere odtenkov je imel posebno veselje Jurij Šubic, pa četudi sta brata, gledano zgodovinsko, ubrala vsak svojo pot. Na njuni razstavi so bila večja dela zbrana v osrednji dvorani Narodne galerije, tudi oltarne slike, ki so jih demontirali iz cerkva, drobna dela iz znamenite skrinje, ki sta jo šla »odpirat« Janez Zorman in tedaj še mladi Stane Mikuž in so prav tako zajeta v katalogu, pa so bila natrpana v mali sobi Jakopičevega paviljona.

Sama razstava je bila po Pogačnikovem prepričanju eden od tedanjih temeljnih kulturnih dogodkov in naša osrednja razstava sploh, saj se je dotlej le malokdo zavedal, da smo imeli že pred impresionisti slikarja, na katera bi bil lahko ponosen katerikoli narod. Še posebej pa ju je ob Mesesnelu, ki se jima je posebej posvetil, cenil Izidor Cankar, ki je o tem Pogačniku večkrat pripovedoval, a mu je čas preprečil, da bi o njiju še kaj več napisal, poleg tega pa je bil na koncu še bolan in skeptičen in je – »počasi in gvišno« – dolgo umiral. Na umetnost bratov Šubicev pa se je v tipoloških povezavah s tedanjim realizmom rad skliceval tudi Rajko Ložar.

Dotlej je le malokdo vedel, da sta Šubica ustvarila toliko oltarnih slik, sicer v nazarenski maniri, vendar na sijajni umetniški višini; v njunih odlič-

nih bolj realističnih portretih pa je občinstvo, med katerim se je zgrnila na otvoritev razstave vsa tedanja meščanska smetana in inteligenca, med njo tudi vsi gledališčniki, na razstavi lahko razbralo vredno nadaljevanje Fortunata Berganta in njegovega zanimanja za portret. Predvsem pa je spoznalo, da smo imeli že v preteklosti velika slikarja evropskega formata, prava vele-mojstra, kar marsikomu dotlej ni bilo znano. Pogačnik se še živo spominja tudi otvoritvenega govora z razstave, ko je Janez Zorman dejal, da je ob približno petdesetletnici mnogo prezgodnje smrti bratov Šubicev zadnji čas, da se zavemo njunega pomena, ker takih genijev nismo več imeli, in ju je postavil ob Bukovca in še nekaj drugih velikih mojstrov. Spominja pa se tudi igralke, ki si je v množici komajda utrla prostor in recitirala depresivno pesem izmučenega in obupanega Janeza Šubica, v kateri je dojemljivi Pogačnik dojel vso umetnikovo navezanost na lepoto narave in njegovo v upanje smrtne tolažbe zagledano žalost.

Mirko Šubic je Pogačniku pred smrtjo povedal, da naj bi ilustriral jubilejno izdajo Prešernovih poezij Jurij Šubic, a je žal poprej umrl. Zatem so zaprosili Ivano Kobilco, vendar je – ker je delala le po modelih – naredila tako slabo, da so za jubilejno »krasotno« izdajo raje povabili Nemca Adolfa Karpellusa. (Temu je mogoče verjeti, že če pomislimo na njene neinventivne ilustracije Jenkovih pesmi.) S Karpellusom, ki je živel med Dunajem in Parizom, pa je navezal stik in ga za sodelovanje poprosil profesor Ivan Bele, ker se mu je zdel kot zgodovinski slikar, kakršnih Slovenci nismo imeli, primeren za ilustriranje Krsta pri Savici, ki v knjigi s svojo ilustracijo zares dominira. Pred izidom knjige je Karpellus sodeloval v Domu in svetu in posebno ga je občudoval Anton Aškerc, ki je pri nas pogrešal zgodovinsko slikarstvo in je v Ljubljanskem zvonu leta 1900 tudi poročal o njegovih ilustracijah k Prešernu v Mestnem domu, ki jim je slikar dodal še novi risbi Nezakonska mati in Ribič; dve leti pred tem pa je tudi poročal o njegovih risbah, ki jih je videl doma pri nekem uglednem ljubljanskem meščanu in jih označil kot »nekak narodni slikohram v literaturi«, ker so upodabljale slovenske ljudske pesmi, Pegama in Lambergarja, Krajlja Matjaža, Ravbarja in Lepo Vido. Ta ugledni meščan pa ni bil nihče drug kot profesor Belè in ob prav istih ljudskih verzih se je pozneje v otroštvu navdihoval tudi Marjan Pogačnik, ki je ta Beletov »slikohram« v njegovi hiši tudi še na lastne oči videl. Pisma o genezi Karpellusovih Prešernovih ilustracij, v katerih je slikar na osnovi potez s fotografije pesnikove sestre narisal tudi Prešerna,

ki mi jih je Pogačnik pokazal že ob prvem srečanju, je pozneje oddal v rokopisni oddelek Nuka. V Zormanove roke pa so prišla, ker je Zorman, četudi je bil neformalno že poročen, prijateljeval tudi z lepo Beletovo hčerko Marion.

Prav Zorman je Pogačniku pojasnil tudi usodo Bergantovih slik Ptičar in Prestar. Izjemni podobi sta zaradi svoje fizične odtujitve v naši kulturni zavesti živo navzoči kot naša osrednja (po)vojna slikarska izguba, saj se vse do danes nenehno širijo ugibanja, kateri od najvišjih oblastnikov naj bi si ju po tedanji navadi prilastil, tudi zato, ker je profesor Stele na nekem predavanju opozoril, naj bodo nanju budno pozorni. V resnici pa so po Pogačnikovem vedenju lastniki Hudoverniki, ki so veljali za politično drugače usmerjene, slike vzeli iz Narodne galerije, kamor so ju posodili Zormanu za stalno razstavo, in ju skupaj z drugim premoženjem shranili v špedicijo Turk, ker so se ob koncu vojne pripravljali na umik čez mejo. Vendar je na deponirane mine padla bomba, zato so eksplodirale in špedicija z vsem shranjenim in okolico je zgorela. Požara se spominja tudi Pogačnikova žena, in tako sta po Zormanovem pričevanju dragoceni umetnini, ki se ju Pogačnik še jasno spominja kot živo barviti, na veliko žalost izginili za zmeraj; s tem pa je dogorelo tudi upanje na njuno vrnitev. Njuni edini fotografiji je posnel na stekleni plošči za Steletovo knjigo *Monumenta artis slovenicae II* prav Janez Zorman, ki se je ob vsem drugem delovanju posvečal tudi fotografiranju in ga je prav dobro obvladal, četudi je to počel s svojim dragocenim aparatom zelo počasi. S tem se je ubadal že v času, ko je bilo fotografiranje umetniških del (kot je napisal v Domu in svetu leta 1929 Rajko Ložar) »v slovenski prestolnici še na najprimitivnejši stopnji«. Da bi jim fotografiral slike, so ga prosili tudi slikarji, med njimi Peter Žmitek, ki mu je Zorman nekoč fotografski aparat celo posodil. Posnetke je v svojem majhnem laboratoriju, za katerega je nakupoval material v Pragi, med zapletenim postopkom tudi sam razvijal in se je pri tem dobro opravljenem delu, kot se spominja Pogačnik, ki fotografiji z vso pozornostjo pripisuje prav poseben zgodovinski pomen, tudi kar precej namučil.

STARŠI, DOM, VELESOVO

Pogačnikova stara mati po očetovi strani je bila doma iz Križ pri Trziču, iz bajte, ki je zaradi folklorne vrednosti danes menda spomeniško zaščiten, kraj pa je znan tudi kot prizorišče dogajanja Lavtižarjeve zgodovinske povesti iz 15. stoletja Junaška doba Slovencev, ki pripoveduje o Turkih na Slovenskem. Bila je lepega obraza in stasa, a nezakonski otrok, zato je doma niso imeli radi. Tako je nekega dne vzela v roke culo ter se peš odpravila proti Trstu. Do tja je hodila ves teden in pristala pri bogati italijanski družini, v kateri so se dogajale same tragedije. Družina je imela podjetje, ki je prodajalo kavo, a je propadlo, in ubogo dekle so predali v samostan, kjer se je naučila kuhati. Od tam so jo hoteli poslati v bogato hišo v Egipt, a se je uprla, in nato so jo naložili na barko in poslali na Malto v Valletto, kjer je postala pri neki družini kuharica. V tej službi je preživljala hude čase, ker je bila vsa lepa in preplašena (in brez zaščite najbrž prepuščena na milost in nemilost nasilnosti gospodarjev). Na Valletto je odplula na eni izmed Lloydovih ladij, ki so imele pred Resslerim izumom ladijskega vijaka ob straneh še kolesa, sredi morja pa je ladjo zajel vihar, da se je preklala, še poprej pa se ji je razletelo kolo. Ko je bilo dekle že v vodi, se ji je v viharju prikazala njena zavetnica sveta Genovefa in ji ponudila roko ter jo potegnila ven, podobno, kot rešuje na baročnih slikah brodolomce sveti Miklavž, zavetnik ljubljanske stolne cerkve. V svetopisemskih časih je po brodolomu vrglo na obalo Malte že svetega Pavla, v baročnem času pa je po tem morju, nakodranem kot na miniaturah Knjige spomina bratovščine svetega Dizme, še pred Pogačnikovo staro materjo plul v Valletto že Peter Pavel Glavar, nezakonski sin duhovnika, komendatorja Testaferrate, ki se je preselil v Valletto iz kranjske Komende. Sveta Genovefa je bila za Pogačnikovo staro mater vselej glavna svetnica in Pogačnik se spominja, kolikokrat jo je slišal pripovedovati o njej. V zavest ljudi sta jo v 19. stoletju posebej vtisnila Malavašičev prevod »povesti iz starih časov za vse dobre ljudi, zlasti pa za matere in otroke« po pisnih Krištofa Šmida ter »mična in ganljiva povedka« o »sveti grofinji«; motiv vrnitve svete Genovefe je med umetniki, h katerim sega Pogačnikova misel,



pri učitelju Janezu Wolfu s peresom prerisal po Josefu Fürichu mladi Jurij Šubic; pozneje pa je dominirala na eni izmed danes izgubljenih podob na svilo slikarke Mare Kralj in na prav tako izgubljeni sliki Toneta Kralja.

Stara mati je imela tudi star prt, v katerega je bila s srebrom aplicirana sveta Genovefa, in to je bilo zanj najsvetejše in najbolj dragoceno od vsega, kar je v življenju premogla; pravila pa je tudi, da je v vodi videla morske deklice, in to svojo zgodbo je pripovedovala malemu Marjanu kot povest ali lepo pravljico. (Po današnjih bioloških in nemitičnih razlagah, temelječih na članku reporterja Alberta Londresa iz leta 1923, naj bi zgodbe o morskih deklicah, ki so jih videvali mornarji, temeljile na »ribah« oziroma morskih kravah, ki so imele zaradi mladičev od mleka nabrekle prsi.)

Po srečni rešitvi je pozneje zanosila s sinom bogatih staršev iz bližine Trsta in tako je »nastal« nezakonski sin in poznejši Pogačnikov oče Franc Pogačnik, ki ga Pogačnik imenuje kar sina »Aleksandrinke«; s tem pa nakazuje tudi enega od izvorov svojega porekla, s katerim si včasih pojasnjuje svoj značaj.

Župnik v Križah je poskrbel, da so dali mladega Franca Pogačnika v marijanišče, kjer je bil ves čas odličen učenec. Tamkajšnje učiteljice so bile nune in so ga želele poslati študirat za gospoda, ker pa ni hotel postati duhovnik, so ga iz marijanišča odslovili. Iz revčka je postal pastirček in delavec in se je le stežka prebijal skozi življenje. Ker je bil močan, je nosil težke vreče, da si je kupil kolo, ki je bilo tedaj, okrog leta 1890, še dragoceno (pa tudi drzno prometno sredstvo in višek elegance, kot se spominja upokojeni junak iz neke Lokarjeve zgodbe), in si je tako popravil status. Postal je prodajalec v trgovini v Brežicah, po trgovčevi smrti pa je uspešno vodil trgovino kar sam. Zatem je prišel v Ljubljano in tam postal pomočnik v prvi slovenski uvozno-izvozni trgovini Knez (v mogočni hiši, kjer je današnji Figovec), ki je bila vezana na Trst in je uvažala in izvažala kavo in rum in prva pri nas uvedla uvoz eksotičnih jedil, brinja, datelnov ali fig. (Po utemeljitelju te firme, nekdanji prve slovenske največje trgovine z deželniimi pridelki in kolonialami na Kranjskem, leta 1892 nesrečno umrlu Antonu Knezu, se imenuje knjižna zbirka Knezova knjižnica, v kateri je izdajala slovensko literaturo, tudi Cankarjevo, Slovenska matica.) Ko je stari lastnik firme umrl, jo je Pogačnikov oče kot iznajdljiv amater vodil zelo uspešno, vmes pa se je loteval donosnih trgovskih podvigov (kupil je na primer vagon brinja iz Grčije, ga razdelil na manjše dele in prodal desetkrat dražje) in tako se je začela njegova lastna izvozna mednarodna veletrgovina.

Oče je imel zastopstvo v Toulousu, Bordeauxu in Milanu, suhe gobe, ki jih je odkupoval od kmetov na Dolenjskem – kmete je moral za to delo šele priučiti –, in še posebno fižol pa je izvažal tudi v južno Ameriko, zlasti Argentino. Bil pa je tudi bistroumen raziskovalec sveta, ki je v svojem majhnem laboratoriju vneto preučeval žitne vrste, in ne le običajen trgovec. Ko je srečal sestro Janeza Zormanana Anico Zorman in se z njo poročil, se jima je kot četrti otrok že v sedmem mesecu materine nosečnosti rodil sinček Marjan; tedaj pa še ni bilo inkubatorjev in mu je bilo že zato usojeno, da bo vse življenje skrajno občutljiv, mislili pa so celo, da ne bo preživel, in so ga nekajkrat že skorajda pokopali.

69

Vse od otroštva je Marjan Pogačnik v svoji veliki občutljivosti jasno čutil, da je bilo med starši v temelju vse narobe, in je vedel in občutil, da ga ima mama rada, a je ni nikoli povsem razumel in dojel, pozneje pa je odkril, da je še iz časov pred poroko nosila nezaceljeno srčno rano. Bila je dobrosrčna in darežljiva, a razrvana in komplicirana osebnost, od vseh sorodnikov pa si je bila po vihravem značaju najbližje z bratom Janezom Zormanom, v katerem je bilo prav tako vse polno nasprotij, in zato mu je tudi stalno pisala v Pariz in Prago. Od šestnajstega leta je bila v samostanski šoli Notre dame v Ilirski Bistrici in Marjan Pogačnik je v poznejših letih odkril čudovita ljubeča pisma njene predstojnice, opremljena tudi s prelepimi sličicami, največ z motivom Jezusovega rojstva. Vsa ta vabila, naj se odloči za samostan, je niso pritegnila, prišla je domov in se poročila, a videti je bilo, kot da je bilo breme petih otrok zanj pretežko. Z možem ni šla nikoli ven, bila pa je strašanska ljubiteljica knjig, a je tudi izjemno hitro računala. Ko je pričela brati kako knjigo, jo je požirala neučakano do konca, četudi do jutra, in Pogačniku se je zdelo, kot bi hotela v eni sami noči prebrati vse knjige tega sveta. Oče se je trudil, da jim je šlo dobro, in je imel poleg konj in krav tudi vrt, na katerem je gojil lepe visoke vrtnice. Ko so bile najlepše, so materi prigovarjali: »Mama, pojdimo na vrt, tako lepe vrtnice so«, a ni vse življenje prestopila vrta niti enkrat.

Med stvarmi, ki jih mama ni marala, je bil tudi hlev, čeravno si je želela imeti arabskega konja. V zvezi s konjem in materjo pa se je v Pogačnikov spomin vtisnil enkratni dogodek, ki ga je pozneje spremljal skorajda kot mora. Mati se je v domačem Velesovem nekoč odločila, da gresta s sinkom v bližnjo Praprotno polico. Ker pa so bili vsi konji ravno tedaj na polju in v gozdu, so ji lahko prepustili le pohlevnega konjička in nov zapravljivček, mati pa je na vozu med vožnjo nenadoma vstala, napela vajeti in švigala z bičem »klof, klof,

klof« po nebogljennem konju, kar v Pogačnikovem zgroženem pripovedovanju zazveni skorajda podobno dramatizirano sunkovito onomatopejsko kot »udri, udri, klòp, klop, klòp« pri Prešernovem mrtvaškem jezdecu z Lenoro. Pogačniku se je trgalo srce in je zaklical: »Mama, kaj pa vendar delaš! Ta konj je včeraj ves dan vozil hlode in je zelo truden.« Ona pa mu je odvrnila: »Me ne briga, hočem, da teče,« in konjič je galopiral po ovinkih. Ko jo je sin ponovno opozoril in celo vzkliknil: »Mama, saj tebi se je zmešalo,« pa je samo pribila: »Pri nas so konji zmeraj tekli.« Pogačnik pa je bil potem ves zagrenjen, ker je bil konjiček njegov ljubljencek, in mu je bilo težko že ob sami misli, da je njegovega konja nekdo udaril. Vendar se je to pripetilo samo enkrat in docela nenadoma, kajti mama ni doma nikoli prišla v hlev, tedaj, v Velesovem, pa jo je nepričakovano kar obsedlo, da mora konj – četudi je bil utrujen – teči, kot bi bil na dirki ali kot da bi šlo za stavo.

70

Od življenja v bogati domači hiši se Pogačnik iz časa svojega otroštva najbolj živo spominja naslednjega, zanj nepozabnega, prav tako z materjo in konji povezanega prizora, ki se je v njegovo srce vtisnil že kot usoden pečat neuslišanega hrepenenja. Doma so imeli kočijo, vanjo so ob nedeljah zapregli konje in rekli: »Gremo v Mengeš k sorodnikom.« Nestrpni konji so tolkli s kopiti, izpod kopit se je dvigal prah in že so v tla izdolbli jame, toda mame ni bilo na spregled in čakali so jo zaman. Potem so šli otroci potrkat na vrata njene sobe in ji klicali: »Mama, konji so že jamo skopali«; a jim ni odgovorila. Nato je šel potrkat oče, a ostala je zaklenjena v sobi, molčala je in ni hotela ven. Potem je oče spravil konje v hlev in naročil hlapcu: »Tone, konje v štaló, ne gremo nikamor.« Otroci so razočarani zajokali in se poskrili, mali Marjan pa se je najraje zatekel kuhat mulo na skedenj, kjer je bil spodaj kurnik, na vrtu pa so cvetele lepe rože, a jih takrat ni videl. To se je stalno ponavljalo po vedno enakem zaporedju, in ta podoba se je v slikarjevem pripovedovanju spremenila v njegov najbolj mučen in boleč »arhetip«: podobo topotanja nestrpnih konj in s kopiti izkopane jame, sorodno Cankarjevi hrepenenjski podobi konj, ki bijejo s kopiti pred sanjano božično potjo domov. Mati je bila nenehno žalostna in tako je občutljivi Pogačnik že kot otrok rasel v stalni melanholiji in je bil ves čas žalosten in je od tega žalosten še zdaj, in ko mu iz starih časov prihajajo na misel Slomškovi verzi: »Preljubo veselje, oj kje si doma? / Pověj, kje stanuješ, moj ljubček srca?«, se mu že zaradi samega upanja na veselje zdijo več kot pogumni, pa četudi vidijo pravo radost šele na onem svetu. Strica Riharja v

Mengšu pa je vseeno nekajkrat le videl. Še živo se spominja njegove čudovite strojarske oziroma krznarske delavnice v pristavi ene izmed graščin, v kateri so bile vsepovsod fino obdelane kože, celo kačje, in popisuje tamkajšnje vzdušje tako slikovito, kot bi mu za hrbtom stal družinski »kronist« Lojze Kovačič s pisateljskimi spomini na baselsko krznarsko delavnico svojega očeta. Janez Trdina pa v Spominih starega Mengšana pripoveduje, da je prvi mengeški usnjar, »izvrsten obrtnik, obenem pa duhovit in poln ostrih dovtipov«, ki je razširil sloves mengeškega usnja in si v Mengšu kupil gradiček, prišel prav iz Velesovega, od koder so se ljudje, ki so se razleteli na sto koncev, pogosto selili tudi v Mengeš; velesovski samostan pa je imel v Mengšu že v srednjem veku tudi zemljiško posest in eden od treh plemiških bratov, srednjeveških ustanoviteljev velesovskega samostana, je bil mengeški župnik.

Pogačnikova mama je bila v svoji žalosti tudi sila nervozna, sitna in prenatana, zato štiri gospodinske pomočnice, kmečka dekleta – eno so imeli za sobarico, eno za vrt, eno za hlev ter eno za kuhinjo, poleg tega pa tudi pomožne delavce za vzdrževanje parketa – pri njej niso bile preveč srečne, četudi so se marsičesa naučile in so imele hrane na pretek. Mladega Pogačnika pa so imele kar vse po vrsti rade, četudi so bili otroci pri taki bogati hiši, v kateri so se prevažali s kočijo, sicer razvajeni. Imeli pa so tudi stalno in zelo nadarjeno šiviljo, Fani Mihelčič, doma iz Metlike, ki jim je sešila tudi oblačila za maškare. Na dveh od fotografij iz Pogačnikovega arhiva je mogoče videti zamaskirane vse družinske otroke, mali Marjan med njimi pa je oblečen v Napoleona in se, očitno vživet v svojo vlogo, tako prisrčno smeji, da gospa Pogačnikova ne glede na njegovo siceršnjo žalost ta posnetek označuje kot prototip za trenutek sijoče popolne sreče. Za pusta je družina povabila tudi vse sosednje otroke, saj so imeli toliko krofov, da jih niso mogli pojesti.

Mati pa je bila včasih tudi prav muhasta, kajti takoj potem, ko so kupili kočijo, je hotela imeti spet novo, češ da pravkar kupljena ni dovolj dobra, in za vožnjo ji ni bil dober noben konj, ampak je hotela imeti le arabca. Kot je Pogačnik razbral iz nekega pisma, je želela sredi Dunaja ali v Pragi odpreti modno trgovino, a so vsi njeni velikopotezni načrti propadli. Njegovo »družinsko« žalost pa je stopnjevala še okoliščina, da se je družina raztepla po svetu, saj se je ena od hčera poročila z Ircem in odselila v ameriški Boston, kjer je v harvardski univerzitetni knjižnici vodila slovanski oddelek. Njen mož, ki je na univerzi predaval špansko poezijo, je pisal doktorsko disertacijo o pisatelju, Nobelovem nagrajencu

Camilu Joséju Celi, s katerim se je seznanil in mu daroval Pogačnikovo grafiko Mirovanje pred zoro; pisatelj se je avtorju zanjo pisno zahvalil, Pogačniku pa je bilo v veselje, da jo je sprejel. Druga sestra se je poročila z emigrantskim gruzinskim knezom, ki je vse življenje iskal neko novo domovino. Tretja, farmacevtka, poročena z znanim plastičnim kirurgom, pa je premlada kmalu po vojni umrla. In ker se Pogačnik v svojih pripovedovanjih vedno znova vrača k tem zgodnjim spominom, ki so mu povzročali nenehno žalost, njegova žena to slikovito komentira, da pač še danes živi v nenavadnem »močniku« čustev.

Pogačnik hrani imenitno očetno hišo, kakršna je bila videti nekdaj, zaklenjeno v spominu in posneto na več fotografijah, na katerih se še vidi na posloppju izpisano očetovo ime. Oče (njegova podoba je ohranjena na več Bertholdovih fotografijah) je družini sezidal ogromno hišo v ljubljanskem Bežigradu (na mestu sedanje bežigrajske knjižnice), v kateri je bila polovica s kakimi osmimi sobami stanovanjska, polovica pa namenjena veletrgovini. Za ceno več kot dva milijona tedanjih dinarjev jo je postavil na ogromni parceli ob Dunajski cesti do Einspielerjeve ulice, in ta hiša je šele zasnovala poznejši bežigrajski kompleks, saj so bile na njeni travnati ravnini šele pozneje sezidane tudi druge stavbe. Hišo je sezidal arhitekt Viljem Treo, Švicar po rodu, najbolj znan kot eden izmed arhitektov kranjskega deželnega, današnjega Narodnega muzeja, a je danes tako močno predelana, da je že nerazpoznavna, saj je bila že pred sedanjim stanjem prezidana v nekdanjo tovarno Kuverta. Ob nastanku leta 1920 pa je bila vzorna srednjeevropsko pojmovana arhitektura trgovske hiše z železobetonskimi pregradami, ki je obsegala upravno poslopje z vsemi skladiščnimi prostori in dvigali, kombinirana z modernim stanovanjem z velikim družinskim dnevnim prostorom in sobami, med seboj povezanimi s predelnimi stenami. V taki podobi je bila tedaj vzor najmodernejše ljubljanske upravno-stanovanjske zgradbe trgovskega značaja. Kompleks pa je segal tudi onstran ceste in je vključeval še mlin in vse parcele okrog nekdanje bežigrajske kasarne. V tej hiši so Pogačnikovi živeli prav po buržujsko. Vanjo so od jutra do večera prihajali obiski, na mizi pa je bilo vsega na pretek. Marjan Pogačnik je vse to gledal še kot otrok in se marsičesa tudi še živo spominja, predvsem pa tega, kako so se v hiši stalno vrstili obiskovalci, saj so pri enih vratih nenehno vstopali noter, pri drugih pa odhajali ven.

Oče je v njej zaposloval kakih dvajset delavcev, kmečkih sinov iz ljubljanske okolice, ki so prihajali na delo z bicikli, pa tudi kakih deset okoliških deklet, ki

so na roko prebirale izdelke za prodajo, med njimi fižol, ki ga je bilo treba zašiti v vreče in zaplombirati, medtem ko je bilo potrebno suhe gobe, ki jih je oče izvažal v Buenos Aires, zaplombirati v pločevinaste zaboje. Pri Pogačnikovem očetu niso delavci nikoli stavkali, v hiši pa se je, drugače kot marsikje drugod, dobro godilo tudi služkinjam, saj je imel oče mlin in jim je kruha vedno preostajalo. Ker je delal poskuse z žitom, je mladi Pogačnik lahko s kruhom razvažal tudi konje. V veliki sobi z veliko mizo je bila v hladnem obdobju vedno zakurjena ogromna krušna peč, da je bilo nenehno toplo, na mizi pa so bili vselej krožniki s sijajnim kruhom, zgnetenim iz moke za eksperimente, ki ga je bilo v hiši vedno preveč; zato so vanjo redno zahajali in tam dobivali kruh, jabolka in kak golaž številni Marjanovi prijatelji vseh mogočih prepričanj. Ljudje pa so prihajali tudi na očetov vrt. Pogačnik se še živo spominja, kako je nekdo prišel poprosit za dva šparglja, ki naj bi mu izboljšala juho, oče pa mu je dejal: »Tamle je vrt, vzemite si, kolikor hočete, zaradi mene dva ali tisoč, lahko pa tudi celo njivo, mene pa pustite na miru, ker sem preveč truden, da bi še za vas nabiral.« Potem pa so prihajali ljudje in sami jemali z vrta, tako špargeljne, ki so jih posebej gojili, kakor tudi marelice, a so jim vse z veseljem prepuščali, ker so imeli vsega preveč. Na vratih pa je pri Pogačnikovih nenehno visel obešen velik cekar, napolnjen s kovanci po 25 par, iz katerega so hodili zajemat za reveže in so ga vsak dan do večera izpraznili. To, da so dajali beračem po 25 par, je bilo tedaj obvezno malone za vsako hišo, ker je toliko zmogel skorajda sleherni meščan, Pogačnikova mati pa je beračem dajala tudi po pet kilogramov moke in drugo, kar so potrebovali za vsak dan. (Kot se spominja Pogačnik, so za 25 par tedaj dobili suho in za 50 svežo žemljo, za dva dinarja pa štruco kruha.) Po hišah pa so lahko ljudje, kot je bilo dovoljeno, beračili samo ob petkih kot uradnih dnevih za prosjačenje, hoteli pa so samo denar. Ko se je nekoč zgodilo, da so beraču, ker jim je preostajalo od kosila, pogrnili v predsobi še mizico s kosilom, se je mož pretvarjal, kot da bo jedel, potem pa je na skrivaj izginil, juho pa zлил v tamkaj odloženi dežnik, in podobno se je z juho in dežnikom med beračevim obiskom nekoč zgodilo tudi doma pri starših Bogomile Avčin.

Ko je bil Marjan Pogačnik star štiri do pet let, je tjakaj vsak dan zahajala kiparka Karla Bulovec, ki jo je bila k Pogačnikovim pripeljala njihova daljna sorodnica keramičarka Dana Pajnič. Ker Pajničeva ni imela ateljeja, ji je Pogačnikov oče, ki jo je rad podpiral, namenil za atelje v hiši prazen prostor, v katerem je nekoč pri konjih spal konjski hlapec. Dani Pajničevi je pri keramičarskem

delu neutrudno zvesto pomagal keramik Zuccatto; zaradi svoje prijazne narave je bil zelo priljubljen in je bil tudi med prvimi športniki, ki so pri nas tekli na dolge proge. Karla Bulovec je bila med Pogačnikovim otroštvom na začetku za umetnika še prav posebej pomembna. Bila je zelo zanimiva in izobražena gospa, imela je vso literaturo v malem prstu in si je bila z malim Pogačnikom tako dobra, da ga je že kar posvojila, kajti starši niso imeli spričo svojih obiskov in dela zanj nikoli dovolj časa. Zato je ostala za Pogačnika vseskozi svetla oseba in najbolj srečen je bil tedaj, ko ga je jemala v atelje. Za tisti čas je bila zelo moderen človek, predvsem pa se je Pogačniku, kot jo je ohranil v spominu, zdela nadvse fina, že prav čudovita ženska, v kateri ni začutil niti najmanjše grobosti, ampak sta je bili sama mehko in nežnost, da mu je bila lahko prav kakor mati. Bila je še mlada in lepa, četudi že nekoliko deprimirana. Močno pri srcu je bila slikarju Ferdu Veselu, pozneje pa je pričela spoznavati dramatika Ivana Mraka. Že v času, še preden se je z njim – svojim poznejšim možem – spoznala, je imela atelje za artilerijsko oziroma topniško kasarno v barakah za Bežigradom in v njem ogromen kup glin in mucke. Tjakaj je vodila Pogačnika, da je lahko ostajal v ateljeju po ves dan in tudi sam modeliral, prav ona pa mu je vcepila zanj odločilno ljubezen do živali. Zgnetel je vse vrste ilovnatih pajackov in pri tem mu je pomagala in kipcem še kaj dodala. Naredila je tudi njegov otroški portret, a mu tedaj kot otroku ni bil všeč, ker mu je izoblikovala preokroglo in previsoko čelo, zato se ga še danes spominja kot »buče«. To svojo bučo pa je toliko časa nosil domov, da se je enkrat še pred tem razbila. Ko je Pogačnika med modeliranjem opazovala povsem od blizu, se ga je nekajkrat dotaknila po čelu; nekoč se ni mogla premagati in ga je kar poljubila, njemu pa se je to zazdelo grozno, ker je strašno zaudarjala po cigaretah, zato se je potem brisal in so ga, ker je mama zavonjala cigaretni smrad, doma nemudoma celega umili; ta njen poljub pa čuti še danes, kajti vedno je raje kot ženske poljubljal na smrček konje in domačo kravo (medtem ko bi, kot poudarja, svojo ženo lahko poljubil celo mrtvo). Potem pa je v življenju še večkrat doživel, da je kaka ženska kar planila proti njemu in ga poljubila. (To pa – kot komentira gospa Pogačnikova – gotovo zato, ker je bil videti kot kak mucek ali maček.)

Bulovčeva je zmodelirala tudi portretni kip Pogačnikove sestre v nadnaravni velikosti, po Pogačnikovem prepričanju sploh enega od svojih najboljših portretov, če že ne najboljše delo, ta kip pa si je pozneje izposodil Milan Cvelbar iz Mrakovega kroga in ga ni nikoli več vrnil; drugi, slabši odlitek pa je zašel

iz Narodne galerije v Moderno galerijo in ga tamkaj ob pripravljanju njene razstave ni bilo več moč najti, zato Pogačnik – kot priča nekdanjih razmer – domneva, da je med socialističnimi »čistkami« morda postal žrtev atentata. V bližini je živel neki inženir, ki je imel fotoaparatus na plošče in jo je naučil fotografirati, kar je bilo tedaj še redko; fotografirala je tudi Marjana Pogačnika, ko je bil star štiri do pet let, posnela pa je tudi njegov kip. Naredila je veliko kipov, a od njenega dela je ostalo bolj malo. Ko jo je Pogačnik srečeval pozneje, ko mu je bilo kakih štirinajst let, ga ni več prepoznala, tedaj pa je bila že bolj mrka in Pogačnik ne ve, čemu je pozneje tako propadla; ob tem pa se zaveda, da so lahko ljudje v času, ki jim ni bil naklonjen, srečali Mraka, in je bilo po njih.

75

Primarno krhkost njene ustvarjalnosti je docela v znamenju dramske retorčnosti njenega moža Ivana Mraka nadvladal poudarjeni patos. Iz rokopisnih spominov Marijana Tršarja na profesorja Jakca je mogoče razbrati, da je tudi že Božidar Jakac menil, da je sicer nadarjeno Bulovčevo »omračil« Mrak; v svojem dnevniku jo je, ko je izvedel za njeno smrt, označil kot zelo svojstvene-ga, vendar nesrečnega človeka, v Mraku pa je videl ne le mračno, marveč celo že degenerirano figuro, podobno, kot sta pozneje med tistimi, ki so prestopili njegov prag samo enkrat, njegovo okolje doživljala kot mračnjaško in nelagodno tudi Jože Ciuha in Jože Snoj. Pogačniku pa je o Mraku največ pripovedoval arhitekt Marjan Mušič. Povedal mu je, kako so ga izgnali iz Pariza, ker je delal izpade in ni plačeval zapitkov, in govoril o tem, kako na premieri njegove Obločnice, ki se rojeva, študentje za njegovo dramo niso imeli razumevanja in so jo izžvižgali, da so morali predstavo prekiniti. Zormanu pa je o Mraku nenaklonjeno pripovedoval Veno Pilon.

Risarska umetnost Karle Bulovec je na likovne ustvarjalce iz Mrakovega kroga, ki je v svoji »mrakovščini« zelo držal skupaj, močno učinkovala še tik po vojni, ko jo je sijajno kopiral oziroma prevzel značilnosti njene risbe njegov najbolj nadarjeni predstavnik Jakob Savinšek, a jih je, kot ocenjuje Pogačnik, tudi izboljšal. Še na akademiji pa jo je posnemal tudi Floris Oblák, ki je sledil Savinšku. Pogačnik je bil priča, ko je prišla kiparka prosit Zormanu za denarno pomoč, češ da ji Ivan umira, gospa Pogačnikova pa se spominja, kako je zaman prišla s predlogom v kvart Gradišče, da bi ji dajali mesečno denar, ona pa bi v zameno zanje kaj naredila. Umetnik se tudi spominja, da je hodila gledat v Pariz Rodinova dela in se potem vračala v Ljubljano čisto nora; seveda pa je sama pojmovala umetnost drugače, kajti Rodin je ostajal v vseh svojih čustvih in grozotah tak

gigant in taka »erotična zverina«, da ga ni mogoče primerjati z nikomer.

Tako je mladi Pogačnik v zavetju Karle Bulovčeve v otroštvu kiparil, zaradi bolezni pa so ga, da bi se okrepil, silili tudi k športu, in tako je postal za kaki dve leti nogometna zvezda pri Iliriji. Ker je bil podoben tedanjemu »famoznemu« nogometašu Giuseppeju Meazzu, po katerem se zdaj imenuje stadion v Milanu, so ga začeli klicati kar po njem, in zato je nenadoma tudi sam postal Meazza.

Iz časa Pogačnikovega zgodnjega otroštva, ko mu je bilo tri leta, so po zaslugi njegovega očeta in pozneje še žene ohranjene že tudi njegove najzgodnejše znane risbe, sunkovito stilizirane podobe konj, nad katerimi lebdijo angeli. Prav angele pa je kot otrok nadvse rad risal in jim nalašč delal velikanske perutnice, da bi lažje letali sem in tja; in še danes, ko si včasih ogleduje fotografske negative svojih še neizjedkanih poznejših grafičnih plošč, ki se mu dozdevajo kot cerkveni vitraži, pripoveduje, da bi z veseljem naredil tudi kako cerkveno okno, le da bi namesto ptičkov narisal angele; pri tem pa parafrazira tudi Heineja: »Lepo vas prosim, pustite vendar nebesa vrabčkom in angelom.« (Prav podobno pa je v zadnjih letih govoril France Mihelič, da dela študije za cerkvena okna v cerkvi v Stožicah, a se boji, da ne bo naredil namesto angelov kurenten.) Tudi štirileten je Pogačnik risal same konje, ko mu je bilo pet ali šest let, pa tudi džokeje na konjih v cirkusu, in desetleten je naslikal konjsko vprego s sanmi. Leta 1925 je narisal tudi samega sebe, bolnega na postelji, v sobi, v kateri so predmeti na steni z vrati in oknom že enakomerno ritmično razporejeni; še bolj žalostna pa je podoba pokopališča pri svetem Krištofu, ki ga je gledal nasproti domače bežigradske hiše. Najraje od vsega pa je doma postavljaj božične jaslice, na katere je bil kot otrok prav »mahnjen«. Pripravljati jih je začel že avgusta, najbolj pa je bil srečen, ko je nazadnje pritrdil na nebo še angele, kajti tedaj se mu je vselej odvalil od srca kamen in si je lahko dejal: »Zdaj bo pa vse v redu, ko so angeli gori.« Zaradi ljubezni do jaslic pa je doživel tudi eno od prvih žalostnih izkušenj, ki mu je za vselej ranila otroško dušo. Nekoč jih je šel gledat v bližnjo cerkev svetega Krištofa, kjer so se jaslice pomikale naprej, samo kamela je stala na miru, in to kamelo si je zaželel prijati. Ganjeno jo je stisnil k sebi ter jo takoj vrnil na njeno mesto; nekdo pa ga je opazoval in zatožil, da krade in da je storil božji rop, medtem ko je sam čutil, kot da si je z dotikom te jaslične živali umil roke, zato so ga doma sumničili in je doživel cirkus. On pa se je maščeval in pozneje ni hotel iti v tisto cerkev za ministranta,

ko so ga prosili, in ne bi šel za vse na svetu, tudi če bi ga tjakaj vlekli z voli, praga Krištofove cerkve pa ni hotel več nikoli niti prestopiti, ampak je hodil le še na pokopališče, kjer je meditiral z dušami.

Po starem pokopališču je Pogačnik hodil in risal grobove skupaj s prijateljem Srečkom Potnikom tudi še pozneje, v predvojnem času, ko so začeli zidati Baragovo semenišče in so vsenaokrog ležali razmetani grobovi, najeti furmani pa so po vrtovih razvažali med zidanjem temeljev izkopano zemljo, v kateri so bile še človeške kosti, in tako so tudi na vrtu Pogačnikove poznejše sosede odkrivali v prsti, ki jim jo je z nekdanjega pokopališča pripeljal podjetnik Curk, nestrohnjena človeška rebra, »costæ fluctuantes«. O razmetanih kosteh na istem tedanjem pokopališču, ki ga je nekajkrat naslikal slikar Milan Klemenčič, pa v svojih Maskah piše tudi Juš Kozak. Pogrebi so bili tedaj že pri Svetem križu, kjer je gradil Plečnik nove Žale; ko je Pogačnik hodil po starem pokopališču, je tudi sam stopal po kosteh, in to ga je zelo prizadelo. Ker se je sam kot umetnostni razlagalec označil za pridigarja, pa ga v duhu lahko ugledamo kot otroškega pridigarja, ki v svojih tedanjih meditacijah govori kostem, tako kot je mrtvim kostem pridigal prerok Ezekijel, ki ga vidimo tudi na Brosamerjevem lesorezu Dalmatinove Biblije. Pri Svetem Krištofu je Pogačnika pritegnila tudi stara pokopališka kapela, na kateri si je zapomnil letnico 1779, ko je bilo pokopališče blagoslovljeno, v sicer prazni notranjščini pa je bila znamenita Cebjeva slika sv. Krištofa, ki danes visi v bežigrajski župnijski cerkvi. Vanjo so zapeljali požegnati vsako krsto, potem pa je Plečnik steno te kapele podrl in ji dozidal ladjo, pozneje pa so kapelo prenesli na Vodovodno cesto, kjer je danes ni več, obnovili pa so le arkade in tjakaj prenesli ostanke pomembnih Slovencev, med njimi tudi Pogačnikovega sorodnika cerkvenega skladatelja Gregorja Riharja, ki je na plošči na Navju označen kot »pervi slovenski pevoslakladnik«. Dotlej so v trdoživi stari mrtvašnici še vedno sprejemali mrliča, v njej pa so se vrstile tudi obdukcije beračev in revežev. Radovedni otroci so zlagali na kup opeke in stopali nanje, da so lahko poškilili noter, četudi jih je bilo strah. Ob spominu na to mrtvašnico ne bo Pogačnik nikoli pozabil, kako se je lepega dne s Srečkom Potnikom, sinom lastnika tovarne likerjev in marmelade, sprehajal po pokopališču. Ko sta prišla do nje, je Potnik dejal: »Ta mrtvašnica je pa trdoživa, nič se ni spremenila«; toda ko sta stopila naokrog, je na njenem dotlej nedotaknjem zidu zagledal novost: s črno barvo ali tesarolom zapisan grob in strašen napis: »Mi gremo pa buržuje klat.« To nič dobrega obetajočo grožnjo

je prebral z velikim strahom in je nekaj let zatem doživel, da se je tudi uresničila, in to na skrajnosten način, ko je revolucijska napoved sovpadla s svetovno vojno. Edvard Kocbek pa v svojem pričevanju iz tistega časa, Listini, piše o pripovedovanju Josipa Vidmarja, kako so mornarji med rusko revolucijo iskali svoje žrtve s klicem: »Koljimo buržuje«.

Pogačnikovo veliko razočaranje in žalost, ki so mu jo stopnjevala tudi srečevanja z minljivostjo na bližnjih grobovih, je nenehno povzročala tudi okoliščina, da njegova mama ni pokazala za njegovo risanje nobene dojemljivosti in naklonjenosti, on pa si je neskončno želel, da bi ga vsaj enkrat pohvalila in mu rekla, kako lepe so njegove slike. Za njegovo slikarsko delo se v vsej Pogačnikovi družini ne tedaj ne pozneje ni nihče kaj prida zanimal. Nasprotno pa je bila Karla Bulovec, ki je bila po izobrazbi učiteljica, a ni šla skoraj nikoli med otroke, zanj nadvse spodbudna tudi zato, ker ga je vedno pohvalila. Tudi če ni naredil kot otrok ničesar pametnega, si je šla njegove pajacke vselej pogledat tudi z drugega konca in mu je zmerom rekla: »Joj, kako lepo si naredil«, in Pogačnik se je tudi zato spominja kot ene same miline. Mama pa ni imela z njegovim delom nikakršnega usmiljenja. Še ko je mnogo pozneje, ko je bil že priznan umetnik, prihajala k njemu kdaj ob sobotah in pri sinu doma prespala, se ni v njegove slike nikoli poglobila. Ko je povečerjala, je gledala, kako je sin z ženo izdelal grafiko in jo uspešno napel na desko, in tedaj je postalo Pogačniku čudno pri srcu in je materi dejal: »Tole pa sva, hvala Bogu, naredila«; a se mama na njegovo vznemirjenost ni nikoli odzvala z zanimanjem. Ko je nekoč ustvaril grafiko Potopljeno drevo, jo je lepo osvetlil prav zanjo, ona pa jo je samo brezbrizno pogledala in svojo nezainteresiranost pokazala z vprašanjem: »Ali misliš, da je to dobro?« Sin pa ji je dejal: »Ne vem, to bodo pa ljudje povedali,« in debate je bilo konec. Ob tem pa je mama samo brala in tedaj kot mimogrede »požrla« staro kitajsko kroniko Sanje rdeče sobe. Pogačnika pa je že v otroštvu potrla prav vsaka kritika. Spominja se na primer, kako se je kot otrok močno trudil, da bi narisal lepega konja, potem pa mu je neka gospa rekla: »O, kako lepo kravo si narisal«, in ta krava, ki je bila v resnici konj, se je potem vlekla za njim še zelo dolgo. Pogačnik pa se ob tem sočutno spominja tudi pripovedovanja Andraža Šalamuna, ki je teti pokazal svojo veliko sliko sonca, ta pa mu je po dolgem ogledovanju rekla: »Poslušaj, zakaj pa ne povprašaj tistih, ki to znajo.«

V času svetovne gospodarske krize so tudi v bogataškem Pogačnikovem

domu nenadoma gospodarsko propadli in Pogačnik je iz bogataša čez noč postal tak berač, da si ni mogel več kupiti niti čopičev. Njegov oče je ugotovil, da nenadoma ni več mogoče nikjer dobiti nemške lucerne, rdeče detelje za krave molznice, in jo je iznajdljivo drago kupil nekje v Nemčiji ter zanjo zastavil ves denar. Toda zgodilo se je, da je bilo naslednje leto te detelje vsepovsod več kot na pretek in da je njena cena padla skoraj na ničlo. Oče je bil prisiljen prositi za bančni kredit, a banka mu je sedla na premoženje in ker mu je manjkalo le sto tisoč starih jugoslovanskih dinarjev, ki jih ni mogel nikjer dobiti, so jim vzeli čisto vse in so jih pustili v stanovanju samo iz milosti. Kdor je v tedanjem kriznem času izgubil, je bil ob vse, in zato je bilo tedaj v Ljubljani veliko samomorov. Da bi ostala družini hiša, se je na primer ustrelil trgovec, stanujoč na vogalu poznejše Teslove ulice, kajti če bi ostal živ, bi jo lastniku zarubili. Pogačnikov trdoživi oče je pozneje začel iz ničla na novo, a sinove sanje so tedaj splavale po vodi, ker je odšlo iz hiše vse, tudi »stara dobra kočija«, v kateri je Pogačnik kot otrok posedal po cele dneve. Da je njegov oče faliral, pa so mu privošljivo pripovedovali tudi sošolci. In odtlej niso mogli več pomagati niti umetnikom, rekoč, da so zdaj sami berači in da so ob vse, ob tem pa se je Pogačnik iz poprejšnjih dni najraje spominjal matere, kako je po hiši nenehno hodila s krožnikom, in do vsakogar vselej gostoljubne domače mize, polne pršuta, ogrske salame in drugih dobrot. (Morda zato večkrat omenja tudi Miheličevo znano grafiko Roka mrtve matere, na kateri se je slikar prav tako spominjal svoje pokojne matere, le da je ta za njim hodila s petrolejko, gledat, ali se ni sin iz obupa nad revščino morda že obesil; isto pa je Mihelič upodobil tudi že na predvojni litografiji Obisk.) Žalost, s katero ga je po domačem gospodarskem propadu navdala izguba očetovih konj, pa je želel pregnati tudi z nogometom, a se ni mogel nikoli potolažiti in je nazadnje spoznal, da ne more biti šport nikakršno nadomestilo, ampak je kvečjemu škodljiv.

Vendar se slikar niti v času domačega bogastva ni nikoli obnašal in počutil kot bogataš, ampak iz tistih dob najrajši pripoveduje, kako se je najraje družil z domačimi delavci, s težaki, ki so vozili robo s konji in nosili v skladišča vreče, težke po 80 (z moko) in 100 kilogramov (z deteljo). Enemu med njimi so pravili »Meksikajnar« (tako so imenovali prostovoljce, ki so odhajali na pomoč nesrečnemu cesarju Maksimilijanu v Mehiki), drugi je bil sorodnik poznejšega partizanskega komandanta Franca Rozmana-Staneta, eden (Janez Perhaj, ki je stanoval v Kolizeju in bil stric slikarja Evgena Sajovca) pa je rad pravil

neverjetno zgodbo, ki ji niso nikoli dobro verjeli, a so jo zmerom radi poslušali. Pripovedoval je, da je bil vpoklican v avstrijsko vojsko in bil poslan v Dobrdo, kjer je bilo nadvse tvegano kruto, ker so se ob eksplozijah bomb lomile skale in ubijale vojake. Ujeli so ga Italijani, on pa jim je ušel, ko je med vkrcavanjem jetnikov na ladjo skočil v morje. Pobegnil je v Avstrijo, kjer so ga spet vtaknili v vojaško suknjo, postal je podoficir in bil takoj poslan na Karpate. V zimi in mrazu so jih neke noči ujeli Rusi in vojaki so se jim predali. Ker je govoril slovensko, so Rusi uvideli, da ni Nemec, in so potem Slovence razvrstili posebej. Revolucija je bila tedaj že končana in delavec je postal Leninov boljševik. Poslali so ga v Jekaterinburg, kjer je bil vodja straže, ki je varovala neko hišo, v njej pa je bila, kot so vedeli povedati, v kleti zaprta neka gospoda – cela družina, ki je vpila in jokala, ne da bi vedeli, za koga gre. Preden naj bi izvršili eksekucijo, so jim dali veliko vodke in dejali, da tistemu, ki noče ali ne more, ni potrebno sodelovati. Tedaj pa se je zgodilo, da slovenski fantje niso hoteli streljati in da so ostali v strelskem vođu samo Čehi. Po enem tednu so bili »dirigirani« drugam in so potem izvedeli, da so bili pobiti buržuji člani carske družine. Ko je mož to pripovedoval, mu niso hoteli verjeti, pozneje pa je pričel Pogačnik misliti, da je bilo mogoče vendarle res, saj se je natanko ujemalo s tistim, kar je prebral v časopisih in revijah. Poleg tega pa je Perhaj, ki je bil sicer povsem brez fantazije, o tem vedno pripovedoval smrtno resno. Predvsem pa se Pogačnik zaveda, da so mu ti delavci s svojimi pripovedmi obogatili življenje.

V današnjem poinfarktnem stanju, ko umetnika obiskujejo spomini kot podobe iz nekdanjega življenja, se Pogačnik spominja še številnih epizod in n drobности, med drugim prizora, kako so očetovi delavci v Zalogu, kjer je imel oče mlin, ročno nalagali na vozove vreče za Anglijo in Francijo. V Zalogu je bilo nekdanj pristanišče za ladje in skladišče za blago in »Založani so imeli lepe zaslužke pri nakladanju in razkladanju in kmetje iz vse okolice so vozili blago iz Zaloga v Ljubljano«, kot opisuje v svojem potopisu Ena noč na Kumu Fran Erjavca. Že v Erjavčevem času je bil Zalog »tih in zapuščen«; toda Pogačnik se ga še vedno spominja kot prizorišča takih nakladanj, saj v duhu še živo vidi težke konje, kako so pripeljali vozove na betonsko rampo, kjer so jih pregledali cariniki, nato pa so jih zaplombirali za pot na tuje. Če je kak delavec zbolel, je vreče nosil tudi Pogačnikov oče, poleg pa je bil mladi Marjan, ki je poskrbel za konje. Po očetovem navodilu je pripravil mešanico šrota, ovsa in ajde in jo naložil na vevnico ter ponujal konjem, ko so stali ob rampi. Vevnice so bile

različno velike in ko je Pogačnik dvignil manjšo, ki je naložena tehtala 12 kilogramov, mu je oče dejal, da so konji delali ves dan in da so trudni, zato naj jim da veliko vevnico krme, in Pogačnik se je na vso moč in z veseljem potrudil, da so se konji najedli.

Najlepši Pogačnikov spomin iz otroških let na sicer ves dan zaposlenega očeta pa je povezan z velikonočnimi piščanci. Oče je znal kokljam podtakniti jajca za valjenje tako premišljeno, da so se jim piščanci izvalili natanko na veliko noč. Nato jih je položil v košaro in jih odnesel še spečim otrokom v posteljice na odeje; ko so se otroci zbudili, so jih veseli odnesli na kuhinjsko mizo, kjer so jim natresli kaše in jih opazovali, kako zobljejo, in jim z roko kazali in prigovarjali: Pipipipipi ...; s tem pa je imel veliko veselje tudi sam oče, četudi je bil sicer zavrt človek. Očeta pa se tudi spominja, kako je ob nedeljah, ves truden po celotedenskem napornem delu, navsezgodaj vstal in sam odšel čez Toško čelo na Katarino in se popoldne vedno vrnil s šopkom rož, od zvončkov in teloha do kukavic. Bil je v bistvu samotar, a pozneje je jemal s seboj tudi najmlajšo hčerko.

Kot otrok je bil Marjan Pogačnik s šolo skregan. Veljal je za zelo slabega učenca, ker se ni nikoli naučil gladko glasno brati, četudi je potihem zelo naglo drsel z očmi po vrsticah in že pri dvanajstih letih prebral vsega Izidorja Cankarja; pri tem je napeto razmišljal, čemu si umetelno izmišlja izraze in govori o organizaciji talne ploskve, ko pa zanesljivo ni nobenega arhitekta, ki bi temu ne rekel tloris; pozneje pa je prav o tem veliko razpravljal tudi z arhitektom Marjanom Mušičem. Težave je imel s poštevanko, zato so ga vsevprek zaničevali in so mislili, da je len kot pes, on pa je bil zato nepriljubljen in zamorjen ter zatolčen do groba. Doma je podnevi in ponoči nenehno bral, v šoli pa so ga imeli za idiota in je domačim prinašal v podpis učiteljska sporočila, da njihov sin še vedno ne zna brati. To njegovo hibo so odkrili tudi v gimnaziji in se norčevali iz njega. V šoli je zato presedel ničkoliko kazenskih ur in bil maltretiran in tepen, tako da se je pogosto vrnil domov šele ob štirih popoldne namesto ob pol dvanajstih. (Kot mu je pozneje pojasnila Špelca Čopič, ki je ta pojav poznala iz literature, je bila to najbrž posledica možganske napake, zaradi kakršne nekateri tudi jecljajo.) Njegova strašno stroga učiteljica Milka Jeglič je bila »žleht ko hudič« in jih je tudi tepla, kamor je padlo, »garbala« po ušesih s palico za prakerje in bičala kot zajce, medtem ko se je njen brat, knezoškof Anton Bonaventura Jeglič, ki mu je bila tudi fizično podobna, raje

sam bičal, in v šoli so morali samo moliti. (Njegov bič in druga mučilna orodja, s katerimi se je bičal še kot starec, je še videl v Stični Marijan Zadnikar, in to ga je tako prizadelo, da je o tem nelagodnem spominu večkrat pisal.)

Že pred poukom so morali negibno izmoliti štiri molitve, ne samo očenaša, ampak tudi druge molitve, kar si je učiteljica sama izposlovala, kot bi bila zadovolžena za pokristjanjevanje, in Pogačnik se je pri tem nehote zagledal na stropu v kako muho; medtem ko jo je opazoval, kako počasi leze, pa jo je že skupil od učiteljice, ki je to opazila in ga udarila, kamor je pač padlo. Marala ga ni že od vsega začetka in deček je to dobro čutil in zlezal sam vase. Nekoč ga je mahnila celo po očeh in ga skoraj oslepila, da potem nekaj dni ni videl. V šolo je hodil peš iz Bežigrada na Vrtačo in je večkrat vso pot tekkel, da bi ne zamudil, in se ustavil samo na železniških tirih, kjer so se ljudje srečevali in vsi spoznali. Nekoč pa se mu je pripetilo, da se je prebudil, ko je bila ura že tri četrt na osem; a tedaj mu je priskočila na pomoč domača služkinja, mlado kmečko dekle, ki jo je imel za zaščitnico. Skočila je v hlev, ne da bi se preoblekla, zapregla konja, Pogačnik je skočil na voz in po usodni dirki po Bleiweisovi cesti že vstopil v razred, ravno ko je brkati šolski služitelj na roko vlekkel zvonec in oznanjal osmo uro. A učiteljica je samo rekla: »Že zopet si bil prepozen in si skoraj zamudil.« Služkinja, svetlo in čisto belo dekle, pa mu je med divjo vožnjo dejala, da nikoli ne uporabi »gajžle«, to pot pa jo bo vseeno, in je kar švrkala po konjih.

Kadar je prišel iz šole, pa ni šel domov v stanovanje, ampak se je zatekel v hlev, kjer so ga potolažile krave, ki so mu bile edina uteha. Objokan je objel kravo in je še danes prepričan, da ga je krava razumela. Učiteljica pa mu je tudi očitala, da smrdi po hlevu in da ima blatne čevlje. V šoli so namreč mazali deske na tleh s prašnim oljem in je na namazano desko stopil z blatnimi nogami, ker je bilo na poti iz Bežigrada samo blato, v razredu pa je smrdelo po katranu in petroleju; on pa je prepričan, da ni smrdel po hlevu, ampak je po kravi samo dišal, ker se mu je kot oboževalcu živali zdel njen vonj zelo lep. (Podobno, kot se je zdelo ljubitelju živali dr. Milanu Dolencu, da ima njegov konj Dečko »prijetnejši duh kot katerikoli pariški parfum«, kot preberemo v knjigi o tem slovenskem veterinarju in zgodovinarju veterine, ki je po arhivih iskal zarotitvene vraže ter se vselej zanimal za stare upodobitve goveje kuge na svetniških in votivnih slikah.) Pogačnikova mama je doma redila krave, ker je želela imeti vselej sveže mleko. Imeli pa so tudi konje in zajce in Pogačnik se je pričel učiti nemško, ker je skušal s slovarjem prebrati nemško knjigo o zajčkih,

torej izrecno iz ljubezni in skrbi za živali. (Pozneje pa se je učil tudi italijansko in si zapomnil na pamet Dantejevo in drugo italijansko poezijo, ki mi jo je kot načitan ljubitelj poezije v navdihnjenih trenutkih večkrat recitiral. Njegov oče pa je imel poleg drugih časopisov naročen tudi Prager Tagblatt, iz katerega je Pogačnik marsikaj izvedel.)

Četudi nikoli ni znal gladko glasno brati, je bajno lepo pisal in dobival odlično za obliko, vsebino pa so mu ocenjevali kot zanič; ko je bilo potrebno zraven še kaj narisati, se je še s posebnim veseljem potrudil, a so mu v šoli zatrjevali, da tega ni narisal sam. Učiteljica mu je celo očitala, da se je zlagal in da bo zato še zaprt, on pa je bil tako poklapan, da je dejal, da nič ne ve in da mogoče, če tako pravijo, zares ni sam narisal, kar je sam narisal; ker so mu navadno naprtili krivdo za vse, je vse tudi kar pasivno priznaval.

O tem, kako je suha, stroga in huda gospodična Jegličeva zares rada tepla otroke, govori tudi od Pogačnika nekaj let mlajši Ivan Žigon, ki v knjigi spominov Življenjski izzivi pripoveduje, da je imela kar tri vrste palic: »Dve sta bili leskovki, lažjega in težjega kalibra, ena, za izjemno težke prestopke, pa bambusovka, katere smo se najbolj bali.« Prav te pa je bil nekoč deležen tudi sam pisec. V enem izmed ohranjenih zvezkov pri neki drugi učiteljici, ki je bila po rodu Prekmurka in se ji je s starostjo oglašal mladostni dialekt, je ohranjen tudi Pogačnikov zapis nareka, med katerim je, sledeč njeni izgovorjavi, namesto predloga »v« dosledno napisal narečno obliko »vu«, ptice, ki jih je v zvezku tudi narisal, pa je zapisoval kot ftice. Med vsem šolanjem pa je imela Pogačnika nekoliko rada samo ena učiteljica, ki se je nekoč »zmotila« in ga je enkrat celo pobožala.

Pogačnikov sošolec je bil tudi inteligentni Dušan Hadži, do katerega pa je bila »stara grdobija«, učiteljica Jegličeva, prijazna, saj ga edinega ni tepla. Ker je bil pravoslavac, so ga pred začetkom verouka odpeljali iz razreda in po koncu spet pripeljali nazaj. Nekoč so morali v šoli za oceno narisati peč in Hadži jo je narisal z ravnilom in kotom in izrisal vse popolnoma ravno; Pogačnik, ki ni imel teh pripomočkov, pa jo je narisal prostoročno s skrivenčeno črto, nagajala pa sta mu tudi slab papir in pretrda radirka, s katero je radiral in radiral, a se mu črta ni in ni hotela potegniti naravnost. Zato si je prislužil oceno nezadostno, medtem ko jim je učiteljica pokazala Hadžijevo brezosebno risbo z besedami: »Poglejte, tako se nariše.« S Hadžijem se je doma ukvarjal oče Jovan Hadži (prav on je pozneje Pogačniku izročil diplomu), s Pogačnikom pa domači

hlapec Tone, in Pogačniku se je zdela njegova vzgoja kar dobra, saj je lahko gojil zajčke, prizor s težavami pri risanju peči pa je eden izmed tistih, ob katerih se mu še danes, kadar se jih spominja, odpirajo še vedno nezaceljene otroške rane. Pred oči se mu vračajo tudi zvezki, vsi popisani z rdečilom: »Moti pouk; Ne zna poštevanka; Branje nezadostno« – četudi je do svojega šestnajstega leta potihem prebral in »imel pod kapo« vso slovensko umetnostno literaturo. V prihodnosti se je že videl kot konjskega hlapca, ker je imel tako rad živali, a si je vseeno želel tudi na slikarsko akademijo. Četudi je oče gospodarsko propadel, si je toliko opomogel in je še premogel toliko energije, da je poskrbel za šolanje otrok. Domači so ga zaradi slabega spričevala že vpisali na meščansko šolo v Šiški, ker je bil slab v branju in računanju, on pa se je le opogumil in se odločil, da bo kljub spričevalu opravljal sprejemni izpit na III. državni gimnaziji v Beethovnovi ulici. Vendar ni nihče pričakoval, da bo tudi sprejet, saj mu je brat povedal, da bo na sprejemnih izpiti spraševal zelo zahtevni, ostri in hudi profesor Stanko Leben, in da se govori, da bodo sprejeti samo odličnjaki. Vendar se je tedaj zgodil čudež.

84

Na izpiti je imel zares glavno besedo profesor Leben, črno napravljen in brez nasmeška; a od časa do časa je koga povprašal tudi kaj bolj osebnega, kaj si kdo o čem sam misli, in s tem posegel tudi zunaj šolskega programa; kandidati pa so vedeli samo to, kar je bilo v knjigah.

Ko je pričel spraševati Pogačnika, mu je ta odgovarjal po svoje, tako da so se mu šolarji že smejali, kot da je drekobrbec, ki ničesar ne zna tako, kakor bi moral. Kot se sicer le še bolj nejasno spominja, ga je Leben spraševal tudi o poeziji in nekih pravljicah, in v Pogačniku se je kar sprožilo, da je govoril in govoril, ne da bi vedel, pri čem je. Profesor pa je očitno prav to njegovo samostojnost štel za pozitivno, kajti njegovo slabo spričevalo je kar odrinil v stran, in Pogačnik je potem s table, kamor je obesil rezultate šolski sluga, prebral, da je sprejet. Nekateri odličnjaki pa so bili ne glede na spričevalo zavrženi in neizprosni profesor Leben se z njihovimi objokanimi mamami, ki so med izpiti stale na hodniku in trepetale, ni hotel niti pogovarjati, ampak je na njihove pritožbe in sklicevanje na odličen uspeh njihovih sinov samo odgovoril, da je odločitev nepreklicna.

Gimnazijo, ki je bila v tistem času še elitna šola, je Pogačnik uspešno dokončal in leta 1939 na njej tudi maturiral. Tudi pri tem pa ga je spet enkrat srečala srečna usoda oziroma mu je pomagal svojevrsten »čudež«. Ta ga je rešil pred

profesorjem slovenščine in nemščine, ki ga je slabo ocenjeval. K Pogačnikovim prostim spisom je z rdečilom pripisoval, da je njihova vsebina neprimerna, pri nemščini, ki mu je bila zoprna zaradi učenja pesmi na pamet, ob katerih mu je šlo zaradi lovskih besedil že kar na bruhanje, pa je dobival enice, zato je bil pred koncem leta prepričan, da bo padel. Ko pa je prišel neko jutro v razred, so vsi sošolci ploskali in ga pozdravili z novico, da si je profesor zlomil kolk. Nadomestila ga je mlada suplentka, ki je pravkar nastopila prvo službo, in Pogačnik še danes ne more pozabiti njenega obraza. Medtem ko je zaključevala ocene, se je smehljala kot Mona Lisa in ga vprašala, kaj je vendar delal, da je dobil kar tri nezadostne, ter dodala, da je to vendar nemogoče in pedagoško abnormalno. Nato mu je ob pogledu na tri enojke potihem rekla: »Ena in ena je dve, dve in ena pa da trojko«, in mu zaključila z oceno dobro. In Pogačnik, ki dotlej deklet ni posebno maral, je takrat spoznal, da so lahko tudi one dobre in korajžne in da znajo narediti kako stvar po svoje. Med profesoricami pa si je zapomnil tudi smehljajočo se Korošico Angelo Piskernik, ki je učila prirodopis in jim bila kot mama, pozneje pa je slišal, da so se o njej radi pogovarjali tudi penati, še posebej slavistična trojka Prijatelj, Kidrič in Ramovš; v tej družini pa je bil tudi profesor Steele, ki je Piskernikovo zelo rad videl, tako kot tudi Izidor Cankar, kot ve povedati tudi Lojze Gostiša (ki naj bi oba vanjo zazrta velmoža ob Cankarjevi smrtni postelji celo »pobotal«, da sta si še zadnjič segla v roke). Sicer pa je bil Pogačnik tudi na gimnaziji vseskozi v »outu«, tudi pri nadbudnih vrstnikih; ko so v svojih debatah nekoč premlevali in obračunavali, kaj vse so nazadnje prebrali, jim je Pogačnik dejal, da Koroške pravljice, oni pa so mu dali vedeti, da ni to nič. Zato je ostal že od začetka navezan na intelektualni svet starejših, posebej v družbi Zormanovih prijateljev, četudi misli, da ni spadal zraven, in jim je zelo rad napeto prisluškoval. Njegovo pravo šolo pa je pomenilo tudi gledališče z opero, kjer je hkrati užival in rastel, četudi šola obiskov gledališča ni podpirala (v času pred tem pa so bili celo prepovedani), ampak je imelo obiskovanje predstav zanjo kvečjemu negativen predznak, saj so imeli profesorji navado reči, da dijak snovi ne zna zato, ker je bil v teatru, namesto da bi se učil.

Poleg živali v hlevu in kočije so imeli Pogačnikovi tudi prostran vrt, in tudi ta je postal Pogačnikova življenjska nostalgija. Vrt s hlevom pa so imeli tudi Pogačnikovi sorodniki Grašči v Velesovem, od koder je izhajal Janez Zorman, na kmetiji, ki je bila v stari Jugoslaviji poleg Lazarinijevega posestva v Smledniku

eno največjih posestev na Gorenjskem, in na oba vrtova se navezujejo Pogačnikovi otroški in mladostni spomini in razmeroma številne predvojne risbe. Gorenjska pokrajina v okolici Velesovega in njeno kulturno izročilo sta se zarisali v Pogačnikovo zavest že v otroštvu, ko je hodil tjakaj k starim staršem; odtlej zna slikar še danes prislikati ta ambient tako nazorno, da z besedami pospremi popotnika od Kamnika gor, kjer je bil rojen general Maister, pod poboji Krvavca z Borštnikovimi Cerkljami mimo hiše velikega župana Hribarja do Strmola in vse do omenjene kmetije, kjer so živeli njegovi daljni sorodniki Grašči oziroma Sajovci. Vsi ljudje s priimkom Zorman pa so bili nasploh iz Velesovega. Tudi Zormanov soimenjak, ameriški izseljenski pesnik Ivan Zorman je bil »sin velesovske čudovite gorenjske pokrajine«, kot ga je označil Božidar Jakac, četudi je bil rojen na Dolenjskem, vendar ni bil Zormanov sorodnik. Številne rastlinske oblike iz poznejše Pogačnikove umetnosti, cvetlice pa tudi koprive, so izrecen spomin na rastline v Velesovem, na vrt, kakršnega danes ni več; že od tod pa izhaja Pogačnikov prav poseben odnos do cvetja, ki ga je v umetnosti nenehno privlačilo s svojo strogo temeljno shemo, v kateri ni – tako kot na Pogačnikovih grafikah – prav ničesar naključnega, ker »iz semena/formula rože v rožo dozoreva«, kot v svojih Štukaturah definira Niko Grafenauer. To pa slikarjevemu preiskujočemu pogledu kaže, kako je vse zgrajeno za vse večne čase, gotovo zato, da bi se rod njegovih šmarnic, trobentic ali plavic, pa tudi navadnega regrata, nikoli ne izrodil in bi lahko vztrajal skozi tisočletja. Idiličen spomin na Velesovo živi tudi na Pogačnikovi grafiki Stara kovačija; a tudi ta kovačija je danes le še minulost, ki sem jo s Pogačnikovimi nostalgичnimi grafičnimi očmi upesnil takole:

STARA KOVAČIJA

Dvorišče stare kovačije
je vtkano v čipkasti spomin.
V njem nemo kládivo zdaj bije
in žalost spušča se iz lin.
Na vrtu podvojen je griček,
pod njim sta krava in konjiček.
Konj tih stoji in mirno čaka,
krava pošilja mil pozdrav,

luč potopljena je v spev mraka
in rože je prekril splet trav.
Potoček se pod most podaja,
streho krasi ponosen pav,
prijazen kužek se sprehaja –
in svet je rojen za žival.
Kokoši ždijo kot iz gline
in várujejo kokošnjak.
Povsod je topel vonj živine
in ves svet srečen je in blag
in vse le še iz sanj je stkano –
in spremenjeno v bel prtiček.

87

Izvezel ga otožen je fantiček,
da mu z domotožjem bo postlano.

Spomin na prvo svetovno vojno in žalostno usodo domačega hlapca so v Velesovem dolgo obujali tudi obupani verzi: »Adijo svet, / adijo skret, / jaz grem pod bridki meč umret / in ne bova se vidla spet«, ki jih je nekako tako hlapec z nerodno pisavo napisal na vrata lesenega stranišča za hlevom, namenjenega za domače posle, tik preden je odšel v vojsko. Zraven pa je narisal tudi roko, ki je krčevito držala ukrivljen meč, in celoten prizor se je zdel Pogačniku prava umetnina, ker je bil narejen z vso dušo. Na fronti je hlapec nemudoma padel in za mladeničem s svetlo zlatimi lasmi so jokala dekleta po vsem Velesovem. Vrata pa so mnogo pozneje podrli, tik preden jih je prišel etnolog Janez Bogataj na Pogačnikovo opozorilo z zamudo fotografirat, in Pogačnik je nameraval po tem motivu narediti za spomin tudi eno izmed svojih grafik, a ni želje nikoli uresničil.

Med prvo svetovno vojno je na Tirolskem v kraju Perdijine padel tudi Zormanov brat Tone. Na nevarni Doberdob, kamor je bil spočetka poslan tudi Pilon, ga je – četudi bi ga lahko varneje postavil kam drugam v zaledje – kot vojaka razporedil njegov sorodnik Ernest, imenitni cesarjev osebni adjutant, ki jim je vsako leto v Ljubljano za božič in veliko noč pošiljal voščilne kar-te v slovenščini, da so jih doma s ponosom brali. Pogačnikova stara mati po materini strani je imela sestro, ki se je poročila z avstrijskim podoficirjem iz

Hercegnovega Matanovičem, po rodu Črnogorcem. Ta je prišel v avstrijsko vojsko kot najemnik in njuni trije sinovi so lahko šli zastonj v avstrijsko vojaško šolo in so tudi sami postali oficirski bratje: Šandor artilerijski polkovnik, Otmar polkovnik konjenice in Ernest feldmaršallajtnant. Ta mož, ki je v Pogačnikovem spominu živ kot nadvse imenitni stric Ernest, pa je imel trideset let mlajšo ženo Ženi, ki mu je kot ženska sicer delala težave, a je bila navzven močno podobna oboževani avstrijski cesarici Elizabeti. Toda ker je stric Ernest Pogačnikove strice, namesto da bi jih s fronte umaknil, poslal v prve bojne vrste, ga je družina tako neizprosno izvrgla, da ni smel nikoli več v življenju prestopiti domačega praga. Šandor pa je stanoval v hiši Pogačnikovega očeta, in ko je umrl, je prišla jugoslovanska vojska in vojaki v čeladah so ga pred Pogačnikovimi očmi kot avstrijskega polkovnika, ki je prestopil v jugoslovansko vojsko, odpeljali na pokopališče na lafeti. Njegov vnuk Milenko Matanović pa je pozneje postal član konceptualistične skupine OHO in na poti skozi ljubljanski park Zvezda sem še kot študent mimogrede videl, ko je prav njegova brkata glava med še dvema drugima štrlela iznad črne ponjave kot vrh Triglava.

Nekatere Pogačnikove vrtné motive so spodbodli tudi poznejši sprehodi skozi tivolsko vrtnarijo in doživljaji na poznejšem domačem vrtu ob Teslovi ulici, ki obdaja hišo z gosto senco že omenjenih smrek, brez in grmov in ga slikar imenuje svoj »čarobni vrt«. Kadar je pogledal skozi okno za božič in videl, kako je ves pokrit z belim pršičem ter kako se figure v vejevju prepletajo druga z drugo v pravcato snežno poezijo, pa ga je imenoval svoj zimski vrt. Kot nenehno inspiracijo je občutil vrt v obeh podobah: zeleni in zimski. Nekoč je na vrtu, za zidom, slišal otroke, kako se igrajo zdravnike, in ustvaril kompozicijo Na vrtu, pozneje pa je na vrtu našel spominsko knjigo, v kateri je bil drevesni list, in po tem listu je ustvaril grafiko List iz spominske knjige oziroma ga je narisal na ploščo, ki še ni izjedkana; že pred tem pa je tudi spomin na knjižno stran preustvaril v List iz stare spominske knjige. Za list, ki mi ga je nekoč poslal kot novoletno voščilnico, je pozneje dejal, da je to on sam, in da je prvotni naslov Balada zamenjala žena, ker je bil preveč turoben.

Podobno je Jakac naslikal kot podobo lastnega odhajanja grafiki Poslednja pot z motivom padajočega lista, ki se spušča nad vodno gladino, in motiv padajočih uvelih listov, ki ga je kot znanilca človeške ali narodne usode pogosto zaneslo tudi v književnost, od kitajskega Van-Tsija in Gradnika do Trinka, Tavčarja ali Podlimbarskega in koroškega Valentina Polanška. Po listih na vodi

naj bi se po pričevanju, ki ga navaja v svoji zgodovini Martin Bavčer, imenovala tudi Ljubljana, na katero je bil Pogačnik vselej kar najmočneje navezan. Knjigo v travi pa je pozneje grafično upodobila tudi Tinca Stegovec, odprto na straneh z njenim religioznim sporočilom, pod drevesom jo je na eni svojih idiličnih slik položil Ivan Lacković Croata, narisal jo je Drago Tršar, pred vojno pa piše v svojem dnevniku pesnik Vladimir Nazor, kako je našel, prav tako na vrtu, pozabljeno očetovo knjigo brez platnic, ki jo je pred dolgimi časi tam pustil kot otrok, a se je v mediteranskem ozračju medtem konservirala v artefakt, ki ga ni bilo več mogoče prelistati, a je bil zato spremenjen v poetičen nostalgichen spomin, gladek in bel kot marmorni pomnik, z le še na prvi strani razberljivimi modrimi aforizmi, v katerih je videl sebi namenjen življenjski nauk. Pesnik Pablo Neruda pa je v pesmi o prehajanju Vrt pozimi, v kateri »bleščečo zapoved / govorijo počasni listi, / oblečeni v molk in rumenino«, samega sebe občutil tudi kot knjigo iz snega. Pretresljivo dokončno slovo od snežne krhkosti domačega vrta, vključenega v umetnikovo osebno in nakazano širše kulturno izročilo, cvetočega za očetovo hišo za Bežigradom, je Pogačnik leta 1965 sklenil z grafiko Zbogom, vrtovi. Ko je bila njegova domača hiša že dolgo prodana in so ob njej zidali današnjo Astro, ga je nekoč zaneslo tjakaj, in tedaj je ves pretresen zagledal, kako njihov nekdanji vrt podira bager, na tleh pa leže še povsem zdrava drevesa, jablane, hruške in grmi vrtnic. Z bolečino, kakršna zveni iz Češnjevega vrta Antona Pavloviča Čehova in kakršno je občutil Tolstoj, ko so mu na Jasni Poljani posekali brezov gaj, ki ga je bil sam zasadil, je doma nemudoma narisal v asfalt osnutek za grafiko, eno od njegovih najbolj depresivnih; pod osrednji del podobe, v katerem je mogoče jasno zaslutiti raztrganine in razkroj, pa je kot na oltarni predeli dodal idealni privid nekdanjega idiličnega vrta, ki ga ni nikjer več, ampak nenehno cveti le še v slikarjevem spominu.

Ob svojem bolečem, nostalgичnem spominjanju na Velesovo, v katerem se je od časov njegovega otroštva že vse spremenilo, in še posebej ob misli na usodo samostana v »dolini svete Marije«, ki ga je nekoč v otroštvu videl še polnega umetnin in nato izpraznjenega, Pogačnik rad obuja tudi misel, kako so bogate slovenske cerkve postajale revne in so danes celo že izropane, umetnine pa so odromale čez prelaz v Avstrijo oziroma tujino, tako kot tudi Uhliřova slikarska zbirka, kot o njeni usodi preberemo v Glasniku slovenske matice. Enako v živo pa ga je prizadevala tudi usoda grajskih slikarskih zbirk, ki so jih bili po agrarni reformi prisiljeni pod ceno razprodajati potomci obubožanih graščakov

z nekdanj slovečimi nemškimi in italijanskimi imeni, od katerih so bili gradove kupovali tudi obogateli Slovenci. Iz tistih časov si je Pogačnik za vselej zapomnil, kako je na menceškem pokopališču kot otrok prebiral na kamniti grobnici slovenske napise o prvem slovenskem graščaku Staretu, in se ob tem zavedel, kako smo se Slovenci vse bolj začeli zavedati svojega jezika, pa tudi tega, da je sodila kulturna zapuščina, ki so jo še pred njegovimi očmi prodajali na dražbah, tako kot slike in pohištvo grofov Moškonov (Mosconov) v kleti nekdanjega hotela Miklič, ne glede na narodnost tujih graščakov v našo duhovno posest. Zato je Pogačnika ob slehernem odtujevanju našega kulturnega bogastva zbolelo srce, ker se je ob odtekanju umetnin, ki so se za nas za vedno izgubljale na Dunaj, v Gradec, Zagreb ali Vojvodino, počutil, kot bi s tem ponovno obubožal tudi on sam. Kot največjo tragedijo pa vidi usodo starološke Strahlove zbirke, ki jo je po Strahlovi smrti leta 1929 lahko odkupila Narodna galerija le delno, Zorman, ki je bil skupaj s profesorjem Cankarjem, konservatorjem Steletom in Balduinom Sario v komisiji za odkup, pa ni imel več denarja, da bi lahko sam odkupil še vse preostalo. K temu pa so ponekod pripomogli tudi duhovniki, ki so bili v tej stroki premalo izobraženi, čeravno so nekoč prav oni odkrivali nadarjene otroke in jim omogočali izobrazbo. In umetnika, življenjsko povezanega s slovensko dediščino, danes tudi od tega boli srce.

Samostan Velesovo je bil za svoje okrožje nekakšna univerza in je bil nekdanj napolnjen z umetninami in baročnim pohištvom, ki je bilo dota plemiških nun. Tamkajšnji župnik debeli Brešar je otroke vedno tepel po goli zadnji plati in jim govoril: »Pripravite ritko,« vendar je bil konservativen in stvari ni prodajal. Za njim je v Velesovem dolgo vladal župnik Franc Pfajfar, do let 1937/38, in Pogačnik je bil priča času, ko se je pričela generalna razprodaja ne le cerkvene opreme, marveč tudi velesovskega »kloštra«, četudi je bilo tam še nekaj nemočnih redovnic. »Vesoljni kloster« z baročnimi angeli in svetniki je tedaj kupil najbližji kupec, industrialec z bližnjega gradu Strmol Rado Hribar, eden od prvih slovenskih podjetnikov »evropske klase«, ki je dotlej razrušeni grad odkupil sredi tridesetih let in ga s pomočjo arhitekta Mihe Osolina prezidal ter ga sistematično opremil s tem, kar je odkupil od velesovskega župnika. V času, ko so župniku dajali bero, je bil na Strmolu večkrat tudi Pogačnik, ki je vozil s konjem v mlin rž, ajdo in pšenico. Vsako nedeljo pa je peljal s konjem k maši tudi velesovsko staro mater. Konja je privezal v senco in šel medtem moževati s kmečkimi fanti, rekoč, da bo že stara mati pomolila zanj, kajti bila je prava

svetnica, saj so se doma zaradi nje stalno zbirali berači, ki jih je vedno znova obdarila; o tem, kako svetniška je bila, pa mu je pripovedovala tudi mama.

Pogačnik se je že tedaj tudi tamkaj uvrstil med tako imenovane konjske prijatelje, saj so imeli pri stricih iskre konje, s katerimi so se vozili prek Jezerškega v Celovec, kamor so prišli v enem samem dnevu. Vsako leto pa so se njegovi starši odpravili tudi na daljša obvezna romanja na Svete Višarje, kjer ga je dosegel spomin na župnika in pesnika Ivana Trinka-Zamejskega, ki je bil tudi sam nostalgichen risar razpoloženskih vedut in pokrajinskih kotičkov, ki jih je celo razstavljal, leta 1900 tudi na prvi slovenski umetniški razstavi.

91

Iz Velesovega se Pogačnik spominja tudi toplih jezerc v hosti za Strmolom in Viršakovega bajerja, v katerem so se, ker niso imeli kopalk, kopali vaški otročaji kar v spodvezanih predpasnikih. Pogačnik je zelo rad hodil tjakaj, ker se mu je zdel kraj nadvse pravšen za sanjarjenje na tratah z jezercem sredi gozda in gradičkom, saj je bilo v njem vse prirejeno v intimnih merilih in za intimno družbo, in je prepričan, da bi bil tam gotovo srečen sam Arnold Böcklin, če bi mu le bilo dano, da bi lahko kdaj videl te prelepe kraje in v njih slikal. Ko je bil samostan izpraznjen in so deželo zasedli Nemci, pa so Nemci zadnje dni vojne iz Strmola odpeljali več kamionov, naloženih s pohištvom in z baročno plastiko, čez mejo čez Jezerško. Rada Hribarja in njegovo ženo Ksenijo, rojeno pl. Gorup Slavinski, so leta 1944 partizani ubili, ker so zaradi nemških obiskov med vojno na Strmolu narobe presojali, da je Hribar sodeloval z Nemci, ki so nepovabljeni hodili na grad. V resnici pa so bili Hribarji usmerjeni izrazito anglofilsko, saj so vsi študirali v Angliji in govorili angleško, kar je bilo tedaj še precej redko, ter se nasploh obnašali kot kaki hladnokrvni Angleži. Pogačnik je bil nekajkrat na Hribarjevem gradiču in se Hribarja spominja kot modernega človeka, ki je večkrat z letalom sam pripilotiral na velik travnati plato pred gradom, kar je bila za kmečke otroke posebna senzacija. Kot kulturno razgledana družina so namenili veliko denarja tudi za umetnost in so tako povabili in lepo sprejeli tudi tedaj znamenitega slikarja Vlaha Bukovca, da je portretiral mater Rada in Dragotina Hribarja, ki je poslej visela v pisarni njenega sina. Bukovac, ki je tam preživel več dni, je nameraval pozneje naslikati tudi preostale Hribarje, a je moral poprej v Prago; spotoma pa se je prehladil in je leta 1922 v Pragi nenadoma umrl. Pred tem je leta 1921 v Pragi v rjavem tonu portretiral še Hribarjevega soimenjaka župana in senatorja Ivana Hribarja v naslanjaču. Njegov portret županove soproge gospe Zlate Hribarjeve s hčerko Zlatko, naslikan v

Ljubljani leta 1922 (z drugo roko je na sliki dodan še natančnejši datum: 21. IV. ob 12. uri), je Vera Kružić-Uchytel v monografiji o Bukovcu označila kot njegov poslednji (znani) portret, v njem pa naj bi umetnik dosegel »kulminacijo senzibilnosti za svetle barve, ki simbolično spominjajo na njegovo priljubljeno virtuožno igro ,belega v belem‘«.

Eden izmed bratov Hribarjev, filozof Mirko Hribar, ki je študiral v Cambridgeu in ga Pogačnik z njegovim znanjem in pasivnostjo primerja z dihurjem Čopom, je bil Pogačnikov profesor filozofije in francoščine, a se ni vključeval v to družbo in njeno »plemiško gnezdo« in se je vedno oblačil revno, četudi bi se mu ne bilo treba; ko pa je moral iti k maši, si je nadel k črni obleki Bata copate. Z njim se je lahko Pogačnik pogovarjal o marsičem, tako o glasbi kot likovni umetnosti, znan pa je bil tudi po tem, da je imel edini zares pravilno francosko izgovorjavo. (Kot pripoveduje njegov učenec filozof Marko Uršič, je znal od človeka odvrniti tudi strah pred smrtjo, ko mu je modro prepričljivo dopovedal s svojo priljubljeno parafrazo po Titu Lukreciju Karu: »Dokler si živ, ti smrt nič ne more, ko pa pride smrt, te več ni.«) S sestro bratov Hribarjev Ničo pa se je poročil Izidor Cankar, ki je z njihovim premoženjem omogočil zidavo Moderne galerije. (Kot izpričuje Lojze Gostiša, in isto ve povedati tudi Pogačnik, je družino pregovoril, da so zanjo namenili denar, poprej predviden za izdelavo mavzoleja, ki naj bi jim ga sezidal Ivan Meštrović.) Da so Hribarja ubili povsem po krivem, je vedno znova poudarjal tudi slikar Božidar Jakac, čigar osrednji mecen je bil pred vojno ravno Hribar, ki mu je v ljubljanski stavbi Šumija odstopil atelje, tako kot tudi sorodniku svoje žene in Jakčevemu prijatelju, slikarju živali Josipu Gorupu, ki je zaradi nesrečne ljubezni pozneje v gorah storil samomor. Jakac je v svojem dnevniku 3. junija 1945 tudi zapisal, kako »je moral po nujnosti zaposlitve pri komisiji za kult. spomenike na Strmol«, in si potožil: »Težka je bila pot z mešanimi občutki. Moje mecene obiskovati kot nekak ,sovražnik‘. V srce me je bolelo srečanje z gospo Gorupovo. Strašen čas, ki te živimo. Krut, neusmiljen.« Gradič je po vojni sprva nekaj časa propadal, vanj so se neki ljudje celo naselili in tam gojili kokoši, kot se spominja Pogačnik, je po njem tekla celo voda, dokler ga ni pred propadom rešil Ivan Maček-Matija, ki se je spomnil, da ga lahko spremeni v »bunker za socialistične veljake«. Stavbo je rešil, očistil in restavriral, obnovil pa jo je le tehnološko, detajl za detajlom. Kot nekdanji obrtniško natančni tesar je pri tem stal vsakemu delavcu posebej za petami in zahteval najboljši material in jim zagotavljal, da

bodo morali narediti še enkrat, če kaj ne bo dobro; nato pa jo je opremil z deli iz zbirnega centra, slikami Marka Pernharta in drugih slikarjev, da je postala »solidno salonsko središče«. Šele po vojni so tjakaj prenesli tudi baročne vrtne kipe in atlante z leta 1944 požganega gradu Zalog pri Moravčah. S tem pa je Maček rešil gradič pravzaprav kar dvakratno, tudi pred tem, da ga na srečo ni moderniziral arhitekt Glanz, ki bi preuredil vse na novo, tako kot je na Brdu ali Podvinu, ki ga je pozneje predelal še arhitekt Ivo Spinčič.

Nemci so iz Velesovega izgnali tudi Janeza Veiderja, ki se je moral kot duhovnik bati komunistov in ga je zaščitniško pritegnil Stele, pri katerem je po vojni študiral in pozneje kot prvi povojni slovenski umetnostnozgodovinski doktorand doktoriral s temo o zgodovini stare ljubljanske stolnice. Pogačniku pa je poklonil nekaj identičnih bakrorezov Giulia Quaglia, namenjenih za naslovnico verzificirane cerkvene zgodovine Kranjske izpod peresa Jurija Andreja Gladiča, ki jih je imel na pretek, in Pogačnik je s svojim sokoljim očesom takoj ugotovil, da so se v tolikšni količini gotovo ohranili zato, ker so jih operozi očitno zavrgli kot škartirane, saj je šlo za tako imenovane »sive« ali »plešaste« odtise; a ga je vseeno opozoril, naj jih ne razdaja kar vsevprek. Velesovske kipe pa je nekoč občudovala že tudi Josipina Turnograjska, saj je snovala danes izgubljeno besedilo O kipih Velesovskih, ki ga sicer ni dokončala in objavila, ker bi si morala priti poprej kipe še enkrat ogledat.

Njen domači grad Turn je bil le streljaj od Preddvora, »s čudovitim razgledom preko vse Gorenjske« (F. Erjavec, P. Flerè), in tudi sama je popisala, kako se ji po polju prikazuje »cerkvica pri cerkvici, vas za vasjo in boršt za borstičem«, ravnino pa je videla obdano z gorami, med katerimi zagledamo »poglarja vsih kranjskih snežnikov – s večnim snegom pokritiga Triglava«. Tjakaj se je vozil vasovat k svoji zaročenki Josipini Turnograjski Lovro Toman mimo hiše svojega prijatelja Matija Valjavca in prav ta je nekoč ponoči pod njen grad pripeljal »nekaj pevcev študentov«, da so godovnjakom pod oknom zapeli in bili potem povabljeni noter med zbrano družbo, v kateri je bila tudi Josipina. Prvi spis Josipine Turnograjske Razvaline Pustiga gradu opisuje razvalino gradu med Radovljico in Kamno gorico, ki se, če ga ni razdrl že Vitovec, »gotovo ni mogel skriti očem nečloveških Turkov, ki so jo mahali v letu 1473 skozi Kokrsko dolino nad Koroško« in na poti oskrunili tudi velesovski samostan; njena babica pa je bila rojena streljaj od Velesovega, na gradu Strmolu. Ivan Zorec piše, da je hodila na počitnice na Turn, kjer naj bi prijateljevala s Turnograjsko, tudi

Primčeva Julija, tedaj že poročena Scheuchenstuel, čeravno zgodovinarji domnevajo, da je prišla tjakaj morebiti kvečjemu kdaj po naključju. Iznad Strmola v vasi Grad pa je bil med velesovskimi originali mnogo pozneje doma tudi med umetnostnimi zgodovinarji znameniti »faktotum« Preša, univerzitetni sluga, ki je kot »zvest laborant« med predavanji profesorju Steletu projiciral steklene plošče »ob uspavajočem šumu starega findesièclovskega projektorja (ob pozivu ‚Preša ostrejšo sliko!‘)«, kot je pozneje ob Steletovi osemdesetletnici napisal Luc Menaše; v zavesti umetnostnih zgodovinarjev je ostal tudi še v prvih povojnih generacijah kot pojem človeka, ki je znal poskrbeti za vse, podobno kot Pepe v Narodni galeriji, in so se ga zato vedno radi spominjali. Luc Menaše je popularnega moža označil kot »pravi ljudski original«, ki »je bil – čeprav težak invalid – seminarski faktotum: mizar, fotograf, kurir in ne nazadnje šaljivec«. Stane Mikuž mu je celo na grobu dejal, da so se lahko v sleherni zagati ali potrebi zanesli nanj, rekoč: »Bo že Preša naredil.« Med anekdotami o njem pa se je v Pogačnikovem spominu kot najbolj živ ohranil lapidarno učinkoviti dialog s profesorjem Franom Petretom. Ko je ta šel mimo portirnice v stavbi Nuka ravno tedaj, ko je Preša malical velesovsko klobaso, ki jo je dobil od doma, mu je očitaje dejal: »Vidite, jaz pa si tega ne morem privoščiti«. Velesovski Preša pa mu je odrezavo odvrnil: »Pa bi šli za slugo«, in poslej ga profesor Petre ni maral.

Velesovo je imel Pogačnik nadvse rad. Vedno ga je občutil kot povsem poseben in arhaičen kraj in danes je celo vse bolj prepričan, da se je svoje melanholije navzel tudi prav v teh krajih. Že ko je bil star 17 ali 18 let, se je v Velesovem vselej čutil prestavljenega za nekaj stoletij nazaj. Prihajal je k razvalinam starega gradu in kot kak romantični pesnik pogledoval navzdol. Ob tem pa se nam ne obudi le misel na omenjeni spis Josipine Turnograjske o obisku bližnjih gorenjskih razvalin, ob katerih se je tudi sama zazirala v minljivost, marveč tudi na pesmi Janka Kersnika o starem gradu in pozabljenih očakih ter na Simona Jenka z njegovimi Obrazi, še posebej pa na Franceta Miheliča, ki je venomer recitiral prav njegove verze o razvalinah, ki zlasti od romantike sem tako živo simbolizirajo neusmiljenost minevanja. Pogačnika je kar vleklo k turnskim ruševinam, čeprav ni gospe Josipine Turnograjske, ki je bila nekdam prav tako zaljubljena v iste kraje kot on sam in je v pesmi Zmiraj krasna je narava vzhičeno vzklikala nad prekrasnostjo narave, nikoli v življenju videl. Ure in ure je hodil okrog njenega gradu in zgodba o vsestransko nadarjeni in ljubeči ženi, ki je

tako mlada umrla, se mu je zdela vselej tako žalostna, da bi se najraje kar razjokal. Do tjakaj je prijezdil s konjem, pot do gradu pa ga je vodila skozi gozd, v katerem so se aklimatizirale stare sekvoje, ki jih je bil prinesel iz južnih krajev sorodnik Josipine Turnograjske, po poklicu marinar oziroma kapitan dolge plovbe. (Podobne so rasle tudi ob gradu Ruperč vrh na Dolenjskem, kamor je h graščaku Feliksu Staretu, lesnemu industrialcu iz istega gorenjskega rodu, iz katerega je izhajal tudi mengeški graščak, nekoč hodila slikat Ivana Kobilca.)

Ob takem doživljanju grajske zgodovine in tamkajšnjih gozdov je Pogačnik večkrat tudi prijel, da bi o tem kaj napisal, kajti zdelo se mu je, kot da je v takem starodavnem, s pokojniki povezanem okolju tudi sam vpleten v pogovor z daljnimi stvarmi, in se pri tem zavedal, da stvari, ko se oddaljujejo, niso več realne, ampak postanejo nekaj drugega, kar se lahko spremeni tudi v literaturo oziroma pesem, tako kot se zgodovina, če ne temelji na virih, lahko spremeni v bajko.

V velesovski cerkvi je Pogačnik stalno opazoval tudi znameniti romanski kip velesovske Marije (v bistvu shematično obtesan kos lesa, ki se je dotlej ohranil, ker so ga v težkih časih kmetje zazidavali, tedaj pa je bil postavljen v posebni niši) in poslušal povesti in legende o njem. (Po vojni pa je za prijatelja Emilijana Cevca, ki je kip temeljito raziskal, izrisal njegovo poskusno rekonstrukcijo.) Ljudje so na Marijino oblačilo vsako nedeljo obešali zlate verižice, cekine in križce. Vse to so, odkar je kip sam opazoval, nekajkrat ukradli, a se je vedno znova spet nabralo, zato se je Pogačniku Marija dozdevala vedno bolj zlata. Kako so rokovnjači v Velesovem že poprej, v 17. stoletju, ukradli tudi dragocen mašni plašč z debelimi zlatimi in srebrnimi žilami, je vpletel – upoštevajoč bogastvo samostanov – v pripoved iz tistega časa Ivan Tavčar; Josip Lavtižar pa v knjigi Marijina božja pota v Evropi piše, da je bilo zlatnino in srebrnino s kipa sicer mogoče ukrasti, vendar nemogoče odnesti iz cerkve, ker je pri tem tatu zgrabila nevidna moč, da se ni mogel več ganiti. Iz velesovskega samostana izvirajo tudi najstarejše znane omarične jaslice na Slovenskem, datirane v sredino 18. stoletja.

V gimnazijskih letih je Pogačnik spoznal tudi vse gorenjske cerkve v okolici, poznogotske oziroma barokizirane, že kar »na pamet«. Nekoč je na Visokem pri Kranju naletel na slikarja Bradaško, ko je restavriral ljudski kip sv. Vida, in mu pomagal držati čopiče, in še zdaj vidi prizor, kako je kip stal na tleh, v kotlu je bil ogenj, revež v njem pa se je smehljajal. V svoji zavesti pa je

Velesovo vseskozi povezoval tudi z mislijo na slikarja Matija Jamo, ki je v spomin na mamo Nežo, rojeno Kuhar, ki jo je zgodaj izgubil, pogosto slikal okoli njene domačije. Ti pejsaži so bili videti topografsko precej nedoločljivi in skorajda abstraktni, v resnici pa je v njih zajeta prav planjava okrog velesovskih alpskih predgorij, v katerih je Jama doživiljal svojo domovino in je zato veliko hodil tjakaj. Jamo je tam tudi sam, ko je prihajal v Velesovo, velikokrat zagledal, kako sedi sredi polja na trinožniku pred zelo nizkim štafelajem, in mu ni šlo v glavo, kaj lahko tam, ob cesti Kamnik–Kranj, kjer se pričenja tako imenovano alpsko predgorje, s svetim Štefanom ali Hudičkovim gozdom, iz take bližine sploh slika. A je problem razrešil, ko je videl, da so tam nastale podobe pravzaprav enobarvne slike, sorodne Monetovim abstraktnim zelenilom, v katerih opazovalec rastline začuti, ne da bi jih sploh videl. Na teh Jamovih slikah ni bilo videti ničesar drugega kot zelenilo in neke megle, kajti kot »realističen« slika je lahko s tistega položaja naslikal le abstraktno atmosfero, ker so bila ta predgorja preblizu, zato je vse skupaj postavil pod čudno kopreno, medtem ko bi kak Mihelič, ki je bil predvsem risar, vse stvari lepo izrisal. Včasih pa je Jamo abstrakcija tudi tako zanimala, da se je lotil namerno, in Pogačnik je v tem videl vzporednico s tako imenovanimi ekstrakti Marina Tartaglie, zato se ni čudil, da je ta slovenske impresioniste zelo občudoval in jih vsakič pohvalil, kadar je peljal študente v zagrebško galerijo; Slovenci so mu bili še posebej ljubi, ker se je imel sam prej za Italijana kot za Hrvata, kvečjemu za Dalmatinca, saj ni maral »hrvaško-ustaškega« elementa.

Domačiji Jamove matere se je reklo po domače Pri Godelmanu. Bila je srednje velika, pred vstopom v Adergas, v križišču Češnjevka in Adergasa; od nje je pot vodila proti pokopališču pri sveti Marjeti, malo naprej pa sta se že zasvetila cerkev in velesovski samostan. Pogačnik je hodil prav z mislijo na Jamo tjakaj tudi sam večkrat risat. Ko je nalašč obstal na istem terenu, odkoder je slikal Jama, pa se je vedno znova spraševal, kaj je lahko Jamo v bližini tega alpskega predgorja tudi slikarsko pritegnilo. In si je vedno znova odgovoril, da je v tem položaju videl prav posebno atmosfero kot zelen zastor in zato primerno tudi za abstrakten eksperiment, zato ga je imel tudi Pogačnik, ob ilustrativnem Groharju, raznolikem Jakopiču in na fotografijo in model vezanem Sternenu, za največjega eksperimentatorja med slovenskimi impresionisti.

Tudi v Velesovem je Pogačnik zelo rad risal že kot otrok. Tam je bila nekdanj ohranjenih vrsta njegovih otroških risb, med njimi skedenj z drevesom iz

leta 1937 ter portreti vseh velesovskih konj, tudi slikarju ljubega Švorčka, in so tam najbrž še danes. Kot ljubitelj konj je pogosto risal kompozicije konjenikov in v različnih variantah še zlasti motiv konjeniškega boja med Pegamom in Lambergarjem, ki ga je pozneje izpeljal tudi v jedkanici v visokem tisku. Ko je hodil po Velesovem in okolici, je stal tedaj še skorajda na vsakem koraku kak čebelnjak, na njegovih poslikanih končnicah pa je bil poleg svetega Joba na gnoju, ki si čisti rane s črepinjami, ker tedaj še ni bilo antibiotikov, ali poleg svetega Izidorja zelo pogost prav motiv z bojevnikom iz ljudske pesmi. Kjerkoli je Pogačnik le ugledal čebelnjak, si je njegove podobe natanko zapomnil, kajti tedaj je imel še »nor« spomin, ne da bi si kdajkoli kaj prerisal. Zato tudi misli, da se ga je stil čebelnjakov celo prijel in da so čebelnjaki, tudi s svojimi motivi Pegama in Lambergarja, njegova temeljna »akademija pred akademijo«. Ohranjena je tudi Pogačnikova akvarelna risba iz leta 1932, narejena kot osnutek za panjsko končnico s spečim kraljem Matjažem in njegovimi viteškimi konjeniki, ki jo je naslikal za Majerjev čebelnjak na Visokem, v kraju, kjer je bil nekoč protiturški tabor.

97

Kot spomin na Velesovo in rodovno izročilo hrani Pogačnik tudi čudovito izvezen »kloštrski« prt za žeganje, ki ga je izvezla njegova stara teta pod nadzorstvom velesovskih nun, po rodu največ plemiških Nemk, pri katerih se je naučila vesti, in je po Pogačnikovi presoji star okrog 130 let. Z njim so nekdanj prekrivali jerbas z blagoslovljeno hrano, s takim prtom pa so pokrivali tudi novorojence, ko so jih nosili h krstu. Pogačnik ga šteje za najlepšega v Sloveniji (njegove rože so iluzionistično oblikovane s skrajno rafiniranimi barvnimi odtenki, a obenem v obrisih ornamentalne). Kot otrok je ta pražnji prt lahko videl samo enkrat v letu, ker je bil sicer varno shranjen v skrinji, vendar mu je s svojo lepoto, po kateri je zato toliko bolj hrepenel, že kot otroku zlezal pod kožo, in zato lahko tudi v njem zaslutimo eno izmed spodbud, ki so ga usmerjale k zakonitostim njegovega likovnega sveta, kajti Pogačniku se je ves organski svet, kot ga sam prepoznaval, od nekdanj samoumevno spletal v preprogo z ornamenti, tako kot starodavnim nomadom. Prav ob tem prtju pa tudi sam izrecno pravi, da ne zanika, da v njegovih grafikah ponekod posredno ne živi tudi še spomin nanj.

Ko je nekoč v Velesovem odprl staro omaro, je v njej ugledal tudi še stare gorenjske kožuhe z vezeninami, kakršne je po spominu slikal Maksim Gaspari, razpoznamo pa jih tudi na razglednicah Petra Žmitka; ta jih je leta 1910 nekaj

poslal Janezu Zormanu, ki so ga, kot razberemo iz njune korespondence, tedaj posebno zanimali tudi ornamenti. Ob kožuhih pa so odigrali svojo vlogo za Pogačnikovo umetnost tudi spomini na vezene avbe. Kožuhe z vezeninami so imeli v Velesovem samo bogati kmetje in nekoč so v njih prihajali k maši v vsej vasi le kaki štirje; kmetje, ki so bili napol bajtarji, pa so si lahko kupili v življenju eno samo obleko za poroko, potem pa so jo imeli pripravljeno za na pare, ko so sveže umiti in lepo oblečeni še zadnjič slovesno obležali, okrog njih pa so ljudje pili žganje in jokali. Pri vseh tovrstnih dogodkih so imeli tako obleko na sebi samo po enkrat in Pogačnik se spominja, kako so pozneje prišli na pogreb njegove matere njeni obubožani sorodniki iz Velesovega k pogrebu v preozkih oblekah iz mladih let. (Prav podobno se iz časov po vojni spominja nedeljsko opravljenih okornih kmetov s sicer nasprotnega, prekmurskega konca Slovenije slikar Zdenko Huzjan, ki jih je v podobnih »oklepih«, nerodno težkih, kot bi jih varovali pred zunanjim svetom, prestavil tudi v svojo najnovejšo umetnost.) Pogačnik se iz otroštva tudi spominja, da so ubogi otroci celo v hudem mrazu prihajali v cerkev kar bosi in si drgnili nožice drugo ob drugo, ker jih je tako zeblo, in ob misli na lepoto kožuhov vselej sočutno pomisli tudi na razcapano revščino, ki je je bilo tudi na Gorenjskem tedaj več kakor na pretek. Velesovski kloster, kamor so spravili pod streho za nune neporočene plemkinje, pa je bil tudi pogosto pribežališče za uboge »aleksandrinke«, s katerimi primerja tudi svojo staro mater. Te so odhajale – tragedija ubogega naroda – dojit tuje otroke, doma pa so puščale svoje, in so se v samostanu po vrnitvi izučile za poklice in si pridobile izobrazbo.

Posebej slikovito so se Pogačniku vtisnili v spomin tudi velesovski berači, ker so bili drugačni od revežev, kakršne je videval v Ljubljani. V Velesovem je spoznal tavajoče berače, največkrat zafilozofirane inteligentne alkoholike, ki so iz frakeljnov pili najcenejše žganje, tropinovec, hodili od hiše do hiše ter po skritih poteh v Velesovo, ki leži pod Jezerskim, iz koroškega Celovca tihotapili saharin, skrit v lesenih nogah ali cunjah, v katere so bili oviti, ter ga potem drago prodajali kmetom, ki si niso mogli privoščiti sladkorja. V Jugoslaviji se tedaj saharina ni dobilo in je bil prepovedan (kot je razbrati iz arhivskih pritožbenih dokumentov o krošnjarih na Slovenskem med obema svetovnima vojnama, je bil za krošnjarje prepovedan, tako kot zdravila ali igralne karte); sladkor pa je bil zelo drag in so z njim varčevali celo pri bogatejših družinah. Zato so v mlečno kašo, ki so jo pripravljali v latvicah za vso družino, vmešali name-

sto sladkorja saharin, pri hišah pa so imeli zmeraj veliko skledo suhih hrušk in krhljev in za gašenje žeje poleg postavljeno vodo s saharinom. Ti potujoči berači so spali po hlevih in senikih in so radi pripovedovali lepe »štorijske«, kako se je prikazovala Marija. Berač pa je postal tudi oče tete gospe Pogačnikove, ki je imel posestvo v Lancovem, a se je zapil, podobno kot hlapec iz Tavčarjevega Cvetja v jeseni; podobne gorenjske berače je narisal s Škofjo Loko povezani Gvidon Birolla, France Mesesnel pa v monografiji o bratih Šubicih navaja, da je stari oče Janeza in Jurija Šubica, rezbar Pavle Šubic iz Hotavelj, izdelal tudi kipca kranjskih beračev, ki so ju hranili v ljubljanskem muzeju.

99

Še prav posebej se je v Pogačnikovo doživljanje Velesovega vtisnilo pripovedovanje o Turkih, ki so od 15. stoletja dalje pogosto jezdili skozi te kraje čez Preddvor na Kokro in Jezersko ter od tod na Koroško v Rož in Ziljsko dolino in pustošili po kraju, po isti poti pa so se enako divje tudi vračali »ter plenili in morili po deželi do Ljubljane«, kot je v 19. stoletju pisal že Matej Slekovec. Ti kraji so bili tolikokrat zmasakrirani, da se je v njih ugnezdil pravi prastrah, in spomin na ta dogajanja so tudi prav na Koroškem posebej pogosti protiturški tabori. Turške horde, se pravi roparski Bosanci, ki so spotoma uničevali, morili in kradli, so šle skozi vsaj štirikrat kot prava šiba božja. Plemišstvo se je zabilo v gradove, ki jih Turki niso niti poskusili osvojiti, in so nekoč poleg otrok, poznejših janičarjev, odpeljali s seboj celo vse velesovske nune, ki jih niso ugrabili le zaradi lepšega. Ta turška nasilja so bila še živo v spominu v ljudskih govoricah (njihov odmev je tudi Sketova Miklova Zala, ki je šla v gledališču tudi zato Pogačniku tako do srca, o njih pa je pisala tudi Josipina Turnograjska); v Velesovem je zaradi bosanskih roparjev, ki so spotoma oskrunjali ženske, zrasla celo posebna »rasa«; to pa je imelo za posledico nekakšno latentno norost. Pogačniku se ob tem spominjanju dozdeva, da je imel tudi njegov stric Zorman obraz kot Turek, in odtlej se zdi s svojim ognjevitim pogledom, ujetim na fotografiji, povsem turški tudi mojemu pogledu. Tudi celotna velesovska linija Pogačnikovega sorodstva, v katerem so si vsi podobni, kaže na dinarski tip, kot bi šlo za neko vsiljeno raso, ki ni sodila v ta podalpski svet. Poleg tega pa je bil tedaj v Bosni latenten tudi sifilis, ki se je širil iz roda v rod. Zato so imeli tam ljudje od časa do časa poleg dinarske konstitucije tudi velike degenerativne glave in Pogačnik si tudi take pojave v velesovskem koncu razlaga z zgodovinskim izročilom in kot posledico nezaslišanih zločinov; morda ima prav zato tudi tako izostren smisel za razbiranje

geneze in odtenkov fiziognomij.

Ko je bil Pogačnik otrok, so stare matere o tem turškem nasilju še živo pripovedovale in v njihovih zgodbah je še vedno živel prastrah. Umetnik se spominja, kako mu je stara mati povedala, da je že njena stara mati pripovedovala, da so v Velesovem nekoč imele vse ženske otroke, ker so jih posiljevali Turki. Ta srhljiva kronika je med Velesovčani krožila ves čas, kajti na kmetih ni igral čas nobene vloge, in te zgodbe so še v času Pogačnikovega otroštva živele tako, kot da so se ravno kar dogodile in kot da so tu Turki plenili šele včeraj. Te strašne zgodbe Pogačnika še vedno zasledujejo in v svoji razdvojenosti se včasih celo še sam počuti žrtev davnega nasilja in se označuje za »nesrečen primerek strašne usode Adergasa in Praprotne police«. V svoji domišljiji v duhu vidi »Praturka«, ki je posilil kmečko dekle, da je potem porodilo in zarezalo v gorenjsko ozemlje spomin nanj. (Podoben spomin živi v pesmi Potomka, v kateri si je s Slovenci povezana bolgarska pesnica Elisaveta Bagrjana poreklo svojih družinskih prednikov, ki naj bi se – četudi po svoji volji – povezali s Turki, z nemirno domišljijo sugerirala takole: »Temnooka babica smehljaje / – v tankih hlačah, na laseh turban – / morebiti sred noči ušla je, / z njo kak tujerodni, svetli kan«, in se spraševala: »So zato mi draga ravna polja, / da ne vidi konca jim oko? / Peketanje konj ob švrku biča, / glas, ki veter nosi ga voljno?«).

100

To izročilo je v Pogačnikovi mladosti v Velesovem prehajalo iz roda v rod in o tem se je nenehno pripovedovalo v kotu za pečjo, v vsaki vasi nekoliko drugače, in Turkov ga je bilo vedno znova groza, kolikor daleč mu seže spomin. Ves ta konec velesovskega območja je bil čudna mešanica vseh mogočih zgodb in za tiste kraje se je zdelo Pogačniku nadvse pomembno, da je v vsaki hiši nekdo pripovedoval, medtem ko so drugi poslušali. Vse polno teh zgodb je nekoč vedel tudi Pogačnik, ki je ob svojem slikarskem delu morda tudi zato postal nenehen obujevalec spomina, pripovedovalski kronist in pedagog, kot bi se, od otroštva usodno sprijet z vsem tem izročilom, prerajeno prikazal iz starih časov in nam danes to kroniko pripoveduje kot kak ljudski rapsod. Tako kot se je v Velesovem ohranil spomin na Turke v vsaki hiši, pa ima tudi drugod po Sloveniji skoraj vsak kraj, »vsaka vas svojo pripovedko iz tistih časov«, kot je zapisal v besedilu O slovenskih narodnih pripovedih in pravljicah Josip Jurčič, ki je divje Turke po neusmiljenosti in krvoločnosti izenačil s Huni ali Pesoglavci. Primož Trubar je še kot sodobnik turških vpadov v slovenske dežele napisal, da »Turki in martolozi skoraj vsak dan mnogo ljudi pobijejo, podavijo, polove, z

ženo in otroki odvedejo, ločene prodajo v večno, bolj kot živinsko sužnost za sramotno in nenaravno uporabo«. Prav iz spomina na »štorijske« in legende, ki mu jih je v njegovi »Storžičevi deželici« pripovedovala babica, pa je črpal svoje v ljudskem izročilu ukoreninjene pesmi in pripovedi, med njimi znamenite živalske pravljice, tudi Matija Valjavec, po domače Kračmanov; spomin na to pripovedovanje je vtisnil tudi v svojo pesem Sanje, kjer omenja poleg svetniških legend tudi še poganske »...bajeslovne puče: / kako gozdove védomec prelata / in Veles krave varuje in vole / in goni jih s planin nazaj jeseni, / in kake norce znal je briti Kurent«. V imenu boga Velesa, ki je bil tudi zaščitnik ovac (in domnevni predhodnik krščanskega zaščitnika konj svetega Štefana), se skriva isti besedni koren kot v imenu Velesovega, ki ga etimološko sicer razlagajo kot Veljeje selo oziroma Velesalo, kar pomeni veliko vas, vendar se Pogačnik spominja, da je pred vojno še sam slišal, kako so povezovali ime Velesovo prav s tem poganskim bogom. Samega boga pa so že v 19. stoletju pojasnjevali kaj različno, Jožef Poklukar kot boga v lesu, čemur je oporekal Fran Levstik, ki je navajal kot sinonim za Velesa tudi prvotnejše ime za boga živine Volos; o tem, da so kraj poimenovali po bogu, sta pisala že Fran Metelko in Janez Trdina, to pa je zavrgel Fran Miklošič, in nanj se je skliceval tudi Levstik, ki je ime kraja Velesalo povezoval z Veliko vasjo, kar so Nemci prevedli kot Michelstetten. Spomin na izročilo o turških ugrabljanjih je vpleten tudi v Valjavčevo Zoro in Solnco, ki jo je v gorenjski Srednji vasi še kot ljudsko pesem zapisal že Valjavčev soimenjak Janez Valjavec. Pogačnik se, svest si žive sledi starih časov, spominja tudi še starih listin, med njimi tistih, ki so jih našli v starih skrinjah v bližnji vasi Olševke (imenovani Viševki) na bližnjem hribu v hiši po domače Pri Anderc in so potem iz njih razbrali, da je nekoč pred stoletji do tjakaj pribežala poljska družina Andreas. Domači Francelj je listine izročil Pogačnikovemu krstnemu botru, advokatu v Ljubljani Jožetu Graščevemu oziroma dr. Josipu Sajovcu, ki je podaril Pogačniku ob krstu secesijske manšetne gumbe in se potem vedno zanimal za njegovo delo, medtem ko je Valjavec na gradu Turn zasledil tudi star glagolski rokopis.

Spomin na turška obleganja je Pogačnikov oče izkopal tudi na domačem bežigrajskem vrtu. Ko je prekopaval njivo za šparglje, je odkril v zemlji celo zbirko turških podkev, drugačnih od tukajšnjih običajnih, pa tudi turške »mamuze« oziroma ostroge, iz česar je lahko sklepal, da so na tistem mestu med enim od obleganj Ljubljane taborili Turki. Te podkve so visele v hlevu na obešalniku, na

prostoru, kamor so obešali hlapci obleke, in oče se je večkrat obrnil na muzej, da bi mu jih prepustil, pa se tam za to niso zmenili. Hlapec Tone pa je Pogačnika podučil, da gre za dva tipa podkev in da so bili nekateri konji podkovani za poti po travniku, drugi pa za hojo po kamnu, torej posebej za mehko in trdo hojo, in mladi Marjan je v duhu že jasno videl nekdanjo turško kovačijo, kakršna živi v ljudskem spominu iz pesmi o Kralju Matjažu in Alenčici, in vedel, da so morali biti konji, ki so nesli Turke na Koroško čez Jezersko, trdo podkovani, najprimernejša etimološka razlaga za ime Bežigrad pa se mu zato zdi – tako kot se je že Viktorju Steski – izpeljava iz Begovega grada, ne glede na siceršnje poznoantične bežigrade. Oče Pogačnikove žene pa je v Beli krajini, v Vrhu pri Vinici, na eni od svojih geodetskih poti našel ornamentalno vgraviran turški rog za smodnik, narejen iz srnjakovega rogovja, v katerem je bil ohranjen še smodnik, ki se je zaradi vlage sprijel v kepo, in tako se je »muzejskim« spominom v Pogačnikovem domu pridružil še spomin na bosanske Turke, podoben, kakršne videvamo v hrvaških muzejskih zbirkah in katalogih.

102

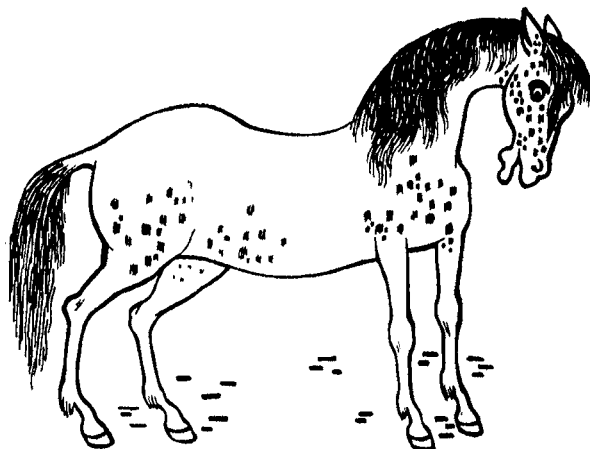
Pogačnik se tudi še prav dobro spominja, kako so bili ti gorenjski kraji nekdam povezani s Primorsko, ko so ljudje še pred vojno od bližnjega Tržiča naprej hodili prek škofjeloškega hribovja do avstrijskih Benetk po beneške rute, in eno od takih rut, ki jo je kupil šestnajstleten, še dolgo preden je lahko tudi sam ugledal Benetke, še danes hrani v spomin na pokojno sestro. Tedaj, okrog leta 1936, je prihajal iz škofjeloških hribov izpod Blegoša k Pogačnikovim očanec, ki je spoznal, da imajo tamkaj vse polno starih slik na steklo, takih, kakršne so v 19. stoletju zapolnjevale kmečke izbe, posebno bohkove kote, kot jih vidimo na Petkovškovi sliki Doma ali kot jih v svoji prozi iz kmečkega življenja, viseče v lesenih okvirih nad javorovo mizo okrog razpela, označuje Janko Kersnik; kupoval jih je od kmetov in nosil prodajat v Ljubljano po sto dinarjev za »šipco«, torej za isto ceno, kot so veljala dela bratov Šubicev iz omenjene poljanske skrinje. Od teh podob ima Pogačnik tudi dopolnjujoči se sliki Jezusa in Marije z gorečim srcem na prsih; ta Marija pa je bila – najbrž zaradi pogumne stilizacije – tako strašno všeč Gabrijelu Stupici, da ga je vedno »žical« zanj, a mu je Pogačnik ni dal, ker je bil nanjo preveč navezan. (Prav slike na steklo so že poprej vznemirjale tudi Miha Maleša, ki je v tem duhu včasih celo kaj naslikal, in so se s svojo ljudsko preprostostjo in togostjo vtisnile v spomin Lojzetu Spacalu, saj je celo izjavil, da se je ob podobah na steklu, ki so se bleščale v soncu, prvič »neposredno in šokantno« srečal »z delom podeželskih umetnikov samoukov«;

kot pripoveduje Lojze Gostiša, je take »šipce« v otroštvu občudoval tudi njegov žirovski rojak Maksim Sedej, v svoji delovni sobi pa je imel podobo na steklu z motivom Jezusovega rojstva tudi Jože Plečnik, ki je imel v domačem kotičku tudi pokrajinsko sliko z velesovskim motivom; podobne kmečke slike svetnikov pa so pred vojno spodbudile k slikanju na steklo tudi hrvaškega Hegedušića in prek njega hlebinske slikarje, na steklo pa je slikal tudi že Štefan Šubic.)

Stari mož, kljub letom velik, lep in vitalen, je prihajal izpod Blegoša po dvakrat ali trikrat na vsake pol leta do druge svetovne vojne in je prinašal od kmetov tudi sklepance, okrašene uporabne pasove, na katere si lahko pritrdil tudi tošelj, ter prodajal beneške rute, potem pa je izginil, in ob tem je nemogoče ne pomisliti na Tavčarjevo idilo Cvetje v jeseni in tamkajšnje »bruhanje« po hruške in nožičke na T(ol)minsko ter na še starejše, srednjeveško prehajanje umetnostne »slovenske poti« s Škofjeloškega v Posočje, Beneško Slovenijo in Furlanijo, na primer na stavbarja Andreja in slikarja Jerneja iz Loke. Spomin na taka potovanja, le da usmerjena na evropski sever, pa živi tudi v družinskem izročilu Pogačnikove žene, saj je oče njenega starega očeta krošnjari iz domače Radovljice na ramah peš v Nemčijo laneno platno. Doma pa so potomci še dolgo hranili njegovo »orožje«, ki ga je nosil za obrambo pred cestnimi roparji: železen boksar z rožički, nataknen na roke, in posebno napravo, ki si jo je pritrdil na roko z jermenom in katere zavihani del bi se, če bi mož v obrambi zamahnil, sprožil in udaril iz rokava kakor jezik pri kameleonu ali zmaju.

Pri Pogačnikovi ženi so imeli doma trgovino Meršol z ročnimi deli. Zaradi nje se je Bogica Avčin že v mladosti seznanila z vsemi ročnimi tehnikami, ko je kot samotni otrok sedela v trgovini med samimi belimi »špicami« (kot po domače imenujejo čipke) ali doma pri oknu z majhno šivanko štikala, morda podobno kot deklica iz Kitajske lirike, medtem ko so v bližini dišale lipe in peli ptiči, mimo pa se je sprehodil tudi kak konj; v istem času, ko je k Pogačnikovim zahajal očanec s »šipcami«, pa so v Meršolovo trgovino kmečke ženske iz Dobrove ali Horjula in od drugod prinašale doma narejeno belo vezenino za peče, namenjeno za vezeno balo bogatejših deklet, za katero je bilo treba, kot z velikim spoštovanjem pripoveduje Pogačnik, vbosti šivanko prav milijonkrat; iz Gorenje vasi pa so jim prinašali ročno narejene čipke. Vendar je trgovino pobrala vojna in Bogico Avčin je rešil usode, ki ji je bila namenjena, socializem. Na priganjanje Edvarda Ravnikarja je doštudirala arhitekturo ter potem v svojem življenju odkrila »čipkarskega« pesniškega moža, s katerim sta si

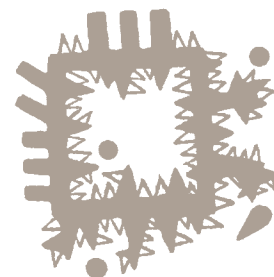
lahko poslej srečno delila skupno delo in ljubezen, kajti njegovo prefinjeno risbo, vselej tanko kakor las, je v vsej njeni popolnosti prva vzljubila in razumela ravno ona. V njej pa ni razbrala le »čipkarske« finese in neskončne potrpežljivosti, marveč tudi v temelju zasnovan arhitektonski red in pesniško moč.



V ZATIŠJU FOTOGRAFIJ, LIKOVNIH SPOMINOV IN KRAJINARSKE NOSTALGIJE

Nekega popoldneva, ko sem obiskal Marjana Pogačnika, me je pričakala, prislunjena ob pohištvo, velika stara fotografija v nežno ornamentiranem medaljonskem paspartuju in masivnem okviru. Slikar jo je poiskal med svojimi zvestimi predmeti in mi jo je predstavil s posebno zaupno občutljivostjo, češ da sem prvi obiskovalec, ki jo vidi. Podoba iz poznega 19. stoletja, stara po Pogačnikovi presoji kakih 140 let, je bila navzven in po tipu okvira prav taka, da je z njo mogoče jasno ponazoriti, kako je pričela prevzemati vlogo nekdanjih oljnih portretov fotografija, ki je vnesla v meščanske salone nove poudarke. Zato so bili slikarji na fotografe ljubosumni kot na svoje konkurente, obenem pa so za pripomoček sami pričeli uporabljati fotografijo. V tej luči je prav značilen na primer podatek, da se je v Trstu posvetil fotografiji sin slikarja Jožefa Tominca Avgust, ki je odprl studio za dagerotipijo in tako nadaljeval z očetovim poklicem na drug način; vpliv fotografije in njenih prijemov pa predpostavljajo tudi že iz togosti drž in obrazov na slikah Jožefa Tominca; ta si je prizadeval tudi za slikanje tako imenovanih konverzijskih slik, ki jih je pozneje izpodrinila fotografija; fotografsko obrt sta prijavila tudi Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein in njegov sin, da bi reproducirala svoja dela. Na fotografijo so se pričeli opirati tudi naši drugi poznejši slikarji, med njimi Kobilca, Vesel in Sternen, ki je svoj model redoma najprej fotografiral, pa tudi Jakopič in Grohar, čigar Devinski grad je mogoče razlagati tudi z vlogo fotografij oziroma razglednic. Vrsto takih Sternenovih fotografij je hranil tudi Pogačnik, med njimi Steletovo, po kateri je Sternen posnel Steletov portret natančno do milimetra. Prav taka fotografija pa je v času svojega nastanka pomenila za slikarstvo zelo velik, po Pogačnikovem prepričanju že kar usoden in še premalo raziskan pretres, ki je nekoč vznemiril ves svet, saj je slikarstvo tako rekoč ukinila ali ga preusmerila na drugo, predvsem izpovedno funkcijo, pri portretu na primer le še zgolj na psihološko, četudi je ta pojem nedorečen.

105



Za Pogačnika je izum fotografije celo izum stoletja, ki ga pri razumevanju tedanjšega slikarstva nikakor ni mogoče prezreti, tudi zato ne, ker so se prvi fotografi ukvarjali s slikarstvom. Zaveda pa se tudi, da je bilo hrepenenje po njej zelo staro, saj naj bi imel svojo *camero obscura* že izumiteljski Leonardo. Obenem pa Pogačnik opaža, da je s tem v slikarstvu zamrla čarobnost *metiera*, za katero je bil vselej zelo občutljiv, s tem pa tista njegova kvaliteta oziroma »meštija«, za katero je imel Stupica navado reči, da se zanjo ne ve, kje se začne in kje konča, in s tem tudi *metierski* »barok«, ki je bil za Pogačnika živ le do fotografske reprodukcije. Marsikdo je bil celo prepričan, da je s fotografijo napovedan konec slikarstva. Pesem na čast fotografiji, tako imenovani epigram, je napisal celo pesniški papež Leon XIII., v slovenski poeziji 19. stoletja pa srečamo omembo fotografije pri Levstiku in Aškercu, ki je 21. »čin« svojega Pavliha na Jutrovem, v katerem je krščanski kralj Džingiskanu poslal namesto slikanega portreta svojo v zlat okvir z diamanti vstavljeno fotografijo, naslovil kar Fotografija. S fotografskimi opravili se je, kot poroča v svojih spominih Ivan Meštrović, sprva na Dunaju pečal tudi poznejši prvi jugoslovanski kralj Peter I. Kako je bila pred koncem 19. stoletja fotografija pogost pojav na stanovanjskih stenah, v Ljubljanskem zvonu na primer omenja tudi celovski kipar in učitelj Franceta Kralja Alojzij Progar, ko ob obisku Pompejev z njihovim čudovitim slikarstvom resignirano vzdihuje: » – kaj pa ostane za nami, ki ne proizvajamo drugih umetniških del nego okorno rezane lesene svetnike in razpela ter si razobešamo po svojih mračnih stanovanjih zgolj – fotografske snimke /... / in si privoščimo kak fabriški barvotisk Petra Nikolića.«

Ker je bila fotografija navezana na slikarsko izročilo in njena izdelava spočetka še precej časa zelo zahtevna, poleg tega pa je zaradi retuširanja zahtevala tudi risarsko znanje, se njeni avtorji niso šteli za obrtnike, marveč za umetnike, in za Pogačnikov pogled je bila tudi v resnici umetnost, podobno, kot fotografijo ponovno pojmuje danes, ko so se novi mladi fotografski »raziskovalci« ovrednotili za kreativne umetnike in za potomce davne *camere obscurae*. Retuše na steklenih ploščah so bile namreč zapletene, izvedene z ošiljenim svinčnikom ali iglami, saj brez njih ni bilo mogoče doseči kontrasta, potrebne pa so bile tudi zaradi upodobljencev, ki jim je bilo »treba« odstraniti kaka nelepna znamenja oziroma morebitne moteče bradavice; unikatne pa so bile tudi same kamere, ki so si jih dali izdelati posamično, saj zanje še ni bilo trgovin, in zato je imela vsaka od njih na sebi tudi nekaj avtorskega. Fotografi so morali

skupine ljudi tudi aranžirati, fotografiranje je bilo še razmeroma zapleteno, in lahko si razlagamo, da marsikdo – tako kot France Prešeren – že zato ni imel veselja, da bi sedel pred fotografa. Kako tega ni hotel storiti Gregorčič, piše v spominih Ivo Šorli, in to pojasnjuje tudi z okoliščino, »da so nas za res dobro sliko fotografi takrat najprej privezali, potem glavo zabili v nekake rogovile, nato dvignili roko in – šтели. Do dvajset, trideset, petdeset, pa bi bil on, ki fotografa živega ni mogel videti, še čakal, da se ga leča ,prime‘!« Biograf Matija Valjavca pa šteje za prav poseben uspeh že to, da so pisatelja, ki je bil »pravi tip sinov kranjskih planin« (kot ga opisuje njegov prijatelj dr. Avgust Musić), sploh pregovorili za fotografiranje. O tem, da so tedanji fotografi veljali za umetnike, Pogačniku potrjuje tudi izročilo, da je sestra avstrijske cesarice Elizabete Sofija ljubila umetnika, kar je povzročilo v njeni rodbini tako nasprotovanje, da so jo vtaknili v norišnico; ta umetnik pa ni bil slikar, marveč eden izmed prvih fotografov.

107

Fotografija skrivnostne gospe za Pogačnika ni očarljiva le zaradi svoje patine in občutljivosti neznanega fotografa, najbrž Avgusta Bertholda, marveč predvsem zaradi same »upodobljenke«, o kateri Pogačnik pripoveduje tudi zgodbo, povezano z njegovim današnjim domovanjem. Pri tem pa je v svoji nezadržani čustvenosti značilno poudarjal, da mu gre ob pogledu nanjo že kar na jok. Fotografijo, prislonjeno na tla ob pohištvo, sem pozneje videl samo še enkrat, in tedaj mi je Pogačnik izpovedal, da jo gleda že ves dan, vse od jutra.

Dama v okviru, fotografirana z vsemi značilnostmi, ki jih mora imeti portretna študija, se je imenovala Terezija Kleč. V življenju je bila nekoč lepa in nesrečna. Njen oče je izhajal iz Tolmina, njena mati pa se je poročila s Klečem kot vdova po bratu znamenitega jezikoslovca Jerneja Kopitarja. Bila je šivilja, ena izmed tistih, ki so nekaj hodile po hišah in se tam tudi začasno nastanile, tako kot je hodila šivat po hišah tudi Prešernova hči Ernestina Jelovšek, ki sta jo zakonca Pogačnika videla še v živo. Sicer pa je bila največja ljubezen gospe Klečeve gledališče, kajti nadvse rada je igrala na čitalniških prireditvah. Spoznala se je s Slovencem, doma iz bogate hiše v Ivančni Gorici, ki je postal avstrijski oficir (četudi Slovencev, kakor tudi Židov, v avstrijski vojaški šoli sicer niso imeli radi). V času okrog leta 1870 je morala žena prinesti oficirju doto, tako imenovano kavcijo, vredno – po Pogačnikovi konjeniški »menjavi« – kake štiri jahalne konje. Vendar se oficir z gospodično Terezijo ni utegnil poročiti, ker se je med avstrijsko aneksijo Bosne in Hercegovine v hladni deželi prehladil in

je umrl, ona pa je »obvisela« sama z njunim otrokom: hčerko, ki ji je dala po tedaj slavni nemški igralki ime Frida. Zatem se je Klečeva, potem ko je že čisto obubožala, seznanila s precej starejšim češkim inženirjem Vikom, pravim bratrancem skladatelja Vltave Bedřicha Smetane, in se z njim poročila. To je bilo v času, ko so hodili v Slovenijo inženirji dograjevati železniško progo Dunaj–Trst, ker nismo imeli lastnih inženirjev, nemških pa si nismo preveč želeli, in tedaj je bilo pri nas vse polno zlasti čeških inženirjev, med katerimi je bil tudi sicer francosko imenovani Duffé, ki je živel v Pragi in Ljubljani in ga bomo še natančneje spoznali.

108

Vik je priženjeno hčerko Frido poslal študirati na univerzo v Gradec, kjer je doštudirala zgodovino in zemljepis, zatem pa je učila kot profesorica obeh predmetov na ljubljanskem mestnem dekliškem liceju (v stavbi Fabianijeve Mladike). Na njem so bili profesorji izmed vseh učiteljev v državi daleč najbolje plačani, ker so morala dekleta, ki so bila iz boljših družin, plačevati šolnino. Imele so svojo himno v ljubljanskem narečju, ki se je glasila nekako takole: »Mi smo z liceja, saj vsi to veja, saj vsa Ljubljana nas pozna, smo krepke mlade, Slovenke mlade, ko leto mine, hajd v planine, jeseni pa naprej na naš licej.« Pri pouku v šoli so bile v haljah, v omaricah pa so imele svoje boljše, mondene obleke, v katerih so se sprehajale po cesti. (Do kakšnih tragedij je lahko v tistem času pripeljala življenjska zahtevnost, ki je vključevala tudi toaleta, pa je tedaj v Ljubljani pokazala afera, povezana s prav to šolo. Njen direktor je zaradi družinskih ekonomskih potreb jemal z listin koleke, potem ko so ga odkrili, pa je na Rožniku storil samomor. O tej tragediji je pripovedovala gospa Klečeva in jo je tedaj poznala vsa Ljubljana.)

Iz privarčevanega denarja si je profesorica Klečeva v Ljubljani kupila parcelo in na njej s posojili in s trpljenjem sezidala hišo z vrtom na Vrstovškovi, sedanji Teslovi ulici. V njej danes že skoraj štirideset let prebiva Marjan Pogačnik z ženo. Gospe Klečeve se spominja kot nesrečne ženske, ki je s seboj prinesla zgodovino svojega rodu. Bila je mladostna prijateljica matere Pogačnikove žene in ta povezava je trajala kar naprej. Ko sta imela Pogačnikova stanovanjske težave, jima je podarila hišo – preselila sta se k njej, onadva pa sta skrbela zanje, kot že dolgo poprej, in vse do njene smrti z njo živela v lepem, intelektualnem, poetičnem sožitju. Profesorica je sanjarila, da bo vso parcelo obdala z brezovim drevoredom, in ga je en del, ki raste še dandanes, tudi v resnici zasadila. Ko ji je umrla bolna polsestra, s katero je stanovala, pa je izgubila

veselje in ni več nadaljevala z delom. Te mogočne, gigantske breze, ki so jih morali doslej zaradi previsoke rasti že nekajkrat porezati, skupno za vsaj sedem metrov, da bi ne bile prenevarne v viharjih, so danes najstarejše v Ljubljani in Pogačnik je zato nameraval povabiti na svoj vrt oboževalko brez in cvetic gospo Jeleno de Belder Kovačič, ki je imenovala brezo kar za kraljevsko drevo, a je žal nenadoma umrla; sam vrt, ki je bil zasnovan leta 1929, pa sta pozneje z ljubeznijo in s smislom uredila zakonca Pogačnik. Profesorica Frida Kleč se je zelo rada poglobljala tudi v literaturo – bila je velika ljubiteljica poezije – in je v nemščini stenografirala lastne pesmi, a jih je malo pred smrtjo požgala. Marjan Pogačnik se je najraje spominja v zvezi z njeno duševno hrano, ki jo je zanj pomenila, tako kakor tudi še nekaterim drugim samotnim ženskim dušam, literatura o srednjem veku, zlasti nekoč zelo popularni roman Ekkehard, delo Josefa Viktorja von Scheffla o sanktgallenskem menihu Ekkehardu iz 10. stoletja, napisan po sredi 19. stoletja na podlagi zgodovinskih virov, ki velja za predhodnika tako imenovanih profesorskih oziroma učenjaških romanov. Sam pisatelj pa je znan tudi kot avtor tipov »Biedermann« in »Bummelmaier« iz časopisa *Fliegende Blätter*, po katerih je nastal pojem bidermajer. Knjigo, ki jo je gospa stalno prebirala, pa je že poprej dobro poznal tudi Pogačnik in ji jo je nekoč, ko mu je o njej pripovedovala, celo poklonil in si s tem pridobil njeno izrecno spoštovanje.

109

Scheffla je, kot piše v monografiji o bratih Šubicih France Mesesnel, posebej cenil tudi slikar Janez Wolf, ki je v svoji šoli učence seznanjal tudi z literaturo; v mladostni prozi Hermanna Hesseja Mali srpan pa se mladi avtobiografski junak z gospo, ki jo skrivaj občuduje, pogovarja prav o tej knjigi, o menihu Ekkehardu in princesi Praxedis, in ko se zatem spomni nekega mesta iz besedila, se nenadoma presenečen in pretresen zave, da ima tisto damo rad.

Prav neka ganljiva zgodba o Ekkehardu in princesi Praxedis pa je še posebej pretresla gospo Klečevo. Zgodba je sama po sebi arhetipska, podobno kot budistični koanni, in – kot si jo je vtisnil v spomin Pogačnik – pripoveduje o tem, kako se je princesi Praxedis na poti polomilo kolo na vozu, da ni mogla več naprej. V bližini pa je bil samostan in princeso je bilo treba spraviti vanj. Toda ker sta bila vsepovsod voda in blato do kolen, ni preostalo drugega, kot da je samostanski brat Ekkehard, ki se ni še v nobenem pogledu dotaknil ženske, od zimske poti izčrpano princeso s strahospoštovanjem prenesel v samostan kar na lastnih rokah. Ko se je to zgodilo, pa se je menih, potem ko jo je

dvignil v naročje in je začutil njeno toploto, do kraja zaljubljen vanjo, ona pa se je zaljubila vanj.

Navezanost gospodične na to zgodbo si je Pogačnik razlagal kot izraz njenih sanj o ljubezni. Poleg tega, da je brala to mitično zgodbo, je rada poslušala popevko Orion z besedilom Gregorja Strniše, zazrto v tisočletje naprej (»Čez tisoč let, ko naju več ne bo ...«), opevajočo ljubezen in minljivost. Isti »arhetipski« motiv je Pogačnik nekoč razbral tudi iz televizijske pripovedi nekega Bosančka, ki je v naročju nesel prek minskega polja princeso Diano, ko je obiskala Bosno kot borka proti pehotnim minam, in dejal, da se je razjokal, ko je izvedel, da je nesrečno umrla. Soroden prizor je znan iz še romantičnih Tavčarjevih Mrtvih src, kjer je bežečo deklico, ki se je bila prisiljena ustaviti pred prepadom in gostim trnjem, dvignil zasledovalski mladenič v naročje, ona pa se je »vdala, prav čisto vdala v svojo usodo«, ki jo je zapečatil njegov poljub, in »bila sta srečna«; ali iz povesti V Karlovcu istega pisatelja, v kateri je mladenič v naročju ves oamljen nesel po nevarni nočni poti drhtečo konteso, ki mu je naslonila na rame obličje, in on bi jo bil rad »nosil tako vso večnost«, ker mu je v dušo »prikipe-la prečudna sreča«. Pesmi gospe Klečeve Marjan Pogačnik označuje kot lirske erotični podaljšek legende o Ekkehardu, pridvignjen v sanje, in pripoveduje, da bi jih, če bi jih ne vrgla v peč, prav rad ilustriral. Da je bila duša gospe Klečeve v resnici pesniška, pa mu potrjuje že njena izpoved: »Jaz živim v krošnjah.«

Gospa Frida Kleč je vse življenje hodila v cerkev k ljubljanskim frančiškonom, četudi je imela bližje cerkev v Trnovem. Trnovo se ji je zamerilo, odkar je v njem doživela zanjo bistven in usoden nesporazum. V spovednici je gospa Klečeva nekoč spovedniku potožila svoj velik greh, da nima dovolj trdne vere, kajti ne more razumeti, zakaj so se angeli Bogu uprli, če pa so popolna bitja. Duhovnik pa ji je dejal, da se sicer spominja, da so se o tej stvari nekoč nekaj celo učili, a vendar ne ve več dovolj dobro, da bi ji znal odgovoriti. S tem je pri stari profesorici za vselej »pogrnil«, zato ni šla nikoli več v Trnovo in se je celo obrnila na patra Romana Tominca s prošnjo, naj jo, ko pride njena ura, pokopljejo frančiškani, brez vseh ljudi; in potem jo je – z vsega tremi pogrebci – leta 1972 zares pokopal pater Jakob in dejal, da je spet enkrat doživel lep pogreb. Pater Roman pa je naročil, naj plačajo pogreb tudi v Trnovem, da bi ne prišlo med župnijama do zamere.

Med redkimi obiskovalci gospe Klečeve je izstopala njena nekdanja učenka in Pogačnikova fakultetna sošolka z zgodovine arhivistka Majda Smole, avtorica

knjige o lastništvu gradov in graščin in nadvse staromodna in zelo izobražena, poštena in fina gospodična z večno mrežico na glavi, ki je postala tudi v mojih očeh, potem ko sem jo поблиže spoznal med službovanjem v Arhivu Slovenije, sinonim za človeka, ki kot pravi relikv zgodovine živi samo od spominov na preteklost iz časov še pred svojim rojstvom, saj je najbolj uživala v prebiranju arhivov, zmajevala z glavo, ker umetnostni zgodovinarji ne črpajo dovolj iz zakladnice graščinskih zapuščinskih inventarjev, ter menila, da je življenje med arhivi mnogo bolj napeto kot pa sodelovanje v resničnem in vsakdanjem življenju. Od sodobnih umetnikov je zaradi lesorezov Poslednje zvezde in Iskre in zvezde najbolj častila Jakca (podobno kot gospa Klečeva, ki je Marjanu Pogačniku izjavila, da bi se pustila portretirati samo njemu, ker bi jo naslikal povsem podobno in jo obenem polepšal); od modernih kipov jo je najbolj očaral kroglasti vodnjak Franceta Rotarja pred domom upokojencev na ljubljanskem Taboru, v kinoteki pa je »srednjeveško« gospo najbolj nepozabno očaral neki filmsko posnet balet moskovskega Boljšoj teatra na zgodovinsko temo, ob katerem je v zanosu glasbe in plesa doživela pravo odtrganost od zemeljske težnosti in večkrat pripovedovala o odrešilnosti te lepote.

Tudi ta, z zelenjem zavarovana hiša na Teslovi, v kateri je nekdaj živel ne srečna in samotna gospa Klečeva, potopljena v srednjeveške zgodbe, je bila, potem ko se je vanjo vselil Pogačnik, nekdaj polna ljudi in obiskovalcev; obenem pa je v njej nenehno prebivala tudi melanholija, ki se je še bolj razbohotila, ko so ljudje drug za drugim odšli. V letih razcveta ljubljanskega grafičnega bienala so vanjo zahajali umetniki in galeristi z vseh kontinentov, in vanjo sta zelo pogosto prihajala zlasti slikarja Gabrijel Stupica in Marij Pregelj. Danes, ko sta se oba že za vedno poslovila, Pogačnik le še žalostno ugotavlja: »Zdaj pa je hiša prazna, odselili se bomo še mi in bo konec vsega.« In večkrat se mu, ponoči, ko bolj slabo spi, kar nenadoma zazdi, da v obeh sobah gorijo vse luči in da je soba vsa bela, za mizo pa sedijo vsi njegovi sopotniki, med njimi zlasti nekdanji obiskovalci Marij Pregelj, Gabrijel Stupica ali France Mihelič, s katerimi se je v življenju toliko pogovarjal, a se še niso zmenili do konca. Nekaj si imamo še povedati, čuti Pogačnik, a njih ni več, četudi se še vedno povsem natanko spominja njihovih obrazov, vsakega izraza, ki ga je kdo napravil, in posebnih načinov njihovega govora. In tako ima vse vrste obiskov samo vsako noč, ko se zaradi njih pogosto tudi prebudi in poreče ženi: »Že spet so bili obiski,« in ji poroča, kdo je bil ravnokar pri njem. Med temi nočnimi obrazi

je poleg omenjenih osrednjih še nekaj drugih, vendar samo tistih, ki so bili z njim prijazni, medtem ko je na navlako neprijaznežev pozabil. Ali pa si sredi noči zaželi svetlobe, da bi videl, kako sedijo ob njem izginuli sopotniki. In to, da jih ni več, se mu zdi tako žalostno, da ima zjutraj blazino mokro od solz, tako kot nesrečnica iz Gradnikovih Pisem. Ali pa v nespečnih nočeh še vedno »prireja« predavanja ali cele noči govori sam s sabo, medtem ko strmi v zid. Njegova žena, ki doma bdi podnevi in ponoči nad vsem, pa se zdi sama sebi kot kapitanka na potapljaški ladji, če razumemo njeno prispodobo kot izraz občutja ob postopnem izzvenevanju življenja. Tako se je neke noči prebudila, v strahu, da se tepejo mucki, a ji je Pogačnik, ki ga je bolelo srce, dejal, da ne more dihati in da prede samo v njegovih ranjenih prsih.

112

Gospa Terezija Vik, Fridina mati, je bila zelo lepa ženska. Zato je nekoč pozirala Simonu Ogrinu, cerkvenemu slikarju »tretje sorte« z Vrhnike, za Marijino fresko na Florjanski cerkvi, in v zahvalo ji je dal Ogrin svojo sliko deklice, ki gleda skozi okno. (Kot piše v študiji o Josipini Turnograjski v reviji Kronika Nataša Budna Kodrič, naj bi Matevž Langus v tehniki freske naslikal za isto cerkev Josipino Turnograjsko kot sveto Lucijo, vendar je reproducirala na naslovnici kot sveto Lucijo Langusovo oljno upodobitev.) Ogrinova slika je nastala v nostalgичnih Benetkah, v času, ko je pomen beneške akademije v bistvu že zamrl, vendar pa je bila za naše slikarje, zadnje, ki so se izobraževali na njej (če izvezamo donedavne in današnje študente), tedaj še vedno usodna, tako kot dunajska in münchenska. Za Pogačnika pa je postal mnogo pozneje usoden beneški bienale. (Pogačnik je takoj prepoznal, da je isti model naslikal tudi Jožef Petkovšek, le da je bil zanj Petkovšek nadarjen in poln izraza, Ogrin pa driblar oziroma drobnjakar, kajti Petkovškova deklica je bila zanj polna duha in živa, v Ogrinovi pa je videl le nekaj sladkobnega.) To sliko je Pogačnik poklonil zbiratelju umetnin zdravniku dr. Vinku Kambiču, pravemu bratrancu zdravnika Mirka Derganca, »zaljublencu« v umetnost, ki sem ga v času, ko je preurejal svojo metliško rojstno hišo v galerijo, spoznal kot živahnega zaljubljenca in tudi v pokoju zavzetega znamenitega medicinskega profesorja. Nepričakovano je umrl prav v času otvoritve svoje galerije v Metliki, za katero je namenil svojo bogato slikarsko zbirko v prenovljeni rojstni hiši, ki jo je, denacionalizirano, sam odkupil, potem ko je bil še zadnji večer pred tem ravno na obisku pri Pogačniku. (Emilijan Cevc je Ogrinovo sliko, ko jo je videl pri Pogačniku, pripisal Franketu, ki je bil skupaj s Šubicem prav tako v Benetkah, odkoder je

potoval na Kitajsko, in njegove kitajske motive je v svoji zbirki premogel tudi Kambič; vendar je slika zanesljivo Ogrinova, ker je Pogačnik poznal celotno družinsko zgodbo o njenem izvoru.)

Terezija Vik je nekoč dobila pri Luckmanovih, kjer je gostovala kot šivilja, tudi bidermajerski umivalnik iz hiše staršev Primčeve Julije, ki je bil zašel tjakaj od trgovca Malnerja, Primčevega kompanjona. Šiviljina hči Frida je umivalnik poklonila Pogačnikoma, ta pa sta ga izročila kot spomin na Julijo, ki se je v njem umivala, v varstvo kranjskemu Prešernovemu muzeju, ker sta se zavedala tudi čustvene vrednosti predmetov, povezanih z nepozabnimi ljudmi, podobno kot na primer Fran Ksaver Meško, ki je leta 1916 v Ljubljanskem zvonu poročal o Prešernovem servisu za kavo, mleko in sladkor.

Poleg slik, ki jih je Pogačnikova žena dobila od matere, navdušene za umetnost, je Pogačnik v tako pridobljenem stanovanju obesil še slike, ki jih je podedoval po stricu Janezu Zormanu, prihodnost za glavnino teh del pa je že namenjena Narodni galeriji. Med njimi je največja in najbolj opazna očarljiva zamolkla Karingerjeva gorska krajina z motivom apnenice v gorenjski gozdni pokrajini pod visokim oblačnim večernim nebom s prednevihno rožno zarjo, za katero so, kot je povedal gospe Pogačnikovi Vlasto Kopač, pripravljalne risbe ohranjene v Zagrebu. (Ob reprodukciji v katalogu Karingerjeve retrospektivne razstave, na kateri slika sicer ni bila predstavljena, nosi podoba naslov Apnenica s triglavskim pogorjem v ozadju, s slogovno primerjavo pa so jo datirali v bližino slikarjevega zadnjega obdobja, predvidoma v leto 1867, tik preden je slikar leta 1868 obiskal tudi »napredno umetnostno središče München«; v razstavnem katalogu je Polonca Vrhunc še zapisala, da je slikar »izdelal v tedanjem času priljubljeni motiv v treh inačicah«, in je sliko z njenim motivom in slikarskim izrazom »z odprto in zračno kompozicijo v hladno sivem modrikastem koloritu« tudi natančno opisala ter ustrezno opozorila na značilnost, »da je apnenica, podobno kot žanrska figura gorjanca, le dopolnilo in oživitev pokrajinskega prizora in ne morda ilustracija socialnega motiva z delavci na delu«.) Pogled na sliki z diagonalno potjo je posnet s Štepanje gore nad velesovskim pobočjem proti komaj vidnemu Triglavu v daljavi in razpira pogled na kraje v bližini pokopališča pri Sveti Marjeti, kamor se je v mladosti iz Velesovega večkrat povzpел tudi Pogačnik. Tamkajšnja od studecev odmaknjena apnenica pa, kot pripoveduje v svoji zavzetosti za slikarsko tehnologijo, menda še danes daje dobro apno, ki je v slikarstvu krvavo potrebno za prave freske, in se zdi

kot nalašč, da ob njej Pogačnik v svojem zanimanju za tehnologijo freske tolikokrat razpravlja tudi o nekdanji vlogi apnenic in apna ter o nujnosti, da v bližini dobre apnenice ne sme biti nobene vode, niti najmanjšega potočka ali studenca, sicer apno izgubi vso kvaliteto. V pokrajini, ki jo gledamo na sliki, pa je tako lepo, da bi se človek, kot zavzeto pripoveduje Pogačnik, kar razjokal, in zato je želela biti njegova prezgodaj umrla sestra pokopana prav tamkaj, na velesovskem pokopališču pri Sveti Marjeti, a želje ji niso izpolnili in so jo položili v zavetje družinske grobnice. Slika pa je Pogačniku, ne glede na to, da ne gre za veliko umetnino, tako domača, da se lahko z njo vedno znova pogovarja, jo spremlja, ko se spreminja v svetlobi, in jo že ob jutrih, ko je najbolj svetla in optimistična, občuti kot prijazno gesto, ki mu želi, da bi imel dober dan. Pri tem pa premišljuje, kako bi bilo lepo, ko bi imel vsak človek toliko prostora, da bi lahko svobodno zadihal in gledal, kako mu s stene sije slika, ki bi se je navadil in bi jo imel tako rad, da bi se lahko z njo od časa do časa tudi pogovoril, tako kakor se sam s svojim Karingerjem, ki mu vrača v ljubljanski dom gorenjsko domovino njegove mladosti; pri tem pa se zaveda, da je lahko človek pobožen tudi tako, da móli slikarsko umetnino.

Desno od te Karingerjeve slike je v zatišju iste stene še mnogo manjša podobna sočasna krajina z drevjem in hišo, eno izmed redkih evidentiranih del Karingerjevega prijatelja slikarja Ivana Borovskega, znanega predvsem zaradi njegovega prijateljstva, sodelovanja in dopisovanja s slikarjem Janezom Wolfom. Razlog, da njegovega slikarstva ne poznamo, pa je okoliščina, da je bil Borovsky predvsem arhitekturni slikar, ki je v obdobju historistične cerkvene arhitekture druge polovice 19. stoletja poslikaval poudarjene arhitekturne elemente, na primer stebre ali lizene po cerkvah, tudi v ljubljanski trnovski cerkvi, in po sobanah, tako kot pred tem spočetka tudi Langus; pozneje pa se je takemu delu posvečal tudi Matej Sternen, ki je med študijem v Gradcu delal tudi v neki delavnici za dekorativno slikarstvo v stavbah, Jože Plečnik, ki je bil takemu poslikavanju arhitekture povsem nenaklonjen, pa ga je nekoč srečal »na Margaretnarici«, kamor je prišel, preden se je lotil dekorativne poslikave v ljubljanski trnovski cerkvi, »romansko ornamentiko študirat«. S takim slikanjem, ki je bilo že posebna stroka in ima predhodnike v antiki, so stene tonsko opredelili in z naslikanimi elementi povečali prostor, razgibali njegovo monotonijo in mu poglobljali iluzijo. Podobne slikarije, tudi z rožami in vazami, so bile v stanovanju, kjer je nekoč živela mama gospe Pogačnikove,

v prostorih današnje galerije Ažbè, arhitekturno poslikavo z meandri pa so odkrili in rekonstruirali na primer tudi v Virantovi hiši v Ljubljani, v čitalnici današnjega Arhiva Slovenije.

Krajinska slika Borovskega, ki jo hrani Pogačnik, je slikarski poskus, ki po Pogačnikovi presoji kaže, da mu v tej zvrsti ni šlo najbolje, ker sicer takih podob ni slikal. (Vendar Steska v knjigi Slovenska umetnost iz leta 1927 navaja, da je njegova hči hranila dvanajst manjših olj in akvarelov, v Ilustriranem Slovencu pa je reproduciran njegov bakrorez Svete družine iz Maleševe zbirke.) Njegova najbolj znana slika je avtoportret s hčerjo, ki danes sicer velja za delo Janeza Wolfa, a slikarjeva hči Julija je Pogačnikovi ženi sama potrdila, da je na sliki sebe in svojo hčer z molitvenikom v roki upodobil Borovsky. (Podoba je aranžirana sicer tako, da sama po sebi ne učinkuje avtoportretno, ker je slikar, za katerim stoji hči, upodobljen pri slikanju nekega drugega obličja. Vendar je njegov obraz ujet v položaju, ki slikanje po ogledalu vsaj dopušča, če ga že izrecno ne razkriva.)

Gospodična Julija Borovsky je bila v Ljubljani učiteljica in pri njej se je Pogačnikova žena odlično naučila nemščine; k njej kot dobri učiteljici so se hodili učiti še številni drugi, v svojem dnevniku pa jo med prvo svetovno vojno omenja tudi Fran Milčinski. V lasti je imela tudi risbo Ivana Groharja z motivom svoje mlajše sestrice na mrtvaškem odru, ki je bila pokopana v Tržiču (risba je danes v Narodni galeriji), in še en pejsaž izpod Groharjevega čopiča, precej zelenkast; ta je bil pozneje v lasti dr. Božene Merljak, ki jo v Podbevškovi knjigi srečamo tudi na spisku lastnikov Jakopičevih umetnin; ta pa se je preselila v Sarajevo in tam umrla. Borovskyji so bili, sodeč po priimku, Poljaki (znameniti češki kritik Havlíček si je nadel vzdevek Borovský po rojstnem kraju), in mogoče je domnevati, da so prišli k nam z Napoleonom. Njihovo ime pa srečamo, povezano s kakim lajtnantom, tudi v tedanji literaturi, podobno kot Karpellesovo, ki spominja na Karpellusa, če le prelistamo Ljubljanski zvon. Gospodična Julija je namreč poklonila Pogačnikovi ženi tudi votivna kipca egiptovskih faraonov, iz česar je umestno sklepati, da ju je k nam prinesel njihov prednik kot Napoleonov vojak, podobno, kot lahko domnevamo za prednike že omenjenega ljubljanskega inženirja Dufféja, bodisi da je bil v Egiptu z Napoleonom ali pa s kako poznejšo ekspedicijo, saj so Francozi po Egiptu ropali tudi še pozneje. Kot je Pogačnik prebral, je bilo po sredi 19. stoletja v Evropi toliko mumij, da so jih izvažali in z njimi v Ameriki poganjali stroje. Mumije, tudi mačje, so

uporabljali namesto drv, ker so zaradi asfalta v sebi dobro gorele, in ob tem so se menda celo šalili, češ, vrzimo na ogenj še enega faraona. V času francoske revolucije in med Napoleonovimi bitkami, ko se je francosko plemstvo razletelo po vsej Evropi, ker jim je bila revolucija za petami in so mu padale glave, se je med svojim begom razkropilo po Sloveniji tudi več francoskih plemiških družin, med njimi rodbina Polignac; njen knežji priimek je Pogačniku Vojeslav Mole razlagal kot zelo star, podobno kot velja za imeni Segonzac ali Lautrec. Kupila si je gradič v Podvinu, njeni potomci pa so obiskovali slovensko šolo v bližnjih Mošnjah, kjer je podvinske princeske učila sestrična očeta gospe Pogačnikove Polona Fatur, ki so jo Polignacovi vabili na počitnice v Francijo; med ostanki Zormanove korespondence pa je tudi njegovo francosko pismo iz leta 1931, naslovljeno na gospoda le Marquisa de Crequi de Montfort de Courtivan v Parizu, ki poroča o slovenskih prizadevanjih, da bi skušali s posredovanjem Polignacovih ter Izidorja Cankarja in Melite Pivec-Stele v Franciji sprožiti objave o slovenski umetnosti.

116

Gospodična Borovsky je dala iz zapuščine svojega očeta gospe Pogačnikovi tudi risarska šestila za povečevanje, »škarje« (kajfež) za ugašanje sveč in originalno Valvasorjevo knjigo Topografijo vojvodine Kranjske, kjer ima bakrorez gradu Turjaka pripis enega od Auerspergov: »Das Schloss hört mein«. Iz njenih rok je prejela poleg krajine Borovskega tudi označeno veliko Karingerjevo sliko krajine z apnenico, s pojasnilom, da je bila ta slika pri njih doma zelo v časteh in da jo je imel Borovsky na steni na častnem mestu. Zato je želela, naj jo ima na takem mestu tudi ona in naj jo lepo hrani. To častno mesto je slika dobila na frontalni steni nasproti vhoda, prav ta stena pa je, kot se lahko poučimo tudi iz disertacije Barbare Jaki o slikarstvu tega časa, že v 19. stoletju veljala za glavno. V misli o tem, da je bila slika v časteh, vidi Pogačnik še odmev duha severnjaške tradicije, kakršna je doma v Holandiji, kjer je bila kultura čaščenja slike celo tolikšna, da so slike zagrinjali z zavesami, kot vidimo na starih slikah interierov – Pogačnik to ponazarja s sliko Gabrijela Metsuja Pismo iz Cankarjevega Uvoda v umevanje umetnosti, ki mu iz otroštva še danes živi v očeh – in ponekod na gradovih tudi še v 19. stoletju; prav holandsko slikarstvo 17. stoletja pa je bilo umetnikom 19. stoletja zelo blizu tudi kot slikarski vzor. (Zagrinjala za varovanje umetnin na oltarnih nastavkih pred prahom in poškodbami pri nas omenjajo v 17. stoletju tudi škofovske vizitacije, o katerih piše v svoji doktorski disertaciji Ana Lavrič. Z zaveso pol odgrnjeno sliko srečamo

celo še na nadrealistični Kregarjevi sliki Romar in na drugih umetnikovih podobah, slika na zračni steni pa zapolnjuje ubranost izsanjanega interiera tudi na njegovem Večeru v maju.)

Da je v Ljubljani v prvi polovici 19. stoletja v premožnejših meščanskih družinah poleg starega meščanskega čuta, prijaznosti in poštenja človek našel »ponekod tudi ostanke prave ljubezni do dragocenih stvari«, piše v svoji Topografiji Ljubljane iz leta 1834 tudi ljubljanski deželni zdravnik dr. Fran Viljem Lipič, avtor prve, prav v pijanski Ljubljani izdane protialkoholne knjige na svetu. V svoji vsestranski Topografiji sporoča materam, ki nočejo dojeti svojih otrok, da bi z dojenjem naredile »nekaj dobrega za svoje ugodje in lepoto«, ter jih svarí, da bodo prav zaradi odpovedi dojenju že zelo zgodaj postale uvele in grde; o predmetih v sobah stanovanj, povezanih z usodo nekdanjih lastnikov, je v svojih meščanskih kronikah pozneje predano pisala tudi Mira Mihelič, med drugim že v prvem odstavku svoje Mavrice nad mestom. O prav ljubezensko spoštljivem odnosu do lepote in umetnin v stanovanju pripoveduje tudi Pogačnikova žena, kajti njena mati se je vselej, kadar je šla iz sobe v sobo, zavedala neme pričujočnosti tamkajšnjih umetnin in ji je šlo od lepote malone že kar na jok.

Ljubezen do umetnosti je gospe Pogačnikovi vcepila prav mama, na lepe reči pa je bil nor tudi že njen oče, ki je gospe zapustil imenitno empirsko uro, plemenito zapolnjujočo enega izmed kotov v njunih sobah, nekaj pa je bila v lasti škofa Alojzija Wolfa. Drugo, prav tako empirsko uro, je našel njen oče med prvo svetovno vojno razbito v jarku na Tirolskem in so jo potem sestavili in restavrirali, pripovedoval pa je tudi, kako so madžarski oficirji po praznih opustošenih hišah z meči razkosavali perzijske preproge in odnašali domov za spomin vsaj njihove fragmente, ko že niso mogli prinesiti celih. Še prav posebej pa je stari oče gospe Pogačnikove oboževal ptice. V vitrini je imel unikatnega nagačenega divjega petelina, kakršnih danes ni več, z izrezano polico, da mu je lahko gledala ven glava, posebno sobo pa je imel namesto s slikami napolnjeno s samimi ptičjimi kletkami in zjutraj so mu prihajale pod okno mestne barabe, ki jim je bil plačal, da ga pridejo poklicat, če se bo oglasil slavček, in mu klicale: »Gospod Meršol, pojdite no v Mestni log, tam že slavček poje.« On pa se je nemudoma napravil in tekel v Mestni log. (Mestni log z njegovimi mogočnimi hrasti pa je v poznem obdobju svojega ustvarjanja najbolj živo upodobil prav Karinger, ki ga ob tej podobi označujejo že za malone realističnega.) Za Božič

je na trgu pokupil smreke, ki so preostale, in izpustil vse ptice, da so se spretetavale po sobi. Ta mož, ki je zaradi nenadnega razlitja slepiča potem nesrečno še mlad umrl, je bil nekoč tudi vojak v bitki pri Custozzi, kjer je po nesreči ustrelil nekega »Piemontezarja«. Odtrgal mu je gumb in ga hranil do smrti in potem vse življenje plačeval maše za njegovo dušo, četudi ni bil docela prepričan, ali ga je zares ustrelil.

Kot je objavil bratranec zdravnika Vinka Kambiča Mirko Kambič, so panoramske pokrajine Karingerja in Pernharta prevajali v fotografije, namenjene za na stene, tudi naši prvi fotografi; krajinsko fotografijo pa je poznal tudi Karinger, ki je prinašal posnetke s potovanj. Same panoramske slike so bile prvotno namenjene tudi za panoramnice, posebne hiške, v katerih je gledalec skozi odprtine gledal premikajoče se slike in se v duhu sprehajal po daljavah ali opazoval živo naslikane zgodovinske bitke. Tudi o tem v zvezi s Pernhartom, pa tudi Lovrom Janšem, piše Barbara Jaki; periferni zadnji odmev tega pojava v nekdanji avstroogrski monarhiji pa opisuje v noveli Panorama v slikarstvo zagledani Ivo Andrić, ki so ga take podobe tujih pokrajin in mest, v lokalni napisom Panorama sveta, obsedeno presajale v izsanjane svetove domišljjskih potovanj; ko pa je postala podružnica dunajskega podjetja nerentabilna celo v odmaknjenem avstroogrskem Sarajevu in je »na vsem lepem izginila kakor prikazen«, je umetnik obdržal panoramo sveta še naprej v sebi, a se poslej tudi zavedal, da človek »ne more več verjeti v stalnost sveta«. (Med svojimi fotografijami, povezanimi s potovanji, hrani Pogačnik tudi podobo pisatelja Mišjakovega Julčka, s pravim imenom Julija Slapšaka, ki se je med romanjem v Jeruzalemu dal fotografirati v arabski orientalski noši. Varuje tudi posušeno cvetje in spominke iz svete dežele iz časa po začetku 20. stoletja, ko je v družbi s prijateljem Slapšakom obiskal Jeruzalem oče Janeza Zormana stari Zorman; podoben spomin pa sije tudi iz pesmi Lermontova Vejica iz Palestine.)

Tako je imel odtlej Marjan Pogačnik to Karingerjevo podobo trajno pred očmi ter v mislih in se je, potujoč v duhu med spomini na slike, ob njej še posebno rad potapljal tudi v razmisleke o zgodovinskih poteh krajinarskega slikarstva, ki se mu dozdeva zaradi same upodobljene narave še posebej živo in ga še vedno vznemirja, zlasti še, ker so slikarji v času njegove mladosti, ko so številni ljudje slikali, najraje upodabljali naravo in je ta slikarjem, med njimi tudi ljubiteljem, pomenila že kar »ljudsko veselje«. Ob živi prepričljivosti take slike pa ga je zanimalo tudi slikarjevo življenje. Nekoč mu je Marjan Mušič pred njo

pripovedoval, kako je zasledil, da Karinger v resnici ni umrl naravne smrti oziroma zaradi bolezni – ko je v šentjakobski cerkvi pomagal slikati Wolfu stensko oltarno sliko, naj bi se prehladil –, marveč naj bi se ustrelil, ker se je bil zaljubil v mlado dekle, ki ga je zavrnilo. Vendar te romantične zgodbe ni bilo mogoče preveriti oziroma potrditi, četudi jo je Pogačnik predal slikarjevi raziskovalki Polonci Vrhunc in četudi med poznejšimi slikarji take usode niso bile neznane, če le pomislimo na že omenjenega slikarja Jožeta Gorjupa pl. Slavinskega; v vsakem primeru pa tako prepričanje izpričuje romantično zavzetost generacije tako imenovane »novomeške pomladi«, ki je bila zazrta tudi v preteklost dolenjskih gradov in (tudi ljubezenskih) usod njihovih prebivalcev, med njimi Ruperč vrha, Otočca, Starega gradu, Hmeljnika in Gracarjevega turna (v njem je pisal Trdina in vanj je pred vojno hodil na počitnice slikar Olaf Globočnik), mlajši sodobnik te generacije pa je bil tudi njen zavzeti spremljevalec, tedanji gimnazijec Marjan Mušič. Slikar Karinger pa ostaja skrivnostno vznemirljiv tudi še v drugih pogledih. Na svojem avtoportretu se je upodobil ob slikah, med katerimi zaščitniško dominira podoba Marije, četudi se je bolj kot cerkvenemu slikarstvu posvečal krajinarstvu, različno dokumentiran pa je tudi njegov odnos do Slovencev, saj ga Janko Kersnik nenaklonjeno omenja kot nemškutarja, medtem ko ga Steska označuje kot nesebičnega prijatelja in mecena Janeza Wolfa ter kot dobrohotnega človeka prijaznega in stvarnega značaja, ki je bil dostopen in vsesplošno priljubljen. Marjan Pogačnik pa ve tudi povedati, kako mu je profesor Stele pripovedoval, da je v preteklosti še močno kolebal, ali naj bi ljubljanskega Nemca Karingerja, četudi je znal slovensko, in Pernharta, o katerem si sprva še ni bil povsem na jasnem, sploh obravnaval v sklopu slovenske umetnosti; v enaki dilemi pa je bil tudi ob Künlu. Ko je postavljaj svojo zgodovinsko konstrukcijo, temelječo na slovenskih slikarjih, je bil zato, ker je bilo pri nas toliko slikarjev Nemcev oziroma tujcev, celo v resnih dilemah, na jasnem pa si ni bil niti za Layerja, ki je bil najbrž poslovenjen Nemec.

Ob značilni zrcalni izglajenosti Karingerjeve slike na steni svojega doma se je Pogačnik s tehnološko radovednostjo posebej poglobljal tudi v vselej pomembno vlogo tehnologije, pomembne tudi za zaželeni končni estetski učinek, ki je bil pri tovrstno izglajenih slikah še prav posebno vezan na brezhibno izglajenost podsnove (tako imenovanega grunda). To podsnovo je slikarju tedaj lahko zagotovilo že pripravljeno kupljeno, glede na formate s številkami klasificirano platno, tako kot tudi nekoliko starejšemu Stroju, ki je, kot piše v

njegovem katalogu Ksenija Rozman, posebej skrbel za kvaliteto svojih platen in jih je naročal iz firme na Dunaju. To platno je bilo, ker je bilo manufakturno pripravljeno v industrijskih balah, tudi po velikosti mednarodnega formata, kajti prav tedaj so hoteli dimenzije slik v umetnosti spraviti v neke norme in slikarje »prilagoditi« tehnološkim normativom; o tem so potekali dogovori v Münchnu in, kot je pripovedoval Pogačniku profesor za tehnologijo Radoje Hudoklin, tudi na Dunaju, vendar se to pozneje ni uveljavilo, saj je moderna umetnost v 20. stoletju to prizadevanje ovrгла, kajti arhitekturne mere prostorov, za katere so bile podobe namenjene, niso bile prilagojene dogovorjenim normam. Tudi umetniki – tako že Ažbetovi sodobniki v Münchnu kot pozneje najizraziteje na primer Picasso – pa so svojim slikam določali formate raje po trenutnem ustvarjalnem hotenju kot po vnaprejšnjih dogovorjenih merilih, kar pa bi bilo tudi dolgočasno. Da mora biti format slike za stanovanje primeren, je med potovanjem po Italiji opazil že Goethe, ko ga je slikal Tischbein, zleknjenega v pokrajini, saj je v svojem Potovanju po Italiji napisal, da bo podoba lepa, »a prevelika za naša severnjaška stanovanja.« (»Jaz se že zalezem vanj, za portret pa ne bo prostora.« Rimski kolosej pa se mu je zdel prevelik celo za to, da bi lahko njegovo sliko obdržal v duši.) Prepozno pa se je vloge formata zavedel tudi slikar, ki je v romanu Olivera Goldsmitha Župnik Wakefieldski – ta knjiga je naredila vtis tudi na Goetheja – skupinsko portretiral župnikovo rodbino, preoblečeno v mitične postave, kajti slika je bila tako zelo velika, da niso »imeli v hiši nobenega prostora, kjer bi jo obesili«, niti je niso mogli iz kuhinje, kjer je nastala, prenesti skozi nobena vrata; na to pa niso pomislili niti naročniki, četudi so »po mnogo razgovorih nazadnje enoglasno sklenili«, kako naj bo podoba zasnovana skupinsko, po tedanji modi. Prav enako pa so morali biti pozneje pozorni na tehnološke normative tudi tisti Pogačnikovi študentje, ki so v svojem slikarskem načinu sledili izrazu tega historičnega izročila, med njimi na primer Rudi Španzel, ki je zavestno črpal tudi iz bidermajerja in se je naslikal tudi pred zrcalno izglajeno naslikano pokrajino, vzeto z Janševe oljne pokrajinske slike, na katero je na Španzlovi podobi priletela velika španška muha, ki je gotovo pritegnila tudi Pogačnikov pogled.

Po drugi strani pa so bili v času tako imenovanih osebnih poetik drugače usmerjeni slikarji do take bidermajerske gladkosti in vsakršnih ustaljenosti in pravil že docela brezbrizni, tako kot je bil pred njimi že slikoviti Jakopič, ki ga niso motili niti najbolj debeli vozli na platnu. Taka naraščajoča tehnološka

svobodnost se je lahko potem drastično izkazala ne le na slikarskem, marveč celo na grafičnem področju, ki se mu je Pogačnik pozneje posvečal tudi kot profesor na akademiji, kjer je neposredno spremljal in doživljal tudi prelome v odnosu do tehnologij. Zdenko Huzjan se je v Pogačnikovi šoli zaradi težnje po ekspresivni površini namreč odpovedal gladko izglajeni osnovi, kakršno je po vseh predpisih učil Jakac, celo pri lesoreznih matricah, in je predpisani trdi les nadomestil z mehko smreko. Vanjo pa zaradi želene slikovitosti niti ni več samo rezal, marveč je smrekovino dobesedno trgal oziroma cefral z lopatico, kot da bi s tem slikovitim trganjem malone »slikal«. Huzjan je – kot mi je pozneje pripovedoval – za te matrice postopoma uporabil kar vse domače smrekove police in je tako dodobra opustošil domačo kuhinjo. Na to dejanje, pa tudi na to, da se Pogačnik vsega tako dobro spominja, pa je ponosen kot na pravi izum, ki mu je šele s prenovo klasičnega lesoreza omogočil novo, slikovitejšo in ekspresivnejšo, tudi v duhovno, s samotnimi bitji obljudeno pokrajino položeno lesorezno grafično izpoved.

121

Ob razpravljanju o krajinarstvu sega Pogačniku misel navadno vse do njegovih začetkov v starem Egiptu, ki ga je občudoval že v mladosti (tako kot ga je tudi mladi Jakac, ki je ohranil nekaj risb z egiptovskimi motivi, zlasti na lističih, kamor je vrisoval mladostna hrepenenja, in kot ga še danes občuduje Emilijan Cevc, ki še na starost obžaluje, da se ni posvetil egiptologiji, in še od otroštva hrani svojo rokopisno dramo o življenju v starem Egiptu. Še posebej pa se je tedaj predala ljubezni do Egipta naša dotlej edina egiptologinja Branka Sušnik, a se je morala, ker je med vojno sprejela italijansko štipendijo, žal izseliti v Argentino, kjer se je posvečala tudi raziskovanju indijanske kulture in je v Mendoza v revščini umrla). Egipt je privlačil umetnike in ljubitelje eksotike tudi s svojim ambientom, zato so ga nekateri, med našimi pesniki že »potopisni« Aškerc, celo obiskali. Med njimi lahko vidimo na orumenelih fotografijah na velblodu pred mogočno piramido tudi bradatega strica Tatjane Jakac, znamenitega hrvaškega zdravnika in zgodovinarja dr. Frana Gundruma Oriovčanina – ta je s poti na kongres v Kairo napisal celo egiptovski potopis, ki je bil, kot mi je dejal podpredsednik Matice hrvatske Vlaho Bogišić, menda celo kot prva hrvaška knjiga preveden tudi v arabščino – ali zagorskega pesnika Gustava Krkleca, ki ga je tudi zanimalo slikarstvo; zato je hodil na razstave tudi v Kostanjevico na Krki in je v Ljubljani obiskoval Božidarja Jakca, kot je razvidno tudi iz fotografije v razkošno ilustrirani pesnikovi monografiji, na kateri hudomušni

Krklec cuka nič manj hudomušnega Jakca za brado.

Pozneje je renesansa, h kateri letijo nadaljnji, a že bližji Pogačnikovi »spomini« na krajinarstvo, slikarjem odprla pogled na toskansko pokrajino in jo pričela v široki črti osvobajati. Šele v pobaročni dobi bidermajerja oziroma neoklasicizma, ki ga izžareva v današnji čas Karingerjeva podoba, pa je postala pokrajina tudi pri nas avtonomna. Slikarji so jo začeli opazovati in so videli, pripoveduje Pogačnik, da je v njej mogoče odkriti marsikaj. V bidermajerju so gledali na pokrajino dobrohotno, z veliko mero melanholije in spomina na mladost, in Pogačnik jo s tem označuje prav tako, kot bi govoril o svoji lastni melanholični duhovni naravi, prenavljajoči prizore z vrtovi in ljudmi, ki drže, tako kot Langusov ljubljanski meščan knjigotržec Hohn pred mestno panoramo in cvetjem s pomenljivimi spominčicami ali zaljubljeni mladenič Pavel v romanu Frana Gestrina Iz arhiva, v rokah »z zlatom rezane« spominske knjige. Zato so na svojih slikah z veliko kulturo znali naslikati vse še lepše, kot pa je bilo nekoč v resnici. Prav to Prešernovo obdobje pa je Pogačniku še posebno blizu in prav ob njem vedno znova in najraje poudarja, da je še vse premalo raziskano, saj so nekateri tedanji slikarji komajda znani in je njihovo sicer obsežno in kvalitetno delo še neevidentirano. Zato je razumljivo, da se je Pogačnik med strokovnim profesorskim izpitom izkazal prav s predavanjem o Pernhartovih (oziroma, napisano po slovensko, Pirnatovih) pejsažih, na katerem je med obrazložitvijo narisal tudi njihove tako imenovane konstrukcijske sheme ter opozoril na pomembnost razporejenosti planov, ob tem pa je skušal tudi razložiti, po kakšnih principih so v medsebojnem odnosu njihove barve. To obdobje pa je bilo razumljivo posebej blizu tudi »romantičnemu« Jakcu. Na neko cvetno nedeljo ga je živi pokrajinski prizor z otroki z butaricami pod gozdom ob Savinji spomnil kar na dunajskega slikarja Waldmüllerja, čigar portretno sliko dečka je doma hranil, po obisku Karingerjeve razstave v Narodni galeriji leta 1984 pa je celo dejal, da sta si s Karingerjem, čigar skicirko je imel doma, celo v duhovnem sorodstvu, še posebej s skupno ljubeznijo do nemirno zverženih starih dreves, v kakršnih je Stane Mikuž videl slikarjevo starostno duhovno lastno podobo, pa tudi do vsakovrstnih oblakov.

Po tako imenovanih romantikih in sledečih jim realistik oziroma pleneristik, ki so slikali na planem, tako kot med našimi slikarji v Franciji prvi Jurij Šubic – se je v Franciji nenadoma sijoče pojavil Claude Monet, ki je krajino spet zaznal popolnoma po svoje, in sicer kot koncentrirano podobo izreza iz

pejsaža, kot barvno sintezo, razvidno šele od daleč, saj se njegova slika sestavlja šele, ko se od nje odmikaš, medtem ko so pri Karingerju spričo natančne risbe lahko barve med seboj tudi sprte, kar je v resnici opazno, ker se včasih v svoji kristalni ali celo draguljasti pisanosti zaleskečejo tudi vsaka sama zase. Tudi v takem spreminjanju koncepcij vidi Pogačnik vsaj posredno posledico pojava fotografije, saj je razvoj fotografije po njegovih besedah slikarstvo dobredno napadel in se je fotografija razvijala, medtem ko je slikarstvo stagniralo, dokler niso slike kot samostojen objekt ponovno utemeljili šele eksperimentalni mojstri, med kakršne sta sodila Monet in Pissarro.

123

Bidermajerski slikarji so se posluževali planov, tako da bližnji predmeti pokrivalo oddaljene, medtem ko je Monet gledal celote. Še modernejši Cézanne je naslikal pokrajino analitično in je tudi v kompoziciji kaj svobodno premaknil ali opustil – kot slikovito pravi Pogačnik, je včasih posekal kako drevo ali telegrafski drog –, njegov pogled na pokrajino pa je bil že individualen in popolnoma avtonomen. Pri nas je bil kot resnični plenerist izrazit krajinar Matija Jama, ne pa tudi Jakopič, ki je raje delal doma na pamet in ga je slikanje zunaj v bistvu motilo, četudi se je pojavljal tudi na planem. Za Ivana Groharja pa Pogačnik meni, da je svojo pravo slikarsko formulo iznašel sam in da mu je dal Segantini le predvsem motivno vsebino. Galantni Ivan Vavpotič je pred drugo svetovno vojno slikal tudi kar sredi ceste, podoben s svojo koščeno pojavo in privihanimi brki nekakšnemu Don Kihotu. Ljubljanskemu meščanu je hotel ilustrativno ugoditi in je rad malo pokoketiral, tudi v portretih. Zato so nastale čudne slikarije, ki niso bile le pleneristične, ampak več ali manj narejene tudi doma v ateljeju. Za plenerista se je imel tudi Saša Šantel, ki je – kot beremo v Ilustriranem Slovencu iz leta 1925 – po lastni izjavi sledil edinole »večno pravi, modi« – naravi, ki se ji nikdar ne moremo dovolj približati«. Pozneje se je imenoval plenerista tudi Lojze Perko, medtem ko je Jama svoje slike označeval za »impresije« in ne »plenerje«, vendar je šlo to slikarstvo že v drugo smer, takemu slikanju, kot ga je gojil Perko, pa so Hrvati rekli »štimungmalerei«. Ta izraz (soroden Hammannovi označbi za nemško findesièclovsko razpoloženjsko obarvano slikarstvo) je označeval slikarstvo, s katerim so želeli ustvariti »štimungo«, v načinu, ki so mu v Zagrebu rekli »braunzos« (ali »dunajsko-münchenska akademska omaka«, o kateri je pisal na primer Ljubo Babić). Pogačnik je prepričan, da pri tem lahko govorimo o pojavu dekadence, saj ni ostalo v njem od poprejšnjega slikarstva več ničesar drugega kot neka površna

»štoria«; toda ravno take slike so imeli direktorji po pisarnah najraje in Perko je bil očitno tako popularen, da me je nekoč po predavanju o slovenskem slikarstvu 20. stoletja na univerzi v Salzburgu nekdo iz tamkajšnjega neslovenskega občinstva povprašal prav po Perku, edinem posamičnem umetniku poleg v Avstriji in Nemčiji mnogo bolj znanega Ažbeta. Perko je študiral v Beogradu, kjer je bil tedaj profesor Milo Milunović, in je, kot komentira Pogačnik, včasih »vendar kaj sproduciral«, kake tri njegove slike pa je imel v lasti tudi Janez Zorman. Toda če gledamo izhodišča razpoloženskega krajinarstva v Leonardu z njegovim »sfumatom« in zatem v novi obliki pri Monetu, potem je za Pogačnikovo dožemanje resnična dekadenca prav ta rjavkasti »stimungmalerei«. Po vojni pa se je tudi še v času, ko je bila socrealistična ideologija že uradno prelicana, razrasla prava konjunktura kvazirealističnih pejsažev, ko so take slike, ki so danes ničvredne, rade bogato plačevale tudi državne komisije.

124

Zato je Pogačnik ob spoznanju, da se je pleneristično slikarstvo dobesedno izčrpalo in doseglo svojo dekadenco, toliko bolj razumel iskanja svojih poznejših učencev, ki na naravo niso več gledali »vis-a-vis«, ampak na vse mogoče druge načine. Njeno novo podobo oziroma kompozicijske sheme so iskali v zrcalih ali pogledih skozi različne odprtine, četudi ključavnice, podobno kot je gledal in ustvarjal kot otrok nove čudovite »pejsaže«, kalejdoskopsko izoblikovane iz barvnih papirčkov, ki jih je nasul v posebno tulčasto papirnato »na-pravo«, nekdam tudi sam Pogačnik in ob njih potem rad fantaziral, in podobno, kot so nekdam za Novo leto v kovinskih skodelah z mrzlo vodo, v katero so vlili tekoč svinec, znali pričarati nepredvidljive čudovite figure in cele bitke iz nekega odtujenega sveta. (To starodavno tudi božično navado so v 19. stoletju popisali ali omenjali različni pisatelji, med njimi Alfonz Pirec v Jour-fixu in Božena Nemcova v svoji popularni bidermajerski Babici. Kako so nekoč gojili staro slovensko navado »svince liti«, s katero so skušali pogledati v prihodnost, piše v nekem pismu Josipina Turnograjska. Da je trajala še v čas po drugi svetovni vojni, pa v svojem dnevniku izpričuje tudi Edvard Kocbek, ko piše, da so tako ulivali svinec na Silvestrovo s Pinom Mlakarjem, ali Marijan Tršar v rokopisnih razmišljanjih o vlogi naključnosti za njegovo poznejše slikarstvo.) Na take pokrajine – posebej Emerika Bernarda, ki je gledal na pejsaž prek različnih zaslonov in ne več neposredno – pa je Pogačnik že izrecno gledal kot na pokrajine spomina oziroma nostalgije: take, ki imajo v sebi vsaj še malo upanja, ali pa take, še pogostejše, ki so že povsem brezupne. Božidar Jakac, ki je – kjerkoli

je že bil – nenehno opazoval in komentiral zlasti oblake in sončne zahode, podobno kot Jakopič in pred njim na potovanjih Goethe ali v svojem dnevniku pesnik Jože Udovič, in je z Miranom Jarcem občudoval v starodavno svetlobo zazrtega starega Clauda Lorraina, pa je še po starem slikal samo neposredno pred naravo in je dopuščal pomoč fotografije samo pri tako imenovanih rekonstrukcijah, se pravi upodobitvah ljudi, ki jih ni mogel poznati; sicer pa se mu je zdelo opiranje na fotografijo nedopustno, ker je bil prepričan, da lahko zajame življenje portretiranca le v neposrednem stiku. Na realno osvetljenost narave se je oziral celo tako dosledno, da je včasih tudi zato nadvse hitel s pastelnim slikanjem, nenehno zaskrbljen, da se ne bo zaradi potovanja oblakov, ki jih je neizmerno občudoval, svetlobno stanje v naravi spremenilo, saj je moral zaradi nenadnih atmosferskih sprememb včasih slikanje celo ustaviti ali prekiniti. Ko pa je nekoč v Piranu opazil zrcaljenje sončnega zahoda v steklu balkonskih vrat, ga je – kot je zapisal v dnevnik – nenadoma prešinilo, da so stari slikarji »večerno žarenje radi napora oči slikali iz refleksa v šipi s črno podlogo«, njegovo preverjanje barvne intenzitete ob reproduciranih barvnih slik, ki se mu je zdelo najpripravnejše ob obrnjeni podobi, pa se mu je rodilo iz spomina na otroško gledanje sveta, ko je sklonjen strmел v njegovo fantastično obrnjeno podobo z gledanjem med razkoračenimi nogami in zato pozneje priporočal, da je potrebno primerjati barvno ustreznost reprodukcij tako, da ob vzporedjanju izvirnika in posnetka obe podobi obrnemo na glavo. Štefan Planinc pa je v otroštvu iskal na obrežjih Save razbita stekelca in gledal spremenjeno podobo pokrajine v črepinjah, podobno kot v kalejdoskopih, in se pozneje odtrgal od neposredne videne realnosti v domišljijo tudi iz takih, iz otroške igre izhajajočih spodbud; in prav podobno pripoveduje v svojem intervjuju tudi Vrhničan Floris Oblák, ko cankarjansko pravi, da je kot šestletni otrok »dan za dnem gledal svet« skozi rdeče stekelce razbite laterne, »tudi z razkrečenimi nogami in z glavo navzdol, da se je videlo narobe, še drugače lepo, še nedoživljeno, sanjano, nikoli izpolnjeno«, in dodaja, da je menda »tako rad opazoval naravo P. Brueghel in se ob takšni priliki zvrnil na glavo in umrl«. Marjan Pogačnik, ki neprestano in v vseh smereh išče med stvarmi in pojavi povezave, pa vidi predhodnika takemu iskanju v nekdanjem »izumu«, ko so si pleneristični slikarji vrezali v kartončke okenca z naznačenim zlatim rezom in so skozi oprezali po naravi in se odločali, od kod do kod naj zajamejo motiv. Tudi ta način gledanja pa Pogačnik povezuje z usodnim izumom fotografije in fotografsko

usmerjenega »pogleda«, ki se ga je sčasoma navzelo tudi slikarstvo, saj so se v slikarskih pejzažih njihove konstrukcijske sheme temeljno spremenile prav pod vplivom fotografije. Zaradi distance pa je ob fotografitanju prihajalo tudi do deformacij, zato so fotografi upoštevali veliko formul, preden so pripravili za fotografitanje neko družino, in je bilo fotografitanje zares kreativno dejanje in ne samo preprost posnetek zrcalnih slik. Kadar je slikarska podoba spominjala samo na fotografsko natančen posnetek brez osebne ustvarjalne note, pa je postala primerjava s fotografijo sinonim za nekaj negativnega, in v tem smislu je potrebno razumeti na primer zapisek Otona Župančiča: »Bog nas varuj fotografije v umetnosti«, in brezštevne tovrstne komentarje, ki ostajajo sinonim negativnosti vse do danes. Fotografije prizorov in ljudi, ki so iz otipljivega življenja sčasoma že izginili in potonili v preteklost, pa so pozneje postale tudi sinonim za obujanje nostalgije, in zato je mladi Mersad Berber naslovil kot Staro fotografijo celo eno izmed svojih grafik, slikar Klavdij Zornik pa eno izmed najnovejših slik.

126

Sodobne pokrajine navadno kritiki ocenjujejo kot izraz likovnega iskanja ali kot »pokrajine duše«, v realistično usmerjenih tradicionalnejših podobah, ki jih pogosto označujejo kot pleneristične (za pleneriste so se, kot rečeno, štel tudi njihovi avtorji od Vavpotiča do Šantla), pa vidi Pogačnik delikaten problem, ker opaža, da je bil pojem plenerizma pri nas pogosto napačno razumljen. Plenerist zanj namreč ni že kar vsakdo, ki je slikal na prostem, ampak le tisti slikar, ki je skušal doseči neko zračnost, stopnjo svetlobnosti in jasnosti v razporeditvi predmetnega na podobi, kolikor je na njej sploh predmetnega, zato je zanj naš največji plenerist Matija Jama, četudi se ni nikoli štel za plenerista, ker motiva v njegovi opisnosti ni več topografsko posnemal, marveč je bila slika zanj organizem zase oziroma vtis, ki ga ponuja umetniku motiv, ne da bi nam ga ponujal v opisujoče opazovanje. Prav to vprašanje je Pogačnik pogosto obrazložil tudi akademiskim študentom, korenine takega dojemanja pa je ugledal že v preteklosti, tako v antični pompejanski umetnosti, kjer izza arhitekture v daljavi zaživi kako drevesce, kot bi bilo resnično, in pri Tiepolu, ki je iluzionistično odprl celo nebo; pri tem pa jim je dopovedoval, da je potrebno stvari razlikovati, kajti četudi so si videti navzven zelo blizu, so si lahko hkrati tudi zelo daleč.

USTVARJALNI ZAČETKI IN PRVI VZORI

Marjan Pogačnik je bil ustvarjalen že v zgodnji mladosti kot samotni otrok. Kadar ni bil v hlevu pri konjih in kravah ter kadar se ni predajal kiparskemu oblikovanju v ateljeju Karle Bulovec, je najraje risal. Iz osnovne šole se še danes z vso hvaležnostjo spominja starega učitelja Pavla Flereta, ki je otroke učil tudi risarskih spretnosti in izrezovanja papirja. Učenci so na zložene liste iz zvezka s škarjicami izrezovali različne ornamentalne zamisli in jih potem s škrobom lepili na trajnejšo podlago. To delo je močno razburkalo domišljijo otrok, ki so kar tekmovali, kdo bo napravil nekaj še bolj lepega in zanimivega, in mladi Pogačnik je pričel pri tem izrezovanju s pravo strastjo in navdušenjem ustvarjati svoje izrezanke, ki so razgrnjene predstavljale prava mala čuda. Pozneje so prešli od enobarvnih papirjev na barvaste in pričeli z izrezanimi elementi sestavljati večje kompozicije. List papirja, iztrgan iz šolskega zvezka, je nadarjeni deček natančno prepognil, pretanjeno razrezal z vzorci in ga spet razgrnil, in prikazala se je z neznansko preciznostjo in domišljijo razčlenjena filigranska čipka, v kateri so zajeti tudi krogi in motivi, ki so, kot prepoznava sam umetnik, v njegovem delu živi še vse do danes, in Pogačnika ob pogledu nanje tudi še danes vznemirja, da bi na njihovi osnovi izdelal kako voščilnico. Ti rezultati so ga tedaj, ko mu je bilo 10 do 12 let, dokončno prevzeli, zato se je izživil na vse bolj gosto posejanih ploskvah in ustvarjal ornamentalno gostoto, ki mu je ostala v njegovem poznejšem fantastičnem rastlinju v podzavesti za vse življenje. Podobno občutljive pa so tudi njegove sočasne lepljenke iz barvnega papirja, ki jih je naredil kot svobodne šolske naloge, z motivom cvetličnih lončkov z izrezljanimi rožami in pticami, metuljčki, srčki, spremenjenimi v ornament, spominjajoč na ljudsko umetnost oziroma s svojimi prtički na delo Helene Vurnik v prenovljeni cerkvi na Katarini pri Ljubljani, o kateri je leto dni po Pogačnikovem rojstvu v Domu in svetu pisal Izidor Cankar. Slikanje z barvastim papirjem je bilo, kot beremo tudi v sočasnem Našem rodu, tedaj uvedeno med ročna dela v osnovnih šolah. Take prtičke in lepljenke je Pogačnik

127



izdeloval tudi doma in med počitnicami v Velesovem. Ko sta se odpravila po vojni z ženo s kolesom povedat sorodnikom, da sta se poročila, so jima pokazali še cel predal Pogačnikovih otroških izdelkov.

Še intenzivneje se je pričel Pogačnik posvečati risanju kot srednješolec. Zanj je izrabil ves prosti čas doma v Ljubljani in tudi na počitnicah v Velesovem z željo, da bi se z risbo čim bolj približal življenju v naravi, ki ga je obdajala. Za mnogo bolj nadarjenega od sebe pa je štel svojega tedanjega slikarskega vzornika, gimnazijskega sošolca in prijatelja Srečka Potnika. O njegovem talentu mi je pripovedoval tudi Marijan Tršar, s katerim je Potnik že pred vojno (in med njo, dokler ni odšel Jakac k partizanom) hodil v družbi s Tršarjem, Mitjem Šarabonom, Leonom Koporcem, Lojzetom Čampom, Šalamunom in svakom Marijana Tršarja Jožetom Berankom k Božidarju Jakcu. S Potnikom je mladi Pogačnik vsak dan okrog poldneva zahajal v Rio, kjer je v času njegove mladosti v letih pred drugo svetovno vojno redno posedal mojster Rihard Jakopič. Debatiral je ob kavi ter kadil najslabše cigarete, podobno kot Plečnik, in je bil tedaj videti že bolj zanemarjen in ubog, strgan in umazan, nadvse rad in nenehno pa je tudi tam jedel čokolado. Še živi impresionisti so se držali bolj vsak zase, ker se med seboj niso najbolje razumeli, z Jakopičem pa so posedali ob kavi tudi Karla Bulovec in Ivan Mrak, ki je za Jakopiča navdušil Josipa Vidmarja, ter dalmatinski Srb Drago Inkiostri, ki je pil žganje.

Inkiostri je bil zelo spreten slikar iz nekega manjšega zalednega dalmatinskega kraja, ki je imel sestro keramičarko in se je žal zapil, razlog za njegovo povezavo z Jakopičem pa Pogačniku ni bil nikoli docela jasen. Bil je neprestano pijan, nemaren in tudi nesramen, vendar ga je Jakopič prenašal prav potrpežljivo in celo očetovsko, četudi ga je, kot se je spominjala gospa Jakčeva, Inkiostri nenehno »molzel«, in ga celo prosil, da se mu podpiše na kako njegovo sliko. V vsakem letnem času je nosil zimski plašč in je rad povzročal tudi izgrede. V času ljubljanskega partijskega kongresa po drugi svetovni vojni se je kar v plašču in klobuku demonstrativno ulegel na tla pred frančiškansko cerkvijo, kot bi hotel reči: »Poglejte velikega umetnika, ki se tu valja po tleh«, in odtlej so ga po vojni ob podobnih priložnostih kot »škandalmaherja« kar preventivno zaprli, podobno kot pozneje na primer pesnika Jureta Detelo, ki jih je motil že s svojo rasputinovsko-svetniško asketsko podobo. (V svojih spominskih delih se ga po vojni spominja tudi Marjan Rožanc, pisatelj, ki ga je spočetka, zaposlenega z litografskim delom v tiskarni, prav tako veselilo risanje in je nesel prve risbe

pokazat mojstru Jakcu.) Na svoje slike, ki so se neverjetno dobro prodajale, je Inkiostri včasih podpisoval Jakopiča tudi kar sam in Jakopič ga je v svoji dobrohotnosti podpiral, včasih ne le zgolj iz prijaznosti, marveč naj bi se s tem tudi hudomušno pošalil.

Ko sta šla Potnik in Pogačnik svoja dela pokazat Jakopiču (prav tako, kot so mu desetletja poprej nosili kazat svoje poskuse Jakac, Čargo in njuni manj nadebudni vrstniki), ju je ta navdušeno koval v zvezde in je slike označeval za odlične in celo genialne. Ob Pogačnikovi risbi iz leta 1936 z motivom pokopališča pri sv. Krištofu z gosposkimi grobnicami, ki jo hrani slikar še danes, je na primer dejal, da je imenitna. Vendar je bil Pogačnik, ki ta spomin živo obnavlja, zaradi tega močno razočaran. Bolj si je namreč želel, da bi ga Jakopič kritiziral, kajti hotel se je še česa naučiti. Jakopič, ki je imel sicer šolo – vanjo je, kot rečeno, hodil tudi Janez Zorman –, je namreč vedno vse samo pohvalil, in v nasprotju z zelo kritičnim Sternenom ni želel kritizirati (če izvzamemo njegovo odklonilno oceno alegorične slike Ivane Kobilce). Podobno kot Jakopiču slike so želeli dijaki prinašati svoje literarne spise v presojo Ivanu Cankarju, vendar ta v nasprotju z obema slikarjema takih del sploh ni maral ocenjevati, kot piše v svojih spominih na pisatelja Janko Omahen, kajti njegova kritika bi bila »zelo ostra, ker ni poznal laži«, »pisateljske želje pa ni hotel v mladem srcu zamoriti«. Jakopičev značaj je bil namreč tak, da se z drugimi ni kritično ukvarjal. Pogačnik celo domneva, da je bil do tega, kaj kdo počne, v bistvu celo ravnodušen, in da je bil tudi brez smisla za pedagoško delo. Za kritika pa naj bi bila bolj kot kaj drugega odločilna prav nepopustljiva osebnost. (Domnevati je tudi mogoče, da je pri njem nad kritiško nepopustljivostjo pretehtala človeška usmiljenost, saj si lahko le tako razlagamo njegov naklonjeni odnos do umetniško precej skromnega Petra Žmitka, ki je bil povod za nesoglasja s Sternenom, pa tudi Jakopičevo navdušeno predvojno pisanje o Inkiostrijevi razstavi, ki jo je imel slikar skupaj s kiparjem Petrom Lobodom. Da je bil Jakopič do vsakogar dobromameren, je ob branju knjige Rihard Jakopič v besedi po vojni opazil celo slikar Dore Klemenčič-Maj.) Sternem pa je bil pri pedagoškem delovanju bolj odvisen od razpoloženja, saj njegova šola ni bila organizirana sistematično; v njej so se ob predmetih, ki so jih slikali, poleg drugega učili proporcev.

Jakopič je med vojno, leta 1943, umrl in bil pokopan na veliki petek v veliki bedi – ob njegovi smrti je bil navzoč zdravnik Boh, ljubiteljski slikar in Jakopičev oboževalec, ki je bil pripravljen priti k bolniku zastonj; njegov pogreb, na

katerem je bilo videti tudi klošarje, popisujejo v dnevniku Božidar Jakac, ki ga je mrtvega tudi narisal, v Zborniku zimske pomoči Karel Dobida ter v knjigi o Jakopiču Podbevšek, ki priobčuje tudi Bohovo izjavo o njegovi smrti. Ko je ležal v mrliški veži, so ga prišli nekateri tudi narisat. Arhitekt Miroslav Oražem je hranil nekaj deset risb, obstaja pa tudi mrtvaška maska, ki jo je imel potem v svojem ateljeju obešeno tudi Jakac; ta je risbo mrtvega umetnika, in isto leto mrtvega Vavpotiča, vložil v svoj dnevnik, po njej pa je izjedkal še grafiko. Jakopič pa je med mlado generacijo s svojo le še duhovno navzočnostjo vzbujal misli na neznane skrivnosti tudi še po svoji smrti. Med letoma 1947 in 1950 je v kavarni Union vedno posedala neznana starejša gospa s črnim klobukom v družbi z mladim fantom in včasih se jima je pridružila tudi pisateljica Gelč Jontes, danes morda še najbolj znana po risbi in kiparski upodobitvi Karle Bulovec. Vladimir Lakovič je Pogačnika opozoril, da je ta bledolični in suhi človeček z nenavadno velikimi, že prav velikanskimi ušesi Jakopičev nezakonski sin, a Pogačniku je bilo to že »znano«, ker so bili o tem »poučeni« vsi, ne da bi to kdorkoli tudi v resnici in dokončno vedel, kot da bi čakali na Jakopičevo skrivnostno posmrtno utelešenje in si želeli obdržati mojstra za vedno med sabo, četudi v čudni izmišljeni podobi njegovega sinovskega potomca. Potem pa sta jim žalostna obiskovalca, tako kot sta se pojavila, nenadoma za vselej izginila z obzorja in se razblinila v privid. (Ko sem o tem Pogačnikovem spominu pripovedoval Tatjani Jakac, je bila prav začudena, češ da takim govoricam ni mogoče verjeti. Jakopič naj bi hodil le od domače hiše do Zvezde in svojega paviljona in to pot je njej in Jakcu nekoč celo izrecno označil kot svoj edini sprehod; na poti mimo Napoleonovega trga, kjer je stanovala, pa ga je, vsega revnega in zanikrnega, vsak dan videla tudi Pogačnikova žena.) Iz predvojnega časa se Pogačnik spominja tudi še Frana Tratnika, ki se mu je zdel vedno zelo zanimiv slikar, slikala pa je tudi ena od njegovih obeh hčera Marja. Tratnik je bil najbolj razpoznaven po širokem klobuku in je bil sposoben ustvariti dela velikega formata, a pozneje ni več mogel delati, četudi je bil sijajen risar, po Pogačnikovi presoji celo boljši od Vavpotiča. Iz poznejših let, ko je pričeval po malem piti in je bil že nekoliko odmaknjen, pa se ga Pogačnik spominja, kako je pijan sedel za mizo in samemu sebi govoril na pol zmešane verze (»Ovčice bele, nevesele ...«), in zato so se mu nezreli mladeniči smejali.

V šoli se je zdel Pogačniku risarski pouk nemogoč, saj so jih mučili z »oslarijami« in so zmeraj samo neustvarjalno prerisovali; spominja pa se tudi, da

mu je, v skladu s tedanjimi šolskimi običaji, sorodnik, avstrijski oficir Matanovič, prinesel cel sveženj čudovitih risb nemškega izvora, namenjenih za prerisovanje. Na realki je Pogačnikov učitelj risanja Anton Koželj norel s svojim »kvadriranjem«, ki je bilo za tisti čas že povsem nemoderno. Risati ga je učil samo kroge, znotraj pa vrisovati kvadratke, in Pogačniku se je zdel kot risar preveč šablonski, pa tudi sicer slabši slikar od kamniškega Koželja. Nekoč so morali v elipso po kvadratih prenašati lik svetega Jurija, Pogačnik pa ga je vrisal kar na pamet in zato mu ga je Koželj ocenil negativno; spet drugič pa naj bi skvadriral in nekajkrat pomanjšal kiparski odlitek Zeusove glave, česar ni Pogačnik nikoli dobro izpeljal, zato ga stari Koželj ni maral in mu je dal iz risanja oceno nezadostno. Ko ga je eno leto učil slikar Viktor Cotič, pa je bilo vse drugače. Cotič je bil s Pogačnikom zadovoljen, nekoč pa je na odru risalnice njegovim součencem celo dejal: »Dragi učenci, vaš sošolec je umetnik.« Odtlej so Pogačnika klicali kar za Gasparija, a ne zato, ker bi ga dijak posnemal, marveč zato, ker so od slikarjev – zaradi njegovih velikonočnih in božičnih razglednic – poznali le Gasparija, ki je bil zanje edini sinonim za slikarja, podobno, kot je v času mojega otroštva v Novem mestu veljalo za Jakca. Secesijske vesnanske risarje pa je imel Pogačnik zelo rad, zlasti Maksima Gasparija, ki ga je še posebej cenil.

Po Pogačnikovem mnenju je imel Gaspari v svojem času posebno vlogo in ga vse premalo spoštujemo, saj ga nekateri označujejo celo za psevdofolklorističnega kičarja, a bi bil vreden zanimanja celo, če bi bil zares tak, ker je njegovo delo pač naše, tako kot je vreden očetovske skrbi in zanimanja vsak naš otrok, kakršenkoli že je. Gaspari je po Pogačnikovem trdnem prepričanju za nas ogromno storil že s tem, ko je poslal opomin slovenskemu narodu, naj se zave, kam vendar spada. Gaspari ga je najprej opozoril nase s svojimi razglednicami, ki jih je začel opazovati, in Pogačnik rad poudarja, da se je pripravljen pred njim odkriti in da ga ni sram priznati, da ga je v mladosti prav občudoval, saj takrat še ni vedel ne za Cézanna ne za Kleeja. Potem ko ga je spoznal, pa je imel še rajši od Gasparija Gvidona Birolla, ki je bil zanj še boljši risar, med njima pa naj bi obstajalo celo tiho risarsko tekmovanje. (Pozneje, ko je bil Birolla predsednik stanovskega likovnega društva, je nanese, da je bil Pogačnik kratek čas njegov tajnik, še pred tem pa mu je o Birollu – o tem, kako je kot zelo imeniten gospod udobno živel od svojega zagorskega peskokopa – pripovedoval stric Zorman.) Tudi za Smrekarja misli, da je premalo cenjen, res pa je bil ljudem nadležen, ker je bil moralist, in to ga je prav teplo, kajti taki so soljudem vse do danes

vedno neprijetni. Kot sijajnega risarja pa je cenil tudi Franceta Podrekarja z njegovimi Butalci ali Volkom spokornikom in legendami Mišjakovega Julčka.

Pogačnik je še danes prepričan, da so ti mojstri v resnici znali risati, da so se nam potrudili kultivirati risbo in ilustracijo in da smo jih, ker so živeli v senci impresionistov, mnogo preveč omalovaževali, zato rad poudarja, kako je ob Gasparijevi smrti celo vedno kritični Mihelič dejal, da je bil Gaspari resnično ljudski umetnik. Božidar Jakac, ki je Gasparija in Smrekarja prav tako močno cenil, o čemer priča tudi njegova korespondenca, pa je dosegel, da je bil Gaspari v globoki starosti izbran za akademika, kar si je zaslužil že s tem, da je postal v slovenski zavesti resnično trajen pojem. Po Birollovem pogrebu si je Jakac v dnevnik zapisal, da tako »umirajo in odhajajo oni, ki so del slovenske zgodovine. Ki so ohranili odmirajočo tradicijo poetično živo, ki so vse svoje življenje posvetili prav ljudstvu v najčistejšem pomenu.« Če bi ne bilo teh umetnikov, meni Pogačnik, tudi nas danes ne bi bilo več, saj so že s svojimi originalnimi ilustracijami, ki jih dotlej skorajda nismo imeli, ustvarili bogastvo, ki je ostalo v naših ljudeh za zmeraj, kot neka zelo pozitivna energija, in je doseglo tudi raven tujih ilustriranih knjig. Pa smo jih vendar, namesto da bi jih predstavljali skupaj kot pomembne ustvarjalce, nekaj časa obravnavali malone kot »gangsterje« pod nivojem, kajti nekaterim se zgodi, da dajo ljudem vse, kar imajo, pa ne dobijo ničesar in odidejo v pozabo.

Od profesorjev na realki se Pogačnik spominja tudi slikarja Petra Žmitka. Ta ga sicer ni učil, a mu je še živo v zavesti, kako so učenci v paralelki pripovedovali, da morajo risati samo nagačenega psa. Slikar, ki je bil tudi vnet in nepopoljšljiv lovec na zajce in srnjake ter kinolog, je namreč nekoč po nesreči ustrelil lastnega psa in ga dal nagačiti, in tega so morali potem risati učenci v šoli; to pa samo po sebi ni bilo nič kaj nenavadnega, ker so nekoč po šolah risali živali kar po nagačenih primerkih. To je mogoče razbrati tudi iz zgodnjih Jakčevih slik z idrijske realke, kjer srečamo tako domačega petelina »ta velike sorte« in ruševca kot raco, pa tudi iz tujih učbenikov med poglavji o risanju po naravi. Neko Žmitkovo risbo psa, morda istega in še živega, je hranil v svojem arhivu tudi Božidar Jakac. Takega psa pa bi z velikim veseljem tedaj risal tudi Pogačnik, a je moral namesto tega revež kvadrirati po predlogah ali risati kompozitne kapele in arhitekturne člene ter druge objekte, izbrane za poučevanje risanja na realki, po kakršnih je bila primorana risati tudi njegova poznejša žena, ki se spominja, da so ji nekoč naložili za prerisovanje odlitek roke sužnja.

Na realki je Pogačnika poučeval tudi slikar Fran Ančik. Ta živi v slovenskem kulturnem spominu vsaj z imenom in na skupinski fotografiji ter praškem Jakčevem portretu kot eden izmed gimnazijskih udeležencev prve pokrajinske razstave v Novem mestu, pozneje znane kot izhodiščne prireditve tako imenovane novomeške pomladi, in odtlej tudi kot prijatelj tamkajšnjega razstavljalca Marjana Mušiča. Ančika se Pogačnik spominja kot izredno dolgega in suhega človeka, ki pa se za pouk ni brigal in je za katedrom raje spal. Mušič je Pogačniku povedal, da je imel doma na mizi nastavljeno steklenico, kozarec z rdečo barvo, ki naj bi bila vino, in dvojce gnijočih jabolk, in je ta aranžma slikal celega pol leta. Kot slikar je najbrž obupal. Vpisal se je v partijo in Pogačnik ga je ponovno srečal kmalu po vojni. Tedaj mu je že kot podpolkovnik pripovedoval, da se je večkrat spomnil nanj in da je kot partizan močno pogrešal Ljubljano, proti kateri je, vsej zatemnjeni, le s kako utripajočo lučjo v daljavi, ponoči večkrat strmел z Janč. Zato pa je bil tudi med prvimi partizani, ki so prišli v Ljubljano.

133

Poznejšo Pogačnikovo ženo pa je v srednji šoli učil risati profesor Mihael Kambič. Bil je najboljši prijatelj z Gojmirjem Antonom Kosom, in tega si ni znal Pogačnik nikoli pojasniti, kajti Kambičeva natančna risba je bila zanj brez energije, Kos pa je bil vendarle umetnik. Pogačnik si je to družabno povezavo razlagal bolj kot z umetnostjo s polikanostjo, ki je bila za oba značilna. Kosova pedantnost se je kazala tudi v umetnikovem življenjskem obnašanju in o njej mi je vselej, kadar je nanesla beseda na Kosa, pripovedovala tudi Melita Stele-Možina; najbolj pomenljiv se ji je zdel dogodek, ko se je neoporečni Kos v družbi nekoč izjemoma napil in jo je potem strogo zasliševal, naj mu rekonstruira do besedice natančno, kaj je takrat dejal in kako se je obnašal, tako strašno je bil zaskrbljen, ker se ni povsem nadziral, kajti v življenju sta se oba s Kambičem dosledno nadzirala; potem ko sta enkrat stopila v okvir, kot bi dejal Danilo Lokar, nista več želela pasti iz njega, značilno opredeljuje Pogačnik. V tej luči pa je nadvse značilno tudi to, da se je Kos v svojem slikarstvu vselej zavestno oziroma nadzirano trudil celo za vtis nenadziranosti. Očitno pa se je Kos izrecneje distanciral tudi do vsakršnega sentimenta, saj je v svojem delu zanikoval poezijo, kot v Loških razgledih piše Emilijan Cevc, ki pa jo je v njegovi umetnosti vendarle opazil kot klasično elegiko brez baladnega prizvoka, v krajinah pa kot patriarhalno slovesnost in usmiljenost.

Sprva se je Pogačnik učil risati od vesnanov, ko si je ogledoval knjige z njihovimi ilustracijami, med njimi tudi Frana Milčinskega Pravlјice, ki sta jih

ilustrirala Gaspari in Birolla, Koroške pripovedke z Gasparijevimi risbami, zgodbe Mišjakovega Julčka ter njegove Turke pred Svetim Tilnom z Gasparijevimi podobami ali Ravljenovega Grajskega vrabca s Smrekarjevimi risbami in še številne druge. Vendar pa Pogačnik Gasparijevih in drugih del ni nikoli kopiral, ampak se je oprl predvsem na njegov motivni svet, ki mu je bil blizu že zaradi počitniškega življenja v Velesovem, kjer je tudi sam še neposredno videval različne običaje; predvsem pa so ga posebej mikali vzniki in konjeniki, povezani tudi s tamkajšnjimi pripovedovanji o Turkih. V tem znamenju živijo s svojo izrisanostjo in akvarelno barvitostjo motivi velesovskega oranja (na sliki iz leta 1933 je narisal tudi samega sebe, kako žene konje), motiv, ko molita moža pred povešenim znamenjem (1932), in gasparijevski prizor dveh muzikantov pred lese-
no kočjo, običaj, ko peljejo svate praznični konji z okrašenimi komati, na katerih ne sme manjkati merjaščevo koža (Balo peljejo, 1935), motiv treh kraljev oziroma kolednikov (1938), akvarel pastirčka (1936), motiv dečka z butaro in moža s prašičkom v naročju, prizor z žegnomo, ko nosijo žene na glavah košare, ali motiv furmana na vozu. Nekoč pa je dobil impulz, da je v trenutku naslikal tudi temno-
polto hčerko čevljarja Markoviča, ko jim je domov prinesla popravljene čevlje.

Pogačnika so posebej mučile zgodbe o Turkih in janičarjih, zato je večkrat upodobil Stritarjeve Turke na Slevici in segmente za tako mnogofiguralno kompozicijo tudi posebej narisal in pobarval ter izrezal; prizore iz turških bojev pa je v otroštvu rad slikal tudi Gaspari. Posebno rad se je posvečal tudi konjeniškim bitkam in konjeniki so bili nujno navzoči tudi na prizorih s kraljem Matjažem, ki spi pod goro, na primer na poetičnem akvarelu iz leta 1935, pa tudi pri upodobitvi bežečega kralja Matjaža z Alenčico ali motivu iz cirkusa (1934); njegove slovesne kavalkade pa so nastajale tudi ob misli na freske s Svetega Primoža nad Kamnikom, ki si jih je prav tako nadrobno za vselej vtisnil v spomin z vsemi njihovimi epizodami in razkošno konjsko in kameljo opravo. Za Pogačnika je tudi prav značilno, kako je za lastno veselje posadil kakemu izmed spečih Matjaževih vitezov v naročje ali v roko še prašička, četudi nataknenega na razenj, kot je videl na šentjernejskem semnju, ali kako gosko, vmes pa je rad razpostavil tudi kakšno mačko. Narisal je tudi motiv Rusalke v fantastični pokrajini s povodnim možem in prašičkom s krono na glavi, zamišljen kot prizor za gledališko inscenacijo, o kakršnih je Pogačnik kot odrski ljubitelj tedaj vedno sanjal; v njegovem tedanjem repertoarju pa je najti tudi motiviko kmečkih uporov s konjeniki in mrtveci na bojnem polju. Dve izmed ohranjenih risb nakazujeta,

da je Pogačnika posebej vznemiril tudi motiv s pijanimi patri, ki se gostijo v kloštrski jedilnici z gotskimi okni in razvratno plešejo z golimi ženskami, na katerega je naletel v literaturi (o pijanih kartuzijanih je lahko bral že v Aškerčevem Listu iz kronike Zajčke) in mu je tedaj (1938) bujno vznemirjal domišljijo. Poleg značilnih konj pa so se že na teh mladostnih risbah in akvarelih pojavile tudi druge posamične živali, in to v prav takih oblikah, kakršne razpoznavamo pozneje v njegovi grafični ustvarjalnosti, med njimi maček ali hrt; na poznejši skici za kmečki sejem pa vidimo v desnem spodnjem kotu tudi značilno kozo, ki doji mladička. Z letom 1937 je datiran tudi osnutek za plakat Rdečega križa z usmiljenko, ki tolaži vojaka.

135

Vse te risbe je Pogačnik napravil zase in je nekatere pokazal Jakopiču, enkrat pa jih je videl Emilijan Cevc, ki mu je dal spodbudo in stopnjeval pogum, da jih je pozneje po vojni nekaj narisal tudi za njegova sinova. Poznal pa jih je tudi Srečko Potnik, ki je bil rojen kolorist. Pogačniku je priznal tolikšen smisel za kompozicijo, da mu ga je kar zavidal, Pogačnik pa mu je odvrnil, naj bo raje vesel, da se sam izraža z barvami. Te risbe se mu zde danes še napol otročje oziroma izraz napol diletantskega spogledovanja s tem, kar je poznal; obenem pa kot umetnostni zgodovinar sam zase ugotavlja, da je svoje poznejše grafike izpeljal ravno iz teh diletantskih detajlov in da so elementi na teh risbah, četudi ga je zaradi njih kar sram, postavljeni že prav tako, kot so pozneje polno zaživeli v celovitem učinku njegovih grafik.

Pogačnikov tip risbe, kakršen je izpričan v motivih iz Velesovega iz okrog leta 1936, ko se je pričel intenzivneje posvečati risanju, je ne glede na motiviko mogoče še lažje kot zgolj iz izročila vesnanov, katerih linearna črta je izhajala iz secesije, razložiti iz likovnega položaja po ekspresionizmu, ki je z Malešem vzpostavil linearnost, in postopoma tudi s Pogačnikovo razgledanostjo po umetnosti, izoblikovani v duhu zagrebške šole, kjer je dominiral Krsto Hegedušić, »človek, ki je rasel iz zemlje«, kot je pozneje ob njegovi smrti zapisal Jakac. Pogačnika je Hegedušić »okužil« s svojo motiviko sejmarjev, v kateri so ga pritegnile kmečke surovine, kakršne so bile doma na Hrvaškem, v tik predvojnem času pa jih v literaturi opisuje tudi notranjski Mirko Javornik. Pri tem pa Pogačnikove risarske kompozicije izpričujejo tudi že omenjano zanimanje za gledališče in scenografijo, saj so v svoji podolžnosti v nekem smislu mišljene tudi kot filmski predložki za scene, kajti Pogačnik bi v tistih časih najraje pristal kar pri filmu, za katerega se je zanimal enako kot za gledališče. Pogosto je videl

kar po dve gledališki predstavi v enem dnevu, popoldansko in še večerno, in je bil tako od tretje ure popoldne pa do enajste zvečer nepretrgano v teatru. Za njegove risbe pa je značilna prav posebna napetost oziroma risarski način, ki tudi z linijo modelira. Pogačnik se namreč že kot otrok nikoli ni upal potegniti črte kot začetek in konec, ampak jo je vselej oblikoval postopoma, ko se je ustavljal ob motivnih detajlih. Zato njegova risba ni nikoli neposredna, marveč je nadvse precizna in izrazita kot poseben tip tako imenovane oblikovane risbe, ki ima svojo posebno napetost oziroma modeliranost ali usločenost. Prav taka »kiparska« risba pa je bila že v osnovi primerna tudi za Pogačnikov poznejši prehod v gravuro.

136

Ker je Pogačnik že pred študijem poznal in cenil dela Krsta Hegedušića, a tudi Marijana Detonija in Vilima Svečnjaka z njunimi sejmarskimi motivi, je pričel risati sicer bolj v duhu Hegedušića kot koga drugega, vendar hkrati samostojno iz primarnega impulza, povezanega tudi z njegovim lastnim odnosom do narave. V nekaterih pogledih pa se je Pogačnik učil tudi iz puristično čiste risbe Franceta Kralja, po katerem se je v tistem času vzoroval še marsikdo, in na njeno vlogo me je posebej opozoril že ob svoji risbi konjičkov Sejem iz leta 1936 (objavljeni v katalogu njegove retrospektivne grafične razstave), v katero je pritegnil spomin na kubično zaznavo objekta pri Francetu Kralju. Ob nekaterih risbah domače hiše v Velesovem in drevja okrog nje pa pripominja, da je poznal tudi že Miheličevo umetnost in je prav zato risal s trsko. Ob tem, ko je bil že mlad tako razgledan po umetnosti in tudi literarno načitan, pa je bil popoln samouk, vsaj glede predakademijske izobrazbe na slikarskih šolah, ki so v Ljubljani delovale pred vojno in med njo. Hodil ni niti v slikarsko šolo k Sternenu – ta je bil tako tipičen kolorist, da si ni mogel v ničemer pomagati z risarsko risbo, ki je niti ni obvladal oziroma mu je bila tuja, saj je z njo nakažoval le razmerja – niti se ni učil pri Hinku Smrekarju ali Goršetu, pri katerem sta se med drugo svetovno vojno prvič v živo srečala bratranca Marijan in Drago Tršar, potem ko sta ob profesorjevem klicanju priimkov prijavljenih oba hkrati vstala.

Že tedaj pa se je Pogačnik zavedel razlik med vsemi temi šolami in ustvarjalci, o katerih tudi še danes zelo nazorno pripoveduje. Smrekar je bil zelo dober, a popustljiv pedagog, ki je pustil veliko svobode, a je v delu iskal predvsem vsebino oziroma moralo, ker je bil, kot že rečeno, neke vrste moralist. Veselil se je pripovedi in ni »sedel« na modelu, ker je bil »strašen« risar, ki mu niso delale

skrajšave nikakršnih težav in je znal perfektno narisati skrajšavo roke z iztegnjenimi prsti kar na pamet, oboževal pa je ostre naturalistične risarje, tudi Egona Schieleja. Čisto drugačen pedagog pa je bil Gorše, ki je bil zagovornik modela ter bolj akademski in popustljiv. Naslanjal se je na konstrukcijo, zaradi katere mu je dal včasih prav celo kritični France Mihelič, imel pa je dobro lastnost, da je znal svoj »dril« vendarle tudi zmehčati, kar je razvidno tudi iz njegovih ilustracij, v katerih risba diha. Med njegovimi modeli se Pogačnik spominja rdečelaske Nuške Tauzes, kot zelo dobre pa ocenjuje njegove medvojne ilustracije Jalnovih Bobrov, ki se v resnici osredotočajo na raskavo arhaično bistvo in jih zato še danes hvali tudi Drago Tršar. Ob vsej samouškosti pa je bil Pogačnik že v srednji šoli nadvse razgledan in je poznal poleg domačih umetnostnozgodovinskih knjig tudi tuje knjige o največjih starih mojstrih, kot so bili Holbein, Brueghel ali Grünewald, posebej pa so ga že tedaj zanimali tudi stari zapisi o recepturah, zlasti Rubensovih, ki jih je našel opisane v broširani knjižici, in tako je bil v resnici samouk, ki se je dejansko učil slikanja iz literature, saj je zvlekel skupaj vse knjige, kar jih je le našel.

Prvi, ki je Pogačnika neposredneje učil risanja, pa tudi igranja na klavir, je bil arhitekt Marjan Mušič, ki mu je risbe kritično ocenjeval tudi kot študentu. Mušič je bil tedaj zaročen s Pogačnikovo starejšo sestro in je bil v letih pred drugo svetovno vojno pri Pogačnikovih vsakodnevno gost. (Po prvi svetovni vojni je bil sprva spremljevalec tako imenovane novomeške pomladi, ki si je prizadevala utreti slovenski umetnosti »granitno pot«, kot je takrat zapisal Jakac, in je skupaj z violinistom bratom Dragom igral na koncertu v novomeškem Narodnem domu ob Juliju Betettu na »glasovir«.) Po današnji Pogačnikovi presoji je Mušič tedaj kar dobro slikal, le da ga je Jakac prehitro potegnil v pastel, pozneje pa je risal v duhu Plečnikove trepetajoče arhitektonske linearne risbe. Ukvarjal pa se je tudi z grafiko in je pri Pogačniku nekaj plošč celo iztiskal, Pogačnika pa je obiskoval tudi še nedolgo pred svojo smrtjo in mu večkrat potožil, da je predal vse svoje grafične plošče Jakcu, ki jih je želel videti, a mu jih ni nikoli vrnil, saj je umetnik v preobilici vsakršnega gradiva stvari vselej samo založil; enako se je pripetilo tudi Marijanu Tršarju, Marjan Pogačnik pa ni nikoli več videl Jakčeve grafike Istrski motiv, ki jo je posodil avtorju za razstavo.

Na eni od predvojnih Jakčevih razstav v Jakopičevem paviljonu je Pogačnika prvič v življenju očarala tudi grafična umetnost. Prav pretresle so ga suhe igle istrskih pejsažev in podrtij, še posebej pa metierska lepota njihovih detajlov,

na katerih se je barva tako spojila s finim japonskim papirjem, da se je zavedel, kako ni mogoče česa takega ponarediti niti s svinčnikom ne s čim drugim in da je to več kot risba in več kot grafika in torej čarovnija; in s takimi mehkobami, žargonsko imenovanimi brada, ga je tedaj Jakac kar »zacoprал«. Prevzeli sta ga intimna lepota in grafična materija oziroma prav to, česar ni mogoče narisati, ampak lahko nastane samo kot posledica odtiskovanja in se zdi – kot je Pogačnik razumel šele pozneje – avtorju pri delu kot podarjeno. Zato si je že tedaj zaželel, da bi se kaj podobnega kdaj posrečilo tudi njemu, in se je spraševal, ali bi bil česa podobnega sploh zmožen. Prikrito hrepenenje po grafiki je morda ostalo, ne da bi se ga sam zavedal, živo v njem že vse od te Jakčeve razstave, kajti spomin na to doživetje ga vznemirljivo obliva še danes, ko ga k tem grafikam vrača tudi njegova značilna nostalgija. V tej luči pa tudi razpoznava, kako je bil Jakac z motivi iz »otožnih istrskih goličav iz okolice Buj«, kot je sam označil rodno pokrajino svojega očeta, ki jo je v poznih letih naslikal s cipresami tudi v izrazito böcklinskem duhu, ob vsej svoji tedanji poetično ubrani stvarnosti tudi močno intimno čustveno povezan. V poznejših grafičnih delih pa je postal Jakac za Pogačnikove oči nekoliko bolj grob, ker je postal preveč plodovit in zato tudi utrudljiv, saj v svojem bolj »masovnem« delu ni več tolikanj zasledoval tako rafiniranih lepot. (Marijan Tršar se celo spominja, kako mu je odrezavi Pogačnik nekoč, ko je neselektivni Jakac na razstavo še tik pred otvoritvijo prinašal najnovejše slike, dejal, da se zaman tako trudi, ko pa jih bodo pozneje zagotovo pometali ven.)

Slikati v olju je naučil Pogačnika France Pavlovec. Njegovo sliko je prvič videl doma pri Dani Pajničevi, v živo pa ga je Pogačnik spoznal za Bežigradom, kamor je Pavlovec stalno hodil v gostilno Kačič (iz katere izhaja slikar France Godec), z večno mapo pod pazduho, in tam slike tudi prodajal. Potem ko je pokazal zanimanje za slikarski poklic, so ga domači od njega odvrčali prav z opozarjanjem na Pavlovca, ki so ga videvali pijanega – kadar je bil pijan, so ga v Kačičevi gostilni položili kar na klop. Vedeli pa so tudi, da prodaja slike ceneje, kot so stali Batovi čevlji. (Ti so, kot se spominja Pogačnik, stali 49 dinarjev in 50 par, Pavlovčeva podoba pa 40 dinarjev.) Pavlovec je sčasoma zaradi pitja zares tako propadel, da je v delirijih že videl bele podgane, a se je iz kriz spet pobiral in se tako opotekal med popolnimi depresijami. Natančnemu opazovalcu, kakršen je Pogačnik, pa ne more uiti, da so te depresije opazne zlasti v metieru kot slikarskem rokopisu njegovega dela. Pavlovčeve nepreračunljivosti se je

spominjala tudi gospa Jakčeva, ko je pripovedovala, kako mu je nekoč Jakac priskrbel dober odkup, on – docela nepreračunljiv bohem – pa je sliko na poti h kupcu spotoma prodal povsem pod ceno, da je le lahko nemudoma zavil v prvo gostilno. Vendar pa je njegovo slikarstvo postalo tako izrazito, da so lahko ob njem vedno porekli: »To je Pavlovec«, v najboljših pejzažih pa se je zdel Pogačniku tako nenadkriljiv, da ne ve, ali smo sploh še kdaj imeli boljšega krajinarja od njega. Zlasti ob opazovanju Pavlovca, ki je bil pogosto v slabi fizični in duševni kondiciji, pa je Pogačnik tudi spoznaval, da je med ustvarjalnim procesom za sliko nadvse pomembno, kako se umetnik loti svojega problema, kajti če so napake že spočetka, lahko iz takih nastavkov nastane samo slaba slika; Pogačnik je imel tudi dve taki Pavlovčevi sliki, ki ju je bil kupil Janez Zorman samo zato, ker je bil Pavlovec brez denarja. O Pavlovčevem pouku Marjana Pogačnika pa danes priča Pogačnikova oljna slika z nekaj drevesi v naravi, ki jo je mladenič naredil kot preskus. Pri tem ga je Pavlovec, ki je tedaj že končal zagrebško akademijo, posebej opozarjal na tehnični poduk, predvsem na to, da svojim barvam ne sme dodajati lanenega olja, marveč grški terpentini, ker so bile njegove barve newton premastne. Če je bilo v slikah preveč olja, so tudi takemu slikanju v Zagrebu v slikarskem žargonu rekli »braunzos«, torej rjava omaka (ki jo v besedilu o Petru Dobroviću Krleža imenuje »čokolado holandskega polmraka«), in pred njo ga je prvi posvaril že predstavnik slikarske Četrte generacije in Kluba neodvisnih Pavlovec. Z njim je Pogačnika osebno seznanila Pavlovčeva prijateljica Dana Pajnič, ki je Pavlovca tudi poprosila, naj vzame fanta s seboj in mu pokaže, kako se slika. Pozneje pa je Pogačnik s takimi tehnološkimi osnovami seznanjal tudi svoje učence in Jože Spacal se še živo spominja, da je kot srednješolec pokazal svojo prvo oljno sliko prav profesorju Pogačniku, ki je podoba zaradi preobilice lanenega olja primerjal s solato, zato je poslej tudi on uporabljal samo še terpentini.



KLUB NEODVISNIH SLOVENSКИH LIKOVNIH UMETNIKOV

Že pred vojno so v Zormanovi družbi mladega ljubitelja umetnosti in Zormanovega nečaka Marjana Pogačnika sprejeli medse v svoj družabni krog slikarji Neodvisni, ki so izhajali iz konservativne zagrebške šole, in leta 1937 je bil celo priča ustanovitve njihovega kluba v sobi pri stricu Zormanu na Karlovski cesti 20. Klub se je, kot se Pogačnik spominja, potem ko se je spočel v Zagrebu in porajal v pogovorih, rodil v zelo prijateljskem vzdušju za ljubljansko Zormanovo mizo, kjer so se sestajali umetniki; in za to slavno mizo si lahko tudi izvedel o vsem, kar se je tedaj dogajalo v Ljubljani. Neodvisni pa so se srečevali tudi po različnih gostilnah, kjer jim je Zorman plačeval pijačo, med njimi zlasti v Košakovi gostilni na nekdanji Prešernovi, današnji Čopovi ulici, v nizki hišici blizu hotela Slon poleg slaščičarne Voltman, ki so jo slikarji sprejeli kar za svojo. Ta gostilna je bila prijetno zbirališče, ker je bil gostilničar Košak prijatelj umetnikov in jim je dajal vino tudi na kredo, in tam je lahko človek vedno naletel nanje. Stalni gost je bil tamkaj Nikolaj Pirnat; Košaka je tudi portretiral in ta kip danes velja za njegovo najbolj intimno kiparsko portretno umetnino. V isti gostilni so se zbirali, kot piše v svojih spominskih Srečanjih s stavbarji Pavel Göstl, tudi književniki iz kroga Modre ptice, med njimi arhitekt Filip Kalan. Klub je bil tedaj naša osrednja likovna skupina in odlična zrcalna podoba likovne situacije v tem času, po pomenu primerljiva impresionistom; obravnavati pa ga je mogoče tudi kot njihov kontrast in na njegove ustvarjalce gledati tudi skupaj, ker jih je povezal Zagreb in so si bili po svoje podobni. Vedno so razstavljali skupaj, nikoli pa tedaj ni bilo mogoče nikogar od njih videti v celoti; pri tem pa so prav vsi vredni tudi samostojne analitične obdelave.

V klubu lahko vidimo organizacijski poskus, kako slovensko umetnost združevati po nekih nazorskih načelih, usmerjenih v Pariz, v katerem so videli središče, kjer ima umetnik vse možnosti, podobno, kot danes umetniki gledajo New York. Ideja za klub je bila Kregarjeva in se je dolgo medila, pri Pogačnikovem stricu pa so se pogosto zbirali še posebno v začetni fazi, ko je Pogačnik



večkrat sedel z njimi in tekal za njimi. Zorman je imel za hišo velik kurnik in med pogovori za tem omizjem so sčasoma uničili za celo pokopališče kokoši. V enem poletju jih je Zormanova »žena« Lila scvrla osemdeset do devetdeset, z mize pa se je ves čas cedilo vino.

V slikarstvu se je tedaj na Slovenskem v razmerju do preteklosti pojavila čisto nova situacija, saj so bili vsi Neodvisni iz zagrebške šole, in ob njih so stopili impresionisti nekoliko v ozadje, čeprav je Sternen nekoč dejal, da tem mladim še manjka evropske moderne razgledanosti, ki naj bi po njegovi presoji spočetka ne segala niti do Münchna; Pavlovec pa je z Jakopičem celo sodeloval. Velikanska nasprotja, ki so pri tedanjih sodobnikih živela v umetnostnih presojah, pa si Pogačnik pojasnjuje tudi z obdobjem, v katerem so počasi ponehaval z delom mojstri, ki so še študirali v Münchnu, in se pričeli uveljavljati tisti, ki jih je izoblikoval Zagreb, kajti oboji so prinašali s seboj vse vrste teorije. Če je takrat Pogačnik želel dobiti kako informacijo, se je vselej začudil, kako so si bile v temlju različne; to pa je segalo tudi še v čas po drugi svetovni vojni.

Slovensko željo po likovni akademiji v Ljubljani, ki se je pred vojno večkrat ponavljala, najizraziteje s spomenico leta 1938, so v Beogradu z odločbo zavrnil in svetovali, naj hodijo slovenski študentje v Zagreb, in ta je kot duhovno središče kar dobro prosperiral tudi zaradi sicer največkrat revnih slovenskih študentov. Tako prošnjo za akademijo je videl Pogačnik tudi v mapi, ki jo je Berneker pred smrtjo izročil Janezu Zormanu. Iz nje je bilo razvidno tudi njeno personalno načrtovanje, saj naj bi vodil slikarski oddelek Jakopič, kiparskega Berneker in risarskega pobudnik te iniciative Hinko Smrekar, želeli pa so pridobiti tudi Frana Tratnika in Ivana Zajca. Pogačnik pa hrani tudi še neko Žmitkovo pismo Zormanu, kjer slikar, ki je veljal za lokalnega intriganta, pravi, da bo treba – sicer pri prizadevanjih za profesorsko mesto na srednji tehniški šoli – spodnesti Šantla. Spominja se tudi pisma, ki ga je Berneker raztrgal, a se je iz njega še dalo razbrati, kako Jakopič z Dunaja toži, naj vse vzame hudič in naj ga pustijo pri miru, češ da ga Slovenci čisto nič ne brigajo in da bi bil raje Nemec kot Slovenec; kakorkoli pa bi se s tem lahko kazal kot zanikrn ali slab karakter, kot bi bilo mogoče komentirati njegov izbruh dobesedno, je to mogoče razumeti le iz trenutne stiske oziroma obupa; Pogačnik pripoveduje, da bi v trenutku obupa morda lahko v afektu celo sam vzkliknil, da bi bil raje Šved kakor Slovenec. Vendar pa je bil Pogačnik v resnici izrazito čuteč Slovenec in je ves čas trpel tudi zato, ker je opazil tendence, da bi Slovence v Jugoslaviji kot združbi

balkanskih narodov jugoslovanizirali, zato je bil vsakršnemu jugoslovanstvu vselej docela čustveno nenaklonjen. Pripoveduje celo, da mu je kot zavednemu Slovencu to spoznanje seglo tako globoko v srce, da je bil tudi zaradi tega zmeraj zagrenjen. Še vedno pa mu je žal, da se Slovincem ni posrečilo ustanoviti lastne akademije že pred drugo svetovno vojno.

Zagreb je bil pred vojno mnogo večji in bolj svetovljanski kot Ljubljana, pa četudi ga je Ivan Meštrović še leta 1923, ko je prišel učiti na tamkajšnjo v akademijo preimenovano umetniško šolo (ki ji je država priznala status fakultete šele leta 1940), v umetniškem pogledu dojel kot »majhno, zakotno dunajsko predmestje«, kot je napisal v poznejših Spominih. Bil je tudi mnogo imenitnejše mesto kakor Beograd, v katerem se je še čutila palanka iz prejšnjih časov. Slovenske študente je na veliko pritegoval, zlasti še, ker nekaterih fakultet v Ljubljani sploh še nismo imeli in je bilo potrebno po opravljenih izpitih iz fizike, kemije in anatomije pri profesorju Janezu Plečniku nadaljevati v Zagrebu tudi študij medicine. Tudi Pogačnikova sestra, ki se je odločila za farmacijo, je morala zato oditi v Zagreb. To pa nas je Slovence tudi drago stalo, saj je v Zagreb odhajala vrsta nadarjenih študentov, zlasti tehniških usmeritev, ki so se tamkaj poženili s Hrvaticami in se vključili v hrvaške družine. Podobna je bila tudi usoda številnih slovenskih deklet z revnih kmetij iz okolice Brežic ali Kostanjevice, ki so jih tam zaradi višje kulturne stopnje raje sprejemali za služkinje kot dekleta z juga in so številna v Zagrebu tudi ostala. Tako je bila marsikatera hrvaška babica Slovenka, zato bi lahko govorili kar o pritajenem nadaljevanju nekdanjega ilirizma, ki mu je ob Ljudevitu Gaju načeloval Slovenec Vraz (portretiral ga je Slovenec Stroj), oziroma asimilacije, ki je zajela tudi že omenjane slikarje, da so se začeli šteti za Hrvate.

Svetovljanski ton so dajali Zagrebu zlasti Židje, kajti mesto je bilo tedaj povsem židovsko. Gojili so celo akademsko nobleso in bratu gospe Pogačnikove dr. Mariju Avčinu je med študijem medicine na primer profesor ginekologije dr. Durst predaval oblečen v rimsko toga, grafik Tomislav Krizman, ki se je zdel Pogačniku pikolovec in pozer, pa je nosil pelerino in imel na rokavih našite čipke kot kak paž. (Njegov videz, kot ga kažejo tudi fotografije, je bil tako nenavaden in izrazit, da z njim začenja umetnikovo predstavitev tudi Matko Peić, ki se mu je zdel na pogled prav tak, »kot da je stopil iz vitrine muzeja mode«, podobno pa ga označuje z njegovo »srednjeveško, ob ramah ravno odrezano frizuro in z belimi čipkami obšito obleko« v svojih spominih tudi France Kralj.)

Od tamkajšnje manire bogatih Židov, ki so močno vplivali na napudrano modo, so k nam prihajale tudi umetniške kravate, ki so jih prinašali zagrebški študentje, saj tega poprej v Ljubljani ni bilo (če izvzamemo izjemno postavbo Franceta Kralja). (Ob tem ni prav nič nenavadno, da je na primer napudrani ljubljanski kostumograf Alan Hranitelj po izvoru Hrvat.) Bogate židovske družine so tedaj vplivale tudi na razcvet zagrebškega slikarstva, saj sta na primer profesorja Becić in Tartaglia poznala vse židovske familije, katerih kapital je mesto tedaj močno povzdignil, Tartaglia pa je Pogačniku nekoč celo dejal, da bi slikarji ničesar ne prodali, ko bi ne bilo Židov. Židje so obvladovali denarno bogato kulturno sfero, kupovali hrvaške slike in vtisnili Zagrebu eleganten stil. Ko se je pozneje med vojno Hrvaška NDH naslonila na Hitlerja, pa so Žide likvidirali in so številne od njihovih družin končale v taborišču Jasenovcu, kjer se je znašel tudi poznejši ljubljanski akademijski sluga Martin Koler; poslej je izgubil na veljavi celoten Zagreb in so bili tudi Slovenci tam manj zaželeni. (Skozi otroške oči je doživljanje tistih časov slikovito opisala Sunčana Škrinjarić v spominski knjigi Ulica prednikov, v kateri beremo tudi o izginjanju Židov, o mrkem Poglavniku in tem, da ustaši koljejo.)

144

Hrvatje, kot jih vidi Pogačnik, so bili tedaj rasisti brez primere in so za likvidatorsko rezanje grl v Jasenovcu izumili celo poseben ubijalski nož Anteja Pavelića, ukrivljen v obliki srpa, da se je lažje prilegal vratu. Predstavo o velikem številu ubitih v tem taborišču si je pozneje prizadeval zmanjšati zgodovinar Franjo Tuđman; z željo po objavi sestavka, ki naj bi to dokazal, in besedila o enem izmed hrvaških kraljev je – še preden je postal državni predsednik – neuspešno obiskal tudi uredništvo Nove revije. V zvezi z nekdanjim hrvaškim napihnjnim ponarejanjem lastne srednjeveške zgodovine in vladarjev pa je Pogačnika motilo hrvaško ponašanje z morskim roparjem Domagojem, ki je kradel beneške ladje (Benečani so ga imenovali *dux pessimus Sclavorum*) in je v umetnosti najbolj znan po Meštrovičevem reliefu Domagojevi strelci; tedanje »pseudopatriotsko« razlaganje Domagoja pa je kritiziral tudi Miroslav Krleža, ki med drugim piše, da nedvomno »Domagojeve infanterije ni sestavljala tako impozantna falanga strelcev, kakršno je prikazal Ivan Meštrović, ki (na svojem znanem reliefu) koketira s klerikalnim pojmom bojovite domagojščine«.

V osnovi je bila v desetletju pred drugo svetovno vojno zagrebška šola izhodišče za vse, kar je tedaj v našem slikarstvu kaj pomenilo, in z njenimi slovenskimi učenci je bil, kot je dejal ob navzočnosti Vladimirja Becića na otvoritvi

prve povojne razstave utemeljiteljev modernega hrvaškega slikarstva (Račića, Becića, Kraljevića in Hermana) v Ljubljani leta 1952 Božidar Jakac, »čudoviti krog umetnostnega oplojevanja«, ki se je pričlenjal z Ažbetovo šolo v Münchnu, iz katere so izhajali pionirji modernega slikarstva pri južnoslovanskih narodih, »svojevstveno zaključen«. Ob tem pa je realistično usmerjeni Jakac, ki je zase obžaloval, da ni mogel študirati pri Ažbetu (ker je ta že leta 1905 umrl), tudi bistro opazil, »da je prav ta umetniška skupina močnejše vplivala na rast naše novejšje umetnosti kot naši lastni impresionisti, ki še čakajo svoje nadaljevalce«. France Stele pa je pet let pozneje ob samostojni Becićevi razstavi v Ljubljani v njenem katalogu zapisal, da se je Becić ob otvoritvi omenjene razstave leta 1952 »simpatično spominjal Ažbetove vloge v našem slikarstvu okrog 1900 in posebej svojih slovenskih učencev«, med katerimi je bil spočetka z Becićem najbolj povezan France Pavlovec, njegov vpliv pa se razkriva tudi v zgodnjih Didkovih slikah. Zagrebške tradicije, poudarja Pogačnik, ne moremo zatajiti, kajti Neodvisni so bili čisto zagrebški, pa četudi nam to morda ni preveč všeč.

Neodvisni so želeli prinesiti zagrebško »štimungo« tudi v Ljubljano, zato so k sodelovanju povabili tudi nekatere Hrvate, med njimi Slavka Šohaja, ki se je razstav tudi udeležil. Tudi Stupica je bil načelno za to, a on je bil že tako priseljen v Zagreb, da je postal že čisti Zagrebčan in bi se prav lahko pohrvalil in obveljal za hrvaškega slikarja, če bi se ne vrnil v Slovenijo, tako kot se je pohrvalil Črnomaljščan Oton Gliha (pa tudi Ivan Picelj, ki je izhajal iz novomeških Picljev, kot je pogosto pripovedoval Jakac, ki je večkrat naslikal »Picljevo mamo«, ali sicer v Zagrebu rojeni Vasilije Jordan, in v Zagrebu se je kar dobro počutil tudi Mušič). To, da se je Gliha s še drugimi Slovenci, s katerimi je skupaj študiral v istem ateljeju in se z njimi sestajal po gostilnah, pohrvalil, je še posebej motilo Nikolaja Omerso, ki je bil kot Slovenec zato že prav besen in mu ni tega nikoli odpustil. Hrvati imajo Stupico, pripoveduje Pogačnik (in potrjuje Gamulinov pregled hrvaškega slikarstva), še vedno za svojega slikarja, in ko naj bi živel osamljen v domu za ostarele, se je Pogačniku nekdo iz Zagreba nad tem spotikal, da bi se mu na Hrvaškem kaj takega ne moglo pripetiti in da ga Hrvatje še vedno bolj cenijo kot Slovenci. Pogačniku pa je Stupica tudi še med zadnjimi srečanji večkrat dejal, da mu je žal, da ni ostal v Zagrebu, ker je imel tam ljudi, ki so ga najbolje razumeli. (Družina njegove žene je izvirala iz srednjeveškega italijanskega plemstva in je sorodstveno povezana z arhitektom Maksom Fabianijem, pa tudi Mirkom Šubicem, čigar mati je bila Fabianijeva sestra.) Sam pa

se spominjam, kako zelo so Marijo Lucijo Stupico motila zgražanja, češ da je njen oče Gabrijel Stupica v domu za ostarele, ker se je zavedala, da se zanj zaradi njegovega bolezenskega stanja nikakor ni dalo poskrbeti drugače ali celo bolje.

Kolonija slovenskih študentov, ki je tedaj živela v Zagrebu, je začela držati skupaj, in med temi je bila vrsta študentov likovne umetnosti in tudi vsi Neodvisni. Pomenljivo znamenje take skupnosti je bil položaj študenta slikarstva Evgena Sajovca, sicer izučenega brivca in frizerja. V Zagrebu je bil lačen kot pes, pa so mu rojaki priskrbeli sobico in se hodili k njemu vsi frizirati in brit, da je lahko nekako shajal, ali pa jih je hodil brit na dom. Sajovic je pozneje Pogačniku večkrat pripovedoval, kako sitni so bili nekateri v občutljivosti za svoj videz, še posebno tisti, ki so si frizirali brke. Sajovca so Neodvisni običajno tudi na razstavah odpravili bolj na kratko, njegov primitivni realizem pa je temeljil na kontrastnih barvah, ki različno učinkujejo na gledalčevo psiho. Prav tako revni France Mihelič se je na primer znašel, da je hodil v bolnico risat anatomske preparate, in družba je bila v Zagrebu večkrat žalostna kot vesela, ker je imela zmeraj premalo pod palcem. Vsi ti umetniki iz skupine Neodvisnih, ki so bili študirali na zagrebški akademiji, so se radi pogovarjali, kako bi prišli še naprej do Pariza, a to so bile zanje predvsem sanje.

Zagrebška akademija je bila pred vojno razdeljena na dvoje idejnih kril, povezanih z že nakazano dvojnostjo med linearci in koloristi. Zemljaška stran je bila predana grafiki in risbi. Vodil jo je Krsto Hegedušić, ki ni bil priljubljen in je nastopil v času, ko je bila v Evropi moda Georga Grosza, ki ga je občudoval tudi Pirnat, in to risbo je v Zagrebu »podedoval« tudi France Mihelič. Zastopniki te smeri so bili pobarvani levičarsko in so bili bolj ali manj naklonjeni komunistom. Na drugi strani pa so bili bolj gosposki koloristi. Med njimi je bil zelo imeniten gospod vselej prijazni Vladimir Becić. Kot je vedela povedati tudi gospa Jakčeva, se s Hegedušićem, ki ga v Zagrebu niso preveč marali, sicer ni razumel, zdaj pa sta na zagrebškem Mirogoju pokopana zelo blizu skupaj. Pogačnikov vrstnik slikar Milan Berbuč, ki je sprva študiral v Zagrebu, je Pogačniku pripovedoval, da je Becić vsakemu študentu pogledal na paleto in mu svetoval, katere vrste barve si mora še priskrbeti; bil pa je tudi priča, kako je Becić nekoč opazil, da ima neki študent slab čopič in zato revež slika kar s prstom, in je nemudoma segel v žep po denar za novega in boljšega. To pa se ni zgodilo samo enkrat, kajti Becić je bil pravi gospod iz stare münchenske garde in zelo plemenit človek. (Danes, ko se umetniki na tehnologijo in ustaljene prijeme več

ne ozirajo, pa bi slikanje s prstom lahko pomenilo tudi težnjo po neposrednem dotiku z barvno materijo, kakršno izpričujeta na primer Zdenko Huzjan ali Nikolaj Beer.) V to gosposko linijo je sodil tudi Marino Tartaglia. Na študente je tako vplival, da so povzeli po njem tudi način oblačenja, baretko in čevlje z nekoliko višjo peto, ki si jih je posebej naročal pri čevljarju, da bi bil videti večji; gospa Jakčeva pa se ga je spominjala tudi kot elegantneža s klobukom.

Zelo strog je bil med koloristi profesor Ljubo Babić, ki pa je imel tudi svoje ljubljence. Bil je tudi teoretik in je dobro predaval – Pogačnik ga je osebno slišal predavati –, zlasti pa je bil znamenit po kratkih definicijah. Pogačniku se je najbolj vtisnil v spomin zaradi spoznanja, da je grafika posebno področje umetnosti na meji med kiparstvom in slikarstvom, povezujoče vsa tri likovna področja: tisto, ki tvori prostor, tisto, ki tvori obline, in ono, ki tvori sliko, kar vse je zapisano tudi v njegovi knjigi Umetnost oblik (Umieće oblika). Vendar je prav on v šoli »zganjal« tudi največji teror, kot nekakšen hrvaški akademijski »zli duh«, ker z definicijami ni opredeljeval le umetnostnih zvrsti, marveč je na zelo posebne načine klasificiral tudi ljudi. Kot njegov najhujši kritik je zelo »mučil« Marija Preglja, čigar »pregljevstva« v Zagrebu ni nihče maral, in niti Stupica mu ni bil preveč pri srcu; prenašal in tudi cenil je le Zorana Mušiča, pred katerim edinim je »kapituliral«, kajti Mušič je imel tudi sicer, ne le kot slikar, absolutno avtoriteto, saj je bil tako sugestiven, šarmanten in velik, da je učinkoval kot »figura«, celo kot tako rekoč »častna figura«, in je znal ljudi »zacoprati«, kjerkoli se je že pojavil; nanj pa so se takoj »prilepila« tudi lepa dekleta. Med Neodvisnimi je izstopal kot osebnost, ker je bil vedno najbolj galanten, velik in lep gospod, da se je zdel Pogačniku kot modni »dandy« in se mu je ob pogledu nanj, kadar je sedel v družbi Neodvisnih, vedno dozdevalo, da je bil tudi med njimi nekoliko zadržan ter že na pogled tak, kot da ni sodil povsem med preostale, ki so bili videti bolj proletarski; imel pa je tudi imenitno dekle, atraktivno hčerko ministra Gregorja Žerjava.

Profesor Babić pa je bil tudi agresiven in je znal študente prizadeti s čudnimi žalitvami – če je sploh kdo znal človeka užaliti, pripoveduje Pogačnik, potem je bil to gotovo Ljubo Babić – ter ni prenesel, da bi mu kdo na predavanjih v čemerkoli oponiral. (Slikar Lamut iz zadnje predvojne generacije slovenskih zagrebških študentov je vedel povedati, da ga je Babić pred akademjskim avditorijem poklical na podij in razglasil za tip nervoznega slikarja, kar je tudi v resnici bil, tako kot je bil vsaj pozneje nervozen tudi Stupica.

Umetnostni zgodovinar Matko Peić v knjigi Portreti hrvaških umetnikov 19. in 20. stoletja tak njegov odnos do študentov pojasnjuje z okoliščino, da je imel mojster v svoji polstoletni likovno-pedagoški praksi »priložnost videti horde moških in cele špalirje ženskih ‚talentov‘« ter da so ga »ti mladi šengajsti, maestri in likovne primadone, a v bistvu likovna fakinaža in gologuzice, zmogli s svojimi ‚slikami‘ in ‚kipi‘, narejenimi brez študiranja, tako razbesniti kot takrat, ko je, po neki enako komični kot tragični anekdoti, dejal neki študentki, ki je že mislila, da je Angelica Kaufmann: ‚Štafelaj ni šparhet, paleta ni rajngla in čopič ni žlica za gres‘«). Zagrebški študentje pa so cenili predvsem tiste slikarje, ki jih je cenil Babić, in tudi za Slovence med njimi Pogačnik meni, da – razen Zorana Mušiča – niso prišli dlje od Babića. Babić je bil tudi umetnostni zgodovinar (bil je Pregljev profesor umetnostne zgodovine, in ne slikarstva) in je o umetnosti tudi pisal, tako o holandskem in španskem kot domačem hrvaškem slikarstvu, tudi z verzi pretkane potopise, v tridesetih letih pa je razmišljal tudi o hrvaškem likovnem izrazu in značaju. Ko je dal leta 1940 v seminarju prevajati Delacroixov dnevnik, ga je slovenska študentka Marija Kupferjeva prevedla v slovenščino, in potem se je v pismu spoštljivo obrnil na Janeza Zormanu, ali bi lahko v kaki slovenski reviji posredoval njegovo objavo. Kako so Babića prebirali tudi slovenski slikarji, pa kažejo starodavni dalmatinski ljudski verzi o minevanju (»Nećeš uvijek biti lipa, / Ostarit ćeš, pogrubit ćeš«), ki jih je še v starih letih pod svoje improvizirane gostilniške risbe deklet zelo rad zapisoval in recitiral France Mihelič, a jih ni slišal med dalmatinskim ljudstvom, ampak si jih je gotovo zapomnil po leta 1931 izdanem Babićevem potopisu Maestral.

Med zagrebškimi profesorji je bil poseben gospod tudi kipar Ivan Meštrović. Rekli so mu Meštar in Boris Kalin je Pogačniku pogosto govoril, da je študente zbagateliziral in da jih je skorajda bojkotiral, ker skoraj nikoli ni bil dosegljiv. Obenem je menil, da je skvaril naše umetnike, ker so se od njega nalezli ogromno elementov, tako kot kipar Lojze Dolinar. Pogačnik se spominja, kako mu je Kalin ničkolikokrat dejal: »Mešter nas je zagiftal«, in se pritoževal, da se ne zmore izviti iz tega oklepa; a ko danes o vsem tem razmišlja, postaja prepričan, da je lahko imel Meštrović tolikšen vpliv na Dolinarja zato, ker je ta njegovo delo spremljal in ga razumel, medtem ko je Kalin z večjimi simpatijami spremljal fantastične obline dovršene estetike Arnolda Breckerja. Alenka Gerlovič pa je dojela zagrebško akademijo kot profesorsko sinekuro, ker se je prišel

profesor Kljaković, Meštrovićev slikarski sodelavec, ob koncu leta študentom samo predstaviti, nakar jih je potrepljal in pohvalil.

Ustanovitev Kluba neodvisnih se je izvila iz prizadevanj po utrditvi slovenskega stanovskega slikarskega društva, ki je bilo v letih pred vojno na zelo trhljih nogah, staro željo po dejavnem društvu pa so izpričevali že Sternen, Vesel in Jakopič. Vsestransko dejavni Šantel se je trudil, da bi aktivne umetnike povezal, in jih je povabil, da bi se pogovorili, vendar se niso mogli o ničemer dogovoriti, po Pogačnikovi razlagi tudi zaradi osebnih umetnostnonazorskih predsodkov, saj so bili med njimi zelo različni ustvarjalci, od Ferda Vesela in Elde Piščanec prek Tratnika in Bulovčeve ali bratov Kraljev do Gojmirja Antona Kosa, pa vse do tistih, ki so predvsem poučevali na šolah in razstavili kako sliko samo bolj priložnostno, tako kot Koželj, Žmitek, Mihael Kambič ali Fran Ančik; in zato se zaradi prevelikih medsebojnih razlik niti niso mogli pogovarjati. Premogli niso niti osnovne discipline, da bi plačevali članarino, na občni zbor so prišli navadno kaki trije, njihovo edino premoženje pa je bila velikanska štirioglata starinska miza, ki jim jo je podaril Janez Zorman. Med člani društva slovenskih likovnih umetnikov je bilo veliko pogovorov, da bi se po vzorcu pariških umetnikov organizirali v skupino, ki bi zastopala skupne cilje. V društvu, ki so ga hoteli aktivirati, so šle te zasnove zelo v širino, dokler se ni zaradi skupnih interesov končno izoblikovala manjša skupina zagrebških diplomantov. Kot edina Pražana (praška študenta) sta se ji priključila Stane Kregar in Karel Putrih, prve seje pred formiranjem pa so imeli še v okviru društva likovnih umetnikov. Od zagrebških študentov so se v Klub neodvisnih, imenovan po pariškem vzoru, vključili Mihelič, brata Kalina, Pregelj, Sedej, Omersa, Mušič, Sajovic ter Hrvat Slavko Šohaj. Vendar se ni skupina nikoli uveljavila kot neka trdna enota, celo njeno zanesljivo jedro pa Pogačnik označuje samo kot družbo svetovnonazorsko-likovno približno enako mislečih ustvarjalcev, ki so se bili pripravljeni med seboj prenašati, resničnih prijateljev pa je bilo – če izvezamemo prijateljstvo med Mušičem in Sedejem – med njimi malo. Najbrž zato je v strokovni literaturi opaziti različno navajanje njenih članov; zanesljivo pripadnost Neodvisnim (ki jih Pogačnik po zagrebški tradiciji izgovarja kot Nezavisne, kot sinonim zanje pa uporablja tudi ime Pariški klub) priznava le tistim, ki so vztrajali skupaj do konca, teh pa je bilo po Pogačnikovem pričevanju deset (Boris in Zdenko Kalin, Kregar, Mihelič, Mušič, Omersa, Pregelj, Putrih, Sajovic, Sedej). Kot člane kluba se včasih navaja tudi Smerduja, Doreta Klemenčiča ali Didka,

vendar bi bilo tudi zanje natančneje reči, da niso bili vključeni, oziroma ostaja njihovo stanje glede na jedro kluba nejasno; za Pirnata bi lahko rekli, da je bil član in da vendarle ni bil, o Klemenčiču in Didku pa ve Pogačnik povedati, da sta se hotela »prištuliti«, a ju drugi niso marali poleg.

Precejšnjo veljavo znotraj Neodvisnih je imel najstarejši Kregar in kluba se je zelo držal tudi Zoran Mušič – oba sta bila tedaj njegova najuglednejša člana –, Mušiča pa so, kot rečeno, v Zagrebu nadvse visoko cenili tudi akademski profesorji, ki drugače, kot je pripovedoval Pogačniku Marij Pregelj, do slovenskih študentov niso čutili kakega posebnega spoštovanja. Kregar pa je – ker je videl, da vse le nekam »plava« – zaradi duhovniških izkušenj prevzel idejno avtoritativno vodstvo. Kot duhovnik si je znal ustvariti avtoriteto, ker je bil pismen in je znal povedati, kar je hotel, medtem ko so drugi bolj »zijali« drug čez drugega. Kregar je za seboj pritegnil praškega sošolca kiparja Putriha. Maksim Sedej, ki se je pridružil kmalu po Kregarju, je bil najbolj navezan na Zorana Mušiča, s katerim se je do konca veliko pogovarjal. Prav Sedeja šteje Pogačnik za najbolj inteligentnega in talentiranega med Neodvisnimi, isto pa je govoril tudi že Zorman; njegova založenost z elitnimi knjigami in reprodukcijami ter obiskovanje knjižnic, ki je izhajalo iz prave strasti – tudi ta ga je povezovala z Mušičem –, je med umetniki prešla že malone v pregovor, in Pogačnik je prepričan, da je bil Sedej, ko je pozneje postal profesor na akademiji, tudi eden izmed zelo redkih, ki je bil sposoben pripraviti predavanje o kakem slikarju, na primer o Velazquezu. Stupica pa sploh ni čutil kake klubske pripadnosti in se niti ni štel za Neodvisnega niti ni preveč pozitivno gledal na to družbo, ker je bil vse preveč zagledan v Zagreb, pa četudi so ga hoteli Neodvisni pridobiti. Z njimi je razstavljal komaj enkrat, in s te razstave se Pogačnik spominja njegove izjemno lepe sličice otroške Vide Hudoklin, naslikane tako senzibilno, kot da barva na podobi ne bi bila barva, marveč že povsem nekaj drugega, spremenjenega v drhteč spomin; in ta slika ga je tako pretresla, da je mnogo pozneje upodobljenko povprašal, če jo še vedno hrani, danes pa ga vznemirja skrb, da se ni izgubila kje na Hrvaškem.

Zadnji je prišel v Klub Marij Pregelj, ki se je tedaj šele formiral, a je bil zvest član, počutil pa se je zelo negotovega, morda tudi zato, ker njegove risbe nista marala France Mihelič in Pirnat. Mihelič je bil kot član kluba močno odsojen in rezerviran ter se je zdel skorajda le kot opazovalec, ki gleda iz daljave, kajti zares prijateljske odnose je imel samo z Nikolajem Pirnatom. Tak je bil

Mihelič najbrž zato, ker je bil velik individualist, poleg tega pa ga je zelo potrla smrt žene Vlaste. Pirnata pa se Pogačnik ne spominja le kot genialnega risarja in svojega poznejšega akademijskega profesorja, marveč tudi kot zelo »težkega« človeka, ki je bil močno energičen in kritičen ter je pozneje kot profesor s svojo sugestivno močjo med študenti uvedel delovno disciplino; bil pa je tudi zvest pristaš Groszovih risarskih nazorov. Z Zormanom sta bila v prijateljskih odnosih in sta ob žganju velikokrat vse noči prefilozofirala. Spočetka je imel pri Neodvisnih pomembno vlogo tudi močnemu kolorizmu naklonjeni Nikolaj Omersa, potem pa je nekako prešel na stranski tir, čudno usodo pa je imel Sajovic, ki ga niso cenili, čeravno jih je strigel in bril.

151

Močno raznoliki so bili člani kluba tudi po intelektualnih sposobnostih. Četudi so izhajali iz zagrebškega izročila, so se hoteli zagrebškega manierizma otresti; ko se jim je posrečilo priti v Pariz, pa so se prenovili in izjavljali, da pri našajo k nam francosko slikarstvo. Njihovo navdušenje nad Parizom je lepo razvidno tudi iz razglednic, ki so jih od tam – pa tudi iz Rima, Benetk, Neaplja ter Harlema – pošiljali Janezu Zormanu: leta 1935 Gojmir Anton Kos (ki ni bil član kluba in se mu je vedno podpisoval kot Tonči) in Nikolaj Omersa, leta 1937 pa Stane Kregar, ki piše, da še vedno kolovrati po Parizu ter odkriva nove lepote, najbolj všeč pa mu je bila razstava mednarodne umetnosti od Cézanna naprej, in spet na drugi razglednici navaja, da se v Parizu kar dobro počuti, da se tamkaj vrsti razstava za razstavo in da je za njegove oči dovolj paše. Zdenko Kalin je v družbi Maksima Sedeja in Karla Putriha 30. junija 1937 Zormanu napisal: »Smo že kar doma v Parizu, že mnogo lepega smo videli, zlasti se nam je dopadla razstava v Petit Palaisu, kjer razstavljajo vsi pioniri moderne umetnosti od Matisa naprej, vsi so zelo številno zastopani, Matisse 200 del, Maillo 200 del, Derain 50 del itd. Bili smo na svetovni razstavi. Jugoslovanski paviljon je prav dobro urejen, pogrešali smo Lobodo. Živimo krasno, pri Pilonu smo bili že dvakrat, srečali smo tam dr. Steleta in g. Bevka.« Zdenko Kalin in Putrih pa sta se v istem letu spomnila Zormanu tudi iz Chartresa.

To, da so nam hoteli v svojih replikah prikazati francosko slikarstvo, je bilo za nas pozitivno, ker so iz svojih vzorovanj izključili nemško umetnost, kajti germanizacija je bila za nas zmeraj nevarna. Med vidnejšimi slikarji so poznali tudi Rouaulta, Dufyja ali Marqueta ter zvezdi Vuillarda in Bonnard, vsak od njih pa se je lovil na lastnega vzornika, tako kot Omersa na Marqueta; že glede na te vzornike pa je bila njihova osnovna tendenca usmerjena proti redukciji,

v kateri je mogoče gledati nasprotje strahu pred praznim prostorom (horror vacui). Vendar je imel Omersa v primerjavi z Marquetom po Pogačnikovi pre-soji pretežno roko, kajti Marquetova lahkotna poteza gre v nasprotju z bolj grobo in dokumentarično Omersovo kar po zraku, in zato je Omersa – četudi je bil med njimi edini kolorist – zaman hrepenel, da bi se mu približal; Pogačnik pa celo meni, da se je bolj kot francoskim koloristom približal slikarskim raziskovalcem atmosfere.

Neodvisni so si denar za pot v Pariz skušali priskrbeti z elitnim plesom, ki so ga priredili leta 1938 v dvorani hotela Union; plesno prizorišče so opremili z odličnimi slikanimi panoji, ki so danes uničeni, kajti pozneje so jih – kot je Pogačniku povedal Marij Pregelj – shranili v garažah, kamor je vdrla voda. V Parizu pa jih ni navduševalo le slikarstvo, marveč jih je med izletom frapiralo tudi tamkajšnje življenje, saj so v mestu obiskali tudi javne salone, kjer so kakš-nemu izmed njih pariške dame pustile tudi kakšno spominsko vnetje ali ga obarvale s svojimi pobarvanimi lasmi. Veno Pilon, ki je živel realno pariško živ-ljenje in je prišel z Neodvisnimi šele pozno v stik, pa jih je po svojih skromnih možnostih lepo sprejel in je o njihovem obisku dejal, da so bili (evfemistično rečeno) prevzeti od pariškega šarma; Janezu Zormanu je v tistih letih pošiljal v Ljubljano tudi svoje fotografije, z željo, da bi jih kje v javnosti plasiral. Vendar je Pogačniku, ki je poznal francosko slikarstvo iz knjižnih izdaj in poznal tako Marqueta kot intimista Bonnarda in Vuillarda, postalo že ob njihovi prvi raz-stavi jasno, da so iz poplave sijajnih postimpresionističnih slikarjev k nam zelo »ziheraško« zanesli francosko klasiko in da niso v svoji pohlevnosti tvegali ni-česar, če izvzamemo Kregarja, ki so ga kot praškega študenta izvzemali iz tega slikarstva, saj sta bila v Parizu tedaj bolj v ospredju Picasso ali Braque s svojim kubizmom, ki se naših slikarjev ni prijel; pa tudi če bi se jih, bi jih v Ljubljani gotovo ne priznali. V njihovem tedanjem delu pa tudi sicer ni bilo govora o kakem eksperimentu in Pogačniku se zdi čudno, da so obšli v svojih prijemih celo Matisa (sam ga je pred vojno poznal že iz knjig v francoskem kulturnem centru, v našem slikarstvu pa se je nanj oprl Maleš); zato jih danes, glede na nji-hovo prizadevanje, da so se šli Francoze, označuje kot eklekticistično združbo, ki je v svojih delih ustvarjala nekakšen kompromis.

V Neodvisnih gleda Pogačnik predvsem potomce postimpresionističnega kolorizma, v njihovih slikah pa bolj ali manj uspešne replike nekih že ustvar-jenih mojstrov in oziroma eklekticistično varianto pariških vzorov. Pariz jim

je ponudil le veliko možnosti, izmed katerih so lahko izbirali, sledili pa so meščanskemu okusu in večinoma slikali manjše zelo razpoznavne pejsaže, ki so jih prodajali po kakih 1500 dinarjev, kolikor je znašala mesečna plača profesorja s strokovnim izpitom; to pa si je Pogačnik razlagal tudi s potrebo po preživetju, kajti živeli so zelo mizerno, zato so morali kdaj pokoketirati tudi z občinstvom in včasih doslikati kako cerkvico celo po želji kupca. Zavedal pa se je tudi, da je bilo modernejše že slovensko tržaško slikarstvo z Avgustom Černigojem, saj si Neodvisni niso upali tako daleč, kot je šel Černigoj, ki ga je Pogačnik poznal po slikah, dostopnih v predvojni Ljubljani; svojih del pa tudi niso imeli navade razčlenjevati oziroma razlagati. V Ljubljani se Černigoj ni obnesel, ker je bila zelo mrtva in konservativna ter žal ni imela niti takega kritiškega okolja, kot ga je imel Trst. Njegovo delo je sprejemal samo dr. Hlavaty, za katerega je naslikal nekaj konstruktivističnih slik, celo portretov. Če umetnik ne dobi pravega priznanja ali posebne podpore, da ga ljudje pohvalijo, kaj lahko začne dvomiti, da ni v pravem času na pravem kraju, in Ljubljana je bila, kar zadeva pohvale, zelo neprijazno mesto. France Mesesnel, ki je bil usmerjen v realizem, je v njej kritiziral že Špacapana pa tudi Maleša. V umetnosti pa sta po razstavi v ljubljanski Narodni galeriji postala nekakšno merilo tudi na novo odkrita brata Šubica, saj so se ljudje poslej pogosto spraševali, zakaj slikarji ne slikajo več tako, kakor sta včasih onadva. Nekoč pa je Neodvisne med nekim vodstvom po galeriji ostro prijel tudi Zorman, ki jim je (podobno kot Stane Mikuž) očital preveliko vzorovanje po pariških slikarjih, zaradi česar so se z njim za nekaj časa sprli, dokler se niso ponovno zblížali.

Ko je mladi, v umetnost in umetnike zazrti Pogačnik pogosto sedel za mizo skupaj z Neodvisnimi: Sedejem, Pregljem, Kalinom in drugimi, je marsikaj zapazil, predvsem pa je razbral probleme, ki so jih mučili in so bili tistikrat v zraku. Slika je tedaj prišla v krizno stanje, drugačno funkcijo pa je pričela dobivati že poprej, z izumom fotografije. Ljudje so fotografije uokvirjali in obešali na stene, tako kot poprej oljne slike, med njimi tudi fotografijo, na kateri je v prav slikarskem sfumatu poveljučana lepa čitalniška igralka Terezija Kleč oziroma Vik. Kot rad navaja Pogačnik, že Kobilca v nekem pismu toži, le kdo se bo sploh še dal slikati, ko pa je toliko dobrih fotografov in je fotografija cenejša, in tudi Pogačnik je bil v mladostni dobi priča, ko so se še Neodvisni spraševali, ne kako, temveč kaj naj bi slikali, ker ni bilo dovolj naročil in portret ni bil več prav moderen, zaradi česar jim je nekako zmanjkalo prave teme. O kakih

vprašanih abstraktne umetnosti pa niso nikoli niti razmišljali. Od leta 1930 je bil zato pri slikarjih glavni problem, kaj na slikajo, torej »kriza motiva«, kot to imenuje Pogačnik.

Prav ta kriza je zasejala prvo nelagodnost tudi med Neodvisne, ki so vsak večer znova stali pred tem vprašanjem, in po njegovi sodbi je v umetnosti živa še dandanes. Misli pa tudi, da je bila podobna težava razvidna ne le v likovni ustvarjalnosti, marveč tudi v pesništvu, kamor so v tistem času pospešeno vdirale na primer orientalske pesniške zbirke, kar je pričenjalo naše poete celo nervirati, medtem ko je Jakopič nekaj svojih polabstraktnih slik z motiviko Krima naslikal celo v sozvočju z Gradnikovim prevodom Kitajske lirike, ki je tudi Jakopiča zelo ganila. V tej zvezi pa je razumljivo tudi variiranje enih in istih motivov, in podobnega pojava v preteklosti se je Pogačnik zavedal že iz svojega poznavanja starejše umetnostne zgodovine, na primer slikarstva ikon. Mojster hrani doma tipično Mušičevo sliko iz predvojnega obdobja, motiv ljubljanskega Muzejskega trga z Valvasorjevim spomenikom in kupolo nad prezbitერიem uršulinske cerkve, in je prepričan, da je podobnih Mušičevih motivov v Ljubljani še kar nekaj. Zdravnik Vinko Kambič jih je evidentiral vsaj štiri, po širokopotezni Pogačnikovi domnevi pa jih je celo kakih dvajset. Mušič je tedaj naslikal največ gvašev s sijajnimi holandskimi akvarelnimi barvami, katerih gostoto in pastoznost je dosegel z dodajanjem bele tempere; tako je zaobjel širino barvne skale od transparentnega do pastoznega učinka, ki je ustvarjal celo rahel relief, in zato dodajanje bele tempere akvarelu Pogačnik mladim slikarjem še vedno rad priporoča.

Nekoč je Pogačnik Mušiča tudi povprašal, zakaj dela enake slike, Mušič pa mu je odgovoril: »Te slike so enake samo na videz. Ko pridem do motiva, me toliko časa zanima in ga tako dolgo eksploatiram, dokler mu morem še kaj dodati ali odvzeti.« Dodal je še, da v slikah izrablja minimalen kontrast in da gre pri tem za racionalizacijo motiva do skrajnih možnosti, ki jih lahko slikar uporablja, z minimalnim dodatkom ali minimalno redukcijo. To početje je Mušič imenoval skrajno eksploatacijo motiva, kar je pomenilo, da posname isti motiv, vse dokler vidi v njem vsaj še najmanjšo možnost, da se lahko z njo še kam pomakne, torej vse dotlej, dokler ga motiv še likovno zanima.

Podobno pa je Pogačnik pozneje opazil tudi pri Capogrossiju (njegove umetnosti Marij Pregelj ni prenašal), čigar podobe, postavljene skupaj, se odvijajo v nekakšnem ritmu kot pri Trajanovem stebru. Ta način je Mušič pobral

pri Italijanih, seveda ne pri slikarjih, ki so bili podložni Mussoliniju, marveč pri tistih, ki so si upali ustvarjati individualno, tako kot de Pisis (o katerem je Mušič tudi pisal), Capogrossi, Carra ali Morandi, ki so nadaljevali isti motiv z minimalnimi variantami, tako da so bile slike skoraj enake, a vendarle niso bile kopije, saj so bile različne po formatu, postavitvi in barvnih valerjih. Vendar je bilo Mušičevo slikarstvo zelo komplicirano, četudi je videti preprosto, kajti njegov koloristični svet ima svoja trdna pravila, in umetnik je motiv raje še enkrat ponovil, kot da bi ga prehitro izpustil, zato so bile zanj aktualne zlasti minimalne razlike. Italijanske Benetke pa je Mušič v živo spoznal že pred vojno, še preden se je v njih naselil, ko je moral zbežati po vrnitvi iz Dachaua, prav tako pa je pred vojno spoznal tudi Španijo, kjer je kopiral Goyo, in eno izmed teh Mušičevih kopij – motiv žensk, ki se neusmiljeno smejejo – je po Janezu Zormanu podedoval tudi Marjan Pogačnik, a jo je daroval svoji »ameriški« sestri. Tudi te kopije pa niso bile dobesedni posnetki, marveč jih je Mušič ustvaril s svojim zanosom, a tako, da je ostalo v njih še veliko Goye. Zorman je dobil to »kopijo« za darilo (skupaj s Putrihovo plastiko in še neko grafiko), ko so ga izvolili za častnega člana Neodvisnih.

155

S prve razstave Neodvisnih se Pogačnik še živo spominja ene same, velike, črno uokvirjene Mušičeve slike, in zatrjuje, da takega Mušiča dotlej še ni poznal. V toplih, v nekaterih valerjih pa tudi hladnih okrastih barvah skoraj abstraktno modulirani kastiljski pejsaž, sestavljen iz večjih ploskev, je bil po kompozicijski zasnovi v bistvu nadaljevanje Babičeve šole. Beneške slikarje sta dobro poznala tudi Babič in Becić, ki sta veliko hodila na Laguno, in tako jih je že tedaj spoznal tudi Mušič, ki je prišel v Benetke z njunim priporočilom, pozneje pa se je tam seznanil s slikarjem Cadorinom in poročil z njegovo hčerko Ido, fino žensko, ki s svojim slikarstvom uspeva tudi v mednarodnih galerijah. Ta povezava mu je pomenila »štafetno palico« za poznejši vstop v Pariz. Pred vojno pa je Mušič take svoje slike, ki so jih označevali za salonske, prodajal po tako dostopni ceni, da jih je lahko kupil že vsak uradnik, in taka dela so krožila med kupci tudi še po vojni, ko jih je nekaj kupil tudi slikar Oton Polak. (V Zormanovi zapuščini je med drugim ohranjena Mušičeva vizitka, na kateri slikar leta 1938 potrjuje, da je od Windischerja prejel za sliko Most 500 dinarjev.)

Pogačnik je bil v družbi z Neodvisnimi priča tudi njihovim medsebojnim sporom, ker so si začeli slikarji hoditi v zelje. Zaradi medsebojnih trenj, nasploh značilnih za umetnike, niti ni čudno, da so se že na akademiji in po ateljejih

dogajali »atentati«, ko je kak zavistnež z nohtnimi zarezi na platnu neopazno ranil kredno podsnovo, kar je imelo – sprva nevidne – posledice šele na končani sliki, ko je barva na tistih mestih »crknila« in so slikarji jezno iskali krivce pa tudi mesto, kjer je atentator podsnovo razpraskal; uprizorjen pa je bil tudi kak atentat na mavčni kip. Ta diverzantska manija se je po drugi svetovni vojni prenesla tudi na novo ljubljansko likovno akademijo, kjer je profesor Stupica študentom dopovedoval, da to ni poštena igra in da se bodo morali o tem pomeniti med sabo, a ni to nikoli toliko zaleгло, da bi se zaradi nevoščljivosti ponovno ne začela; Sternem pa je Pogačniku pripovedoval, da so take atentate poznali tudi že v Münchnu. Na drugačen način pa so se dogajali tudi v Plečnikovi arhitekturni šoli, kjer so se v te namene posluževali grafita.

156

Družba Neodvisnih, ki se je zbirala pri Zormanu, je bila vedno ista, če pa je kdaj kdo manjkal, so se že takoj vznemirili in govorili: »Ta pa gotovo slika. Le bogve, kaj slika«. Kajti iznajdba motiva, ki se ga kdo drug še ni domislil, se jim je zdela največji uspeh. Kot je Pogačniku pripovedoval Nikolaj Omersa, se je zaradi take »zaskrbljenosti« že v Zagrebu pojavljala tudi tako imenovana špijonaža: ko so se skušali slikarji informirati, kaj kdo slika, in si speljevati motive, včasih tako, da je kdo komu vdrl v atelje in na skrivaj tudi kaj prerišal ali fotografiral. (Iz časov pred tem na tako nevarnost posredno opozarja že pismo, ki ga je leta 1921 poslal slikar France Kralj mlajšemu bratu Tonetu; v njem ga skrbno opozarja: »Ne imej nobenega prijatla v zabavo – zmotnjavo in ne v zaupnost. Ne povej nobenemu, kaj in ne kako delaš, kaj nameravaš in sploh ničesar«.) Tako opreznost pa zaradi slabih izkušenj vse do danes izpričujejo tudi poznejši slikarji, ki v ateljeje prav zato niso spuščali ali ne spuščajo obiskovalcev.

V letih pred drugo svetovno vojno je nastopila kriza, ker je bilo portretnih naročil zelo malo in zato skorajda niso več znali portretirati. Pogačnik si kot dediščino tega stanja razlaga tudi okoliščino, da se je pozneje celo Stupica pri portretiranju zelo trudil in je med slikanjem Pogačnika prav izgubljal živce. Tudi kadar so dobili kiparji kako portretno naročilo, so si oddahnili. Vse to pa v načitani Pogačnikovi zavesti seveda ne živi kot kaka posebna novost, saj so mu bila dobro znana nekdanja nasprotja med ustvarjalci in celo namigi na umore, o kakršnih beremo že v zgodbi o Castagnu v Vasarijevih Vitah. Vendar pa dajejo prav ti misliti tudi na to, da zgodovinske preveritve, še posebej datumov, včasih demantirajo še tako trdožive govorice.

Nadaljevanje te krize motiva je videl Pogačnik tudi še pozneje, po drugi svetovni vojni oziroma po izzvenevanju socialističnega realizma, ko se je v tem iskanju za nekaj časa pojavila na primer tendenca, da so skušali v grafiki oživiti slovensko folkloro in so se nekateri zatekli k slovenskim motivom. Riko Debenjak, ki je hodil kopirat v muzej, med drugim k panjskim končnicam, nečkam in glavnikom, bosanski Dževad Hozo pa se je v tem duhu usmeril na zanj domače srednjeveške nagrobnike stečke. A vse to je bilo že stokrat preneseno in je odmevalo tudi pri drugih slikarjih. Da sta bila za slikarja prvo vprašanje, kaj naslikati, in šele drugo, kako to izvesti, potrjuje tudi dispozicija referata slikarja Marka Čelebonovića na zveznem likovnem kongresu leta 1953 v Ohridu, ki je to razdelitev postavil za uvodno izhodišče, ko je napisal, da se bistveni problemi likovnih ustvarjalcev usmerjajo, »najpreprosteje rečeno, na vprašanje, ki si ga sleherni umetnik tako pogosto sam postavlja: ‚Kaj je potrebno slikati in kipariti? Kako je treba slikati in kipariti?‘«

157

Stane Kregar, ki je bil med temi slikarji, predstavniki tako imenovanega barvnega realizma, edini praški študent, se je edini oprl na nadrealizem in z njim skušal, kot je izjavil v intervjuju, dati občinstvu poezijo. S takimi slikami je, kot se živo spominja Pogačnik, pred vojno v Jakopičevem paviljonu močno razburil slovensko javnost. Ko je k nam prinesel svoj surrealizem – spoznal ga je v Pragi, ki se je tedaj iz političnih protinemških pa tudi protižidovskih razlogov preusmerila proti Parizu –, ni Pogačnik dotlej videl še ničesar podobnega, razen v knjigi o Belgijcu Magrittu, in Kregarjeve slike so mu bile všeč, saj je v njih ugledal podobe mesečinskih sanjarjenj, ki so odzvanjale njegovi lastni melanholični naravi. Ob Kregarjevi razstavi je nastal v Jakopičevem paviljonu pravi preplah, slikarja pa so raztrgali tudi v Zagrebu, zaradi česar je bil Kregar zelo nesrečen. (Ob nedeljskih razstavnih otvoritvah se je Jakopičev paviljon ob enajsti dopoldnevni uri napolnil z ravno primernim številom vedno istih ljudi, ki so se med seboj vsaj na videz vsi poznali, med njimi pa so bili vedno predstavniki vseh umetnosti, tako igralci kot nepogrešljiva Lili Novy, plesalec Pino Mlakar z ženo Pio ali pevci Zlata Gjungenac, Josip Gostič ali Anton Dermota, ki je umetnine tudi zbiral. Pogačnik pa vedno znova pripoveduje, da za Jakopičevim paviljonom žaluje še danes, saj pravi, da mu je nekdaj izpolnil polovico življenja, kajti iz njega ga ni bilo mogoče spraviti in je pred slikami starih mojstrov v njem prečepel ure in ure; poleg omenjene kulturne smetane pa je tamkaj mnogokrat videl tudi Jakopiča, včasih Sternena, še najmanjkrat pa Jamo, ki je prihajal redkeje.)

Ob slikah, kakršna je bila Melanholija nekega večera, so se začele med umetniki velike debate, a v Ljubljani tedaj skorajda ni bilo človeka, ki bi Kregarju zaploskal. V intervjuju ga je leta 1936 pohvalil Anton Podbevšek, njegovo delo pa je sprejel zlasti Rajko Ložar, vesel, »da se je ta zvok moderne umetnosti tudi pri nas pojavil, v zelo samostojni in naši obliki«. Stane Mikuž se je leta 1937 za Kregarja zavzel z besedami: »Verujmo najprej Kregarju, da bi ne mogel skozi akademijo, če ne bi pokazal vsaj toliko talenta kakor kak ‚naturalistični‘ umetnik, ki živi danes med nami v vsej svoji umetniški slavi«. Pozneje pa je videl v nadrealizmu le še željo po novosti. Impresionisti, tudi Sterneni, so menili, da je njegovo delo le dekoracija, bolj prizanesljivi, ki so sicer slišali, da se nadrealizem razrašča, so dejali, da gre le za ilustrirano literaturo, v najboljšem primeru poezijo, in prav to so očitali tudi Kregarju; le redkokdo pa je bil pripravljen priznati, da je to slikarstvo in ne literatura. Pogačnik se je ob tem spomnil na knjige, v katerih je v mladosti prebiral, kako so se že francoski mojstri med dopisovanjem svarili in opozarjali, da bi iz čiste likovnosti ne zašli preveč v literaturo. Taka čisto likovna pravila pa je gojil med Francozi že Cézanne, s katerim je bila povezana tudi zagrebška šola, posebej Marij Pregelj, in tako ekstremnost je po Pogačnikovem prepričanju povzročil ravno kult cezanzizma, saj je Cézannov način pomenil neke vrste matematiko v likovni umetnosti in ni prenesel nobene tovrstne »literarne« senzacije, ampak je bilo pri njem vse natanko definirano po planih in valerjih. (Še v povojnih letih pa je črpal dobesečno pri Cézannu in slikal dolenjske motive celo ob odprtih knjigah z njegovimi reprodukcijami tudi Vladimir Lamut, ki je ta tip slikarstva zanesel iz Zagreba tudi na Dolenjsko.)

Ilustrativnost je tedaj postala bavljav, četudi ni bilo vedno jasno, kje naj bi se začela in kje nehala, in to se je zdelo Pogačniku ob pogledu na Kregarja povsem zgrešeno. O tem, da je literarnost za slikarstvo negativna, je govoril tudi Mušič, četudi so njegove slike s konjički po Pogačnikovi presoji po svoje tudi ilustrativne, vendar ne narativne. Ob tem pa je Pogačnik prišel do spoznanja, pri katerem trdno vztraja, da je potrebno tudi originalne knjižne ilustracije ocenjevati z docela enakimi merili kakor siceršnje slikarstvo, saj gre pri njih samo za majhno sliko na določeno temo. Kot piše v spominski knjigi Moj oče Bazilija Pregelj, je pred vojno tudi Marij Pregelj očetu pisatelju vedno razlagal, »da je s slikami drugače kot s povestmi, da jih ne smemo gledati literarno, da ne smemo iskati v njih zgodb in povesti. Da tega slikarji že davno več ne izpovedujejo.« Podobno je leta 1940 v pismu dopovedoval Miranu Jarcu celo

nekdanji ekspresionist Božidar Jakac in se pri tem skliceval na Rembrandta in predvsem Tiziana, ki ju je označil za klasičen primer pravega absolutnega slikarstva. Josip Vidmar pa je že od vsega začetka iskal v slikarstvu izpovednost bolj v motivni zgodbi kakor v formi, kot piše v Obrazih o svojih debatah z Dobidom; kot človeka brez posebnega smisla za likovnost pa so ga pozneje spoznali tudi že ekspresionisti in France Mesesnel je bil več kot nezadovoljen, ko je izvedel, da so vključili v časopis Trije labodje za umetnostnega urednika Vidmarja. Po vojni, ko se je položaj spremenil, pa je prav to, da so se umetniki »borili proti ‚literarnosti‘ v umetnosti«, v rokopisnem komentiranju Jakopičeve kritike slike Ivane Kobilce Slovenija se klanja Ljubljani kritiziral Dore Klemenčič-Maj. Zavzet je bil za socialistični realizem, ta pa je temeljil na pripovedi, ki na socrealistični sliki nikakor ni smela manjkati, saj je socialistični realizem temeljil na historičnih mnogofiguralnih prizorih, kakršen obvladuje tudi alegorijo Ivane Kobilce, in zato jo je Dore Klemenčič pohvalil prav zaradi poudarjene ilustrativnosti.

159

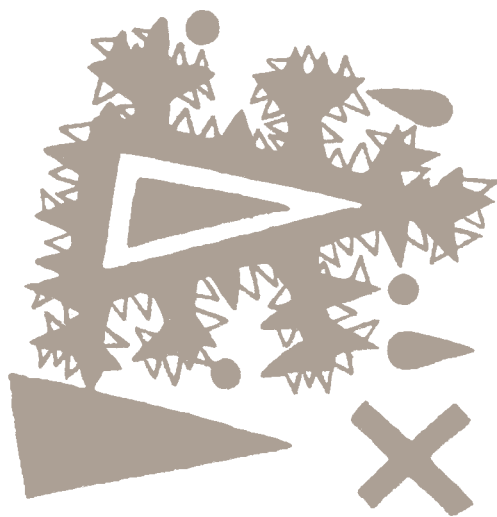
Kregarjev profesor v Pragi je bil Maks Švabinský, predstavnik tako imenovane »rembrandtovski« risbe, ki je gojil v grafiki rembrandtovski večstopenjsko jedkanje, in radovedni Pogačnik je Kregarja izrecno povprašal, kako je realistično staromodni profesor Švabinský reagiral na njegov nadrealizem. (Njegovo drobno krajinsko grafiko ima Pogačnik na steni v okviru, hrani pa že omenjena dela iz cikla Raj in Rajska sonata, ki jih je v Pragi kupil Zorman.) Kregar mu je pojasnil, da je bil Švabinský zelo gosposki in resen človek ter da se ni v to, kakor tudi sicer ne v osebni pogled posameznikov, nikoli vtikal. Zanimalo ga je samo, če je predmet dobro tonsko opredelil, se pravi, če je pravilno opredelil svetlobo in temino. Ni pa ga motilo, da je delal nadrealistične eksperimente. Do Kregarja je bil kvečjemu še manj kritičen kot do drugih, ker je prepoznal njegovo nadarjenost in mu je zato pustil prosto pot, saj mu je včasih dovolil celo preveč. To pa si Pogačnik razlaga z njuno duhovno sorodnostjo, ki jo občuti navkljub vsem zunanjim razlikam, saj misli, da sta si Rajska sonata Švabinskega in Kregarjeva Melanholija nekega večera po občutju v bistvu sorodni sliki, kajti pri obeh je navzoča pesniška romantična fantazija; zelo podobni pa so si tudi naslovi njunih del, kot so Rajski vrt ali Rajska sonata Švabinskega in Kregarjevi Sonata, Na vrtu ali Pastorale. Da je bil Švabinský prefinjen gospod, se je večkrat spominjal tudi Božidar Jakac, ki ga je v Pragi spoznal kot študent, pozneje pa je z ganotjem doživel čast, da ga je na praški akademiji slovesno

obiskal že tudi sam kot rektor oziroma »magnificienca«, kot je njegovo rektorstvo v pismu imenoval Vojeslav Mole, in tedaj mu je Švabinský celo dejal, da bi ga zaradi zanimivega obraza rad portretiral. France Kralj pa v spominih pripoveduje, kako ga je Švabinský, ko je prišel na praško akademijo, takoj prepoznal za kiparja in ga zato ni hotel vzeti v svojo slikarsko šolo, ampak ga je prepustil Vlahu Bukovcu.

Ko je Stane Kregar opustil nadrealizem in se vrnil k realizmu, se je med njim in Maksimom Sedejem vnel spor. Kregar se je tedaj verjetno zares naslonil na Sedeja in ta je Kregarju očital, da ga kopira. Obtoževal ga je celo, da mu krade, in Kregar, ki je bil sicer blagohoten, je bil potem med Neodvisnimi osovražen. Postopoma pa je prihajalo med njimi tudi do vse večjih ideoloških razlik. Kregar je bil duhovnik (v Pragi si je v cerkvi v Zabehticah poiskal priložnost za honorarno opravljanje maš tudi zaradi preživetja, da je zaslužil za kako kosilo), preostali so vlekli na levo, tudi Sedej (ki se je pozneje spremenil) in Omersa, Evgen Sajovic pa je bil »hiperkomunist«, medtem ko je imel Pregelj svojega boga; zato so imeli to »čudno« skupino na sumu, da so bili v njej v glavnem komunisti, kajti s komunizmom so enačili vsakršno levičarstvo, ki je postalo tedaj nekaterim neke vrste uteha; zaradi take zaznamovanosti pa nenadoma vrsta profesorjev ni dobila službe ali so jih predstavljali kam daleč, tako kot Miheliča, ki je najprej služboval v srbskem Kruševcu. Pisatelj Ivan Pregelj, ki ni bil komunist, ampak slovenski domoljub, pa je moral že v času Avstro-Ogrske službovati sredi Istre. Bili so razpeti med levo, sredino in desno, kar je izhajalo do neke mere morda tudi iz izročila akademijskih ateljejev oziroma profesorjev, in Pogačnik je žalostno opazoval, kako se je pričlenjalo omizje Neodvisnih majati in skupina razkrajati. Vmes je prišla italijanska in nemška okupacija, ki jih je raztepla na vse strani, in z njo je Klub neodvisnih tudi zamrl, saj se po vojni niso več srečevali. Zormanu je prav nazadnje ostal le še zvesti prijatelj Zdenko Kalin.

Pogačnik se v luči dotedanjih medosebnih odnosov in utvarjalnega izročila pri Neodvisnih spominja tudi povojnih konfliktov med Zdenkom Kalinom in Karlom Putrihom pri nastajanju njunih kipov na portalu slovenskega parlamenta, ki se mu zdijo brez vsakršne logike in izraz velikega nereda in nemira ter tako »zavozlana reč«, da je še sam ne zna prebrati; v njej pa še vedno vidi usedlino Arnolda Breckerja in Marcella Mascherinija. Ob tem pa pripominja, da je bil Klub neodvisnih v bistvu slikarski in da so se mu kiparji iz slikarske družbe – oba Kalina in Putrih – pridružili le bolj po naključju.

Odnos do kiparstva je bil tedaj v Ljubljani še bolj ozkosrčen kot do slikarstva, saj je bil za ljudi, ki niso prenesli deformacij, alfa in omega še vedno »stari Zajček« (avtor Prešernovega spomenika Ivan Zajec), niso pa sprejeli načina Franceta Kralja niti ne kiparstva tipa Karle Bulovec. Bolj tradicionalen je bil Boris Kalin z naklonjenostjo do lepotnih oblik Arnolda Breckerja, ki je v predvojni Nemčiji izoblikoval prototip Germana. Karel Putrih je najbolj sanjal o svojem kiparskem bogu Aristidu Mailollu, četudi so bile njegove figure velike, Putrihove pa majhne, in je vprašanje, koliko gre oboje skupaj; Zdenko Kalin pa se je naslonil na takrat v svetu znano »mlado gardo« italijanskih kiparjev, na Mascherinija in intimnega Mirka. Eksaktnost Borisa Kalina se je po drugi svetovni vojni s svojimi očiščenimi formami, izhajajočimi iz predvojnih mailollovskih vzorov, spremenila v erotizirano sladkobnost, kar je pozneje ustrezalo našim oblastnikom, ko so se šli neuvrščeni, saj je dobil naročila za indonezijskega predsednika Sukarna; kot model za take erotične lepoticе mu je služila neka Kamničanka, v kateri je Pogačnik videl le bolj »grob ženski potencial«. Brat Borisa Kalina Zdenko pa se je v svojem poznejšem delu približal kvečjemu ljubkosti, ki so ji tedaj po francosko rekli »joli«, in je rad modeliral otroke in srnice, ker ima srna tako lepo, tanko in gladko formo kakor otroci; še vedno pa se je opiral na lepotno formo modernih italijanskih kiparjev, predvsem na Marcella Mascherinija, čigar dela si je bilo mogoče ogledati tudi že v Ljubljani.



POGAČNIK IN LJUBLJANA TRIDESETIH LET

Ljubljana, v kateri so člani Kluba neodvisnih po končanem študiju v glavnem živeli ali se srečevali, je imela v tistem času razvito žlahtno kulturno življenje in se je začela že v prvi polovici tridesetih let, ko se je tudi precej gradilo, spreminjati tudi navzven. Mojster Jože Plečnik je imel ustvarjalno »parcelo« v starem delu Ljubljane, prostor v smeri od pošte proti Dunajski cesti pa so imeli na voljo drugi arhitekti, med njimi Vladimir Šubic, ki je dal Ljubljani, potem ko je Plečnik vabilo za gradnjo nebotičnika odklonil, nov arhitekturni naglas z nebotičnikom. Protipotresno ga je postavil na ležaje inženir Jaroslav Foerster, prav tisti profesor gospe Pogačnikove, ki ji je, ko ga je nekoč pozneje na tehniki prehlajena motila s kašljanjem, med predavanjem na tablo napisal latinsko ime zdravilne rože in vmes pripomnil »Pijte repiček«, in so jo zato odtlej gradbeniški sošolci klicali za Lenko Repiček. Plečnikovski paviljon s stebrički in »kranjcjelčkom« na vrhu, ki ga Pogačnik večkrat omenja s pravcatim veseljem, pa je nebotičniku po Plečnikovem zasnutku dodal Marjan Mušič. Ta najvišja ljubljanska stavba je Pogačniku znanilka tedanjih sprememb tudi zato, ker se živo in nostalgичno spominja, kako je na tistem mestu poprej stala lesena ograja s paviljonom, v katerem so prodajali rože, ki si jih je Pogačnik vsak dan ogledoval; cvetlični paviljon so potem prestavili na Miklošičevo cesto, od koder je še pozneje izginil. (Plečnik pa je ob tromostovju postavil svoj cvetlični paviljon v podobi miniaturnega antičnega tempeljčka, s katerim je imel pozneje veselje tudi Jože Kastelic, ki si je izrecno želel, da reprodukcijo njegovega Zvončka uvrstim v slovensko enciklopedijo, kjer ga je mogoče videti ob geslu o likovnih odmevih antike.)

Pogačnik je Ljubljano vsrkal vase že kot otrok. Ko je tedaj vsak dan prihajal v mesto peš iz Bežigrada do Vegove ulice in pozneje do Križank, si je spotoma nadrobno zapomnil vsak kamen, prav tako pa se je zanimal tudi za ljudi. Kot že tedanji center mu posebej živi v spominu nekdanja Šelenburgova ulica, ki je bila nekoč mnogo ožja, z zelo ozkim pločnikom, in so jo zaradi hrupa, ki ga je povzročal tramvaj, tlakovali celo z lesom. Začela se je pri sedanji Šubičevi gimnaziji, kjer je bila na vogalu trgovina Nova založba, ki so jo imeli v lasti katoliški



krogi in kjer je bilo mogoče kupiti Gasparijeve Narodne jaslice, ki jih je izdal Zorman; v vrsti nasproti Ria pa so si sledile enonadstropne stavbe, v katerih so bile trgovine. Trgovina Tičar je bila najboljša papirnica, kjer si je lahko Pogačnik kupil vse od papirja do tuša in barvic, poleg nje in Nove založbe s knjigar-
no in papirnico pa je bila nasproti pošte trgovina Bonač, prav tako papirnica. Posebej mu je prirasla k srcu trgovina na vogalu, ker so tam razstavljali balo najbogatejših ljubljanskih deklet. Bogati Ljubljancani so dajali h gospe Šarc šivati balo za svoje hčere, ki so jo uvezle vezilje vso na roko, in potem so te okra-
šene bele vezenine razstavili v izložbi, med njimi tudi balo matere Aleksandra Bassina, gospe Windischerjeve. Ko je mladi Pogačnik strmел v te vezenine, mu je šlo vedno kar na jok, pozneje pa mu je dala žena v uporabo balo svoje matere, ki je bila po tedanji tradiciji nasičena z ročno uvezenimi vzorci in monogrami, ki jih je Pogačnik zelo občudoval; če si bil z njimi pokrit, pa si lahko postal od njih ves »muštrast«. V njih sta tako Pogačnik kot njegova žena doajela izjemen občutek za estetiko, ni pa jima šlo v glavo, kdaj so lahko potrpežljive vezilje, ki so delale še ob petrolejkah in svečah, ustvarile vso to lepoto. Nekdanji nunski vrt pa se je že tiščal vogalne Šukljetove hiše, okrašene nad vrati z Dolinarjevim reliefom s podobo Rape in Majolke Šuklje; slednja je prav tako eno leto študi-
rala arhitekturo pri Plečniku in na Dunaju balet. V bližini, kjer sta stala Daj-
Dam in Rio, so bili za otroke posebna senzacija tudi prvi avtomati, iz katerih si dobil tortico ali sendvič; kot se spominja Pogačnik, ki gleda na tisti čas tudi iz tedanje, še otroške perspektive, pa si lahko dosegel še enega, če si denar porinil vanje zelo hitro. Ta osrednja ulica, ki je po vojni za dolgo časa dobila ime Titova, je pozneje vstopila v slovensko literaturo tudi v spominskih besedilih oziroma kronikah in itinererjih Lojzeta Kovačiča in Marjana Rožanca ter Jožeta Javorška, zlasti s svojim nebotičnikom in povojnimi dogajanjem, ko so kljub nasprotovan-
jem podrli baročno Kozlerjevo palačo, pa je v prav simbolni zavesti zgodovinsko živa tudi še danes.

Če Pogačnik tedanjo ljubljansko sliko primerja s poznejšo in pomisli, kaj vse so pozneje podrli, če se spomni nekdanjega Figovca ali Jakopičevega paviljona, ki ga nikakor ne more preboleti, in če pomisli, da na ulicah ni več tramvajskih tirov, ki so se mu zdeli s svojimi zavoji nekoč zelo lepi, niti ne več zvoka tramvajskega zvončka, ki je »krancjal« celotno zvočno panoramo, potem se mu zazdi, da je res najbolje, da več ne odide od doma in za vedno ostane v svoji klavzuri, saj je njegov mladostni svet izginil in se mu lahko filmsko odvija samo

še doma, pred spominskimi očmi. Ob tem pa se tudi zaveda pretresa, ki ga pomeni človeku spoznanje, da mu je nova slika sveta zamenjala staro, saj pri tem zlahka zasluti, da se zanj že bliža zadnje dejanje, padec zavese, kakršnega sta alegorično slikala findesièclovski Vavpotič in mladi Jakac, in da bo s tem zanj konec vsega. Zaveda se tudi, da vse to, kar nastane na novo, ljudje težko sprejmemo, ker nove stvari prinašajo tudi nov čas in nove ljudi. Na prav podobno misel pa naletimo tudi med zapiski Božidarja Jakca, ki je v dnevnik zapisal, da človek sprejema vse novosti z bolestjo, ker je po naturi tradicionallec, in pri tem dodal: poudarjam, z bolestjo.

Slike Neodvisnih so v tako razvijajoči se in spreminjajoči se Ljubljani v desetletju pred vojno kupovali največ advokati, inženirji, profesorji, podjetniki oziroma bogati trgovci in zlasti zdravniki, ki so vedno sodili med ljubljanskih »zgornjih deset tisoč«, če je »elitnežev« sploh bilo deset tisoč, na primer dr. Lavrič, dr. Šavnik, dr. Merčun, dr. Kunc, okulist Bassin, ki je postal zet častnega predsednika Narodne galerije dr. Windischerja, dr. Trampuž ali dr. Demšar – in s svojo veliko in lepo zbirko umetnin dr. Virant, ki ga poznamo z velikan-sko injekcijo v rokah pred steno, polno slik, s Smrekarjeve karikature, pa tudi po Goršetovi kiparski upodobitvi. Pri njih so bile ponekod čakalnice že prav-cate umetniške galerije slovenskih avtorjev, med njimi Jakopiča ali Sternena, ki ju je posebej ljubil dr. Lavrič, lepo zbirko Jame pa so imeli tudi v gostilni Pri Tičku na gričku. Zdravnik je bil tedaj kapaciteta in ne uradnik, v Peterburgu pa je v tistih časih doštudirala celo prva slovenska zdravnica, doktorica Eleonora Jenko-Groyer. Enega izmed njih, dermatologa Ernesta Hammerschmidta, je v njegovi beli halji portretiral tudi Božidar Jakac in leta 1941 v svojem dnevniku napisal, kako ga je pretresel njegov čudežni Jakopičev Kristus, ki se mu je zazdel slika z rembrandtovsky močjo in vizionarsko prepričljivostjo. Prav temu zdravniku je svoja dela prodajal tudi Miha Maleš.

Doktorja Merčuna je Pogačnik poznal, ker je zdravil njegovega očeta; некоč mu je po dolgi debati dokazal, da je sliko, ki jo je kupil kot Jakopičevo, naslikal Inkiostri. Imovitejši ljubitelji so imeli slikarske zbirke tudi po gradovih, tako kot konkurent Pogačnikovega očeta trgovec Sever, ki je imel v svojem gradi-ču Selo pri Radohovi vasi, sosedu in dvojčku Veselovega Grumlofa, največ slik Maksima Sedeja. Med kupce umetnin pa se je uvrstil tudi Jakac, ki je v anti-kvariatu nekajkrat naletel na podobe, od katerih se ni mogel odtrgati – na Ka-ringerjevo skicirko, na italijansko Oznanjenje iz 15. stoletja z zlatim ozadjem,

ki ga je pripisoval šoli Fra Angelica, in na mogočno Tihožitje Franza Wernerja von Tama. Gospodarna žena, ki je skrbela za mojstrove finance, je vselej našla privarčevan denar in pozneje pripovedovala, da sta pač malo potrpehla in nekaj časa mlatila polento. Poseben kupec je bil tudi ljubitelj likovne umetnosti tiskarnar Karel Čeč, ki je za svojo vilo na Prulah kupoval tudi slike Jakopiča, Sedeja in Miheliča, med drugim njegove velike Kurente. Nekateri individualni kupci pa že tedaj niso hoteli javno povedati, da so lastniki slik; Pogačnik si je za vedno zapomnil izjavo nekega magnata, da bi se počutil, če bi mu kdo odnesel sliko, kakor da bi mu zazidali okno, in komentira, da je ljubitelj skozi sliko dihal. O tedanjih kupcih slik značilno piše v svojih spominih Moj roman tudi pisatelj Ivo Šorli, ki pripoveduje, da je eden »naših najoriginalnejših poslovnih ljudi« nekoč izustil krilatico: »Z umetnostjo je sama zguba!«. Med bele vrane iz teh krogov pa uvršča tudi tisto, ki si je »ne iz snobizma, temveč iz notranje potrebe stanovanje okrasila z Jakopiči, Veseli in Sterneni.« Ob tem pa kot »sicer hudo trezen človek« ironično meni, da more »ne samo posameznik, temveč celo narod živeti tudi brez kulture: električne svetilke v salonu ne moreš več nadomestiti s petrolejko, toda dobra fotografija ti lahko dobro zaleže za Jakčev portret.«

Od vseh naštetih ljubiteljev se je Pogačniku najbolj zapisal v srce doktor France Virant, ker je bil docela predan ljubezni do umetnosti in popoln ter pristen ljubitelj umetnin, ki ni slik nikoli kupoval zaradi finančnih špekulacij niti ni z umetniki nikoli barantal. Živel je kot popoln zaklet samec v prostranem stanovanju poleg Kolizeja in je – četudi je bil dermatolog, specialist za kožne in spolne bolezni – v Ljubljani zaslovel s svojimi injekcijami, ki so menda pomagale v vseh težavah in so jim ljudje tako zaupali, da so ga trumoma obiskovali in se ob vsakem išjasu ali revmi zatekli k njegovi »čudežni« injekciji, o kateri so nekateri sicer govorili, da je v njej samo topla slana voda. (Komentar k že omenjeni Smrekarjevi karikaturi, objavljeni v Ilustriranem Slovencu, govori, da dr. Virant žal nima le »injekcij zoper starost, smrt in – zavist«.) K njemu se je hodil med vojno zdraviti tudi Božidar Jakac, injekcijo pa je dal tudi njegovemu umirajočemu očetu. Kako mu je pomagal ta znameniti serum, v knjigi svojih spominov Na robu, v poglavju Poskusni zajec, slikovito piše tudi Veno Pilon, čigar slike je v njegovih mladih letih prijateljsko odkupoval poznejši pisatelj zdravnik Danilo Lokar, ki je bil vsaj v partizanskih časih znan po tem, da je imel za vsako zdravstveno nevšečnost pri roki namesto injekcije tableto. V pismu iz Zagreba Janezu Zormanu leta 1947 Viranta omenja tudi Olaf Globočnik,

ki prijatelju sicer svetuje, naj poskusi zdravilno kuro njihovega Krajačiča, ki naj bi bil »100 % boljši od Viranta«.

Ves denar, ki ga je dr. Virant zaslužil s svojim popularnim injekcijskim patentom, o katerem je kot o nekdanji znamenitosti pripovedovala tudi Tatjana Jakac, je doktor Virant izdajal za nakup umetnin, zlasti gotskih kipov in Jakopičevih podob. Ob njih je potem samotni užíval, zaprt v svojem stanovanju, ki je veljalo za center dobrih Jakopičev; imel pa je tudi lepega Groharja in je ljubil Pavlovca, medtem ko ni bil preveč navdušen za brata Kralja, najbrž zato, ker sta se mu zdela preveč deformirana; z njim pa je med slikami večkrat sedel tudi mladi Marjan Pogačnik. Virant je bil tudi zvest obiskovalec vseh razstav, ki jih je vedno obiskal po večkrat, in Pogačnik se spominja, kako se je v Narodni galeriji, kamor je šel vsak teden, če se je tam znašel v času javnega vodstva, umaknil v svoj kot in opazoval slike sam. Stalno ga je videval tudi pri stricu Zormanu, s katerim sta presojala umetnine, saj je vsako sliko temeljito preštudiral; bil pa je tudi reden gost v francoskem inštitutu, kjer se je zanimal za novo izdane umetnostne knjige in jih naročal, pa naj so bile še tako drage. Včasih ga je zaradi njegovih slik obiskal tudi vojaški kirurg doktor Kunc, sicer pa ga je iz ljubeznivosti obiskovala le ljubka in narurna deklica, hči nekega prijatelja, da bi ne bil vselej sam, in je bil vsaj na videz zelo srečen človek. Najbolj od vsega so ga skrbele slike in v vojni nevarnosti, ko je bil človek lahko že nehote vpleten v politiko, je živel v tako obupnem strahu, da je dal nekaj umetnin – med njimi dragoceno špansko slonokoščeno rezbarijo, ki jo je bil dobil v nekem samostanu – poskriti na varna mesta, in skupaj z njimi je potem ta čas srečno prebrodil; v povojnem času, ko so dajali za darila dragocene slike, pa so začeli pritiskati tudi nanj, da bi kaj prodal za Tita ali druge politike.

Nekega dne je prijatelja Zorman obvestil, da je zbolel za rakom in da ne bo šel v bolnišnico, ampak se bo zdravil le s svojimi injekcijami. Potem ko je postal njegov videz že povsem spremenjen in je hodil okrog kot megla, se Pogačnik iz časa tik po vojni pretreseno spominja, kako je Zorman za svojim omizjem povedal nekaj nezaslišanega, iz tega pa je sklepal, da je z Virantom resnično že zelo slabo. Ko je neki Virantov prijatelj kupil čudovito Kremser-Schmidtovo sliko in mu jo želel pokazati, je Virant dejal, da ga slike ne zanimajo več in da si bolj želi ljudi. Zelo kmalu zatem je padel v komo, sobo so zatemnili in bolnik je v nekaj dneh umrl. Pogačnik si Virantov preobrat razlaga, kot da je na koncu celo tako do kraja le na umetnine navezani mož spoznal, da je največja vrednota od

vsega vendarle dober človek. Takoj po njegovi smrti pa so se že pojavili kupci in pričeli od njegove sestre Jožice Jesih odkupovati umetnine, zlasti gotsko plastiko. Tako se je enkratna zbirka, ki je bila zbrana s tolikšnim veseljem, razdrla, in Pogačnik se zaradi kronične slovenske brezbržnosti ob spominu nanjo ponovno potaplja v neutolažljivo žalost.

Prav posebna ljubiteljica umetnikov je izhajala tudi izmed Pogačnikovih sorodnikov: sestrična Pogačnikovega očeta po materini strani in apartna gospa Albina Hiti, lepa Gorenjka z »mačjim« obrazom in velikimi, sijoče belimi očmi, za tedanji čas redko lepimi zobmi ter izrazitimi ličnicami, ki mu je zapustila čudovito nežno zveneče barvno Pavlovčevo cvetlično tihožitje, nezmotljivo »oddeklamirano« od začetka do konca. Takšnih tet tedaj v Ljubljani skorajda ni bilo in imenitna dama ni mogla nikoli prenesti, če so ji rekli teta, Pogačnik pa mi je kot žlehtnoben konjiček, kot se je nekoč otroško sam označil, ni prav nikoli imenoval drugače kakor teto.

Gospa »teta« je imela v Ljubljani na Kongresnem trgu po njej imenovan modni salon, v katerem se je pred vojno zbirala vsa umetniška stara Ljubljana, med slikarji tudi Lojze Špacapan, Avgust Bucik, Veno Pilon pa tudi Pavlovec, pojavil pa se je tudi Zoran Kržišnik, Božidar Jakac pa je njen salon tudi narisal. Njen stalni gost je bil tudi Zoran Mušič, čigar tedanja zaročenka Tanja Žerjav ga je v težkih časih po začetku vojne, ko so vsi slikarji, vključno z Mušičem, živeli zelo skromno, ker ljudje niso več kupovali slik, na njegovo srečo lahko tudi podpirala. Živela je skupaj s sestro Nado v sosednji, Žerjavovi hiši in je Pogačnikovo teto skupaj z Mušičem večkrat obiskala, teta pa je imela tudi več njegovih slik, ki so bile, tako kot v Parizu Bonnardove ali Vuillardove, zelo primerne za ustvarjanje primerne atmosfere v tedanjih meščanskih salonih. Obe sestri je poznal tudi Pogačnik, ki pripoveduje, da sta veljali za znani ljubljanski lepotici, čeravno sam ni bil tega mnenja. Ko jima je umrl oče, pa se najbolj spominja, kako sta vlekla skozi ozko Šelenburgovo ulico največjo pogrebno kočijo skozi mesto na Žale dva para konj.

Pred tem je bila teta Hitijeva filmska statistka v Berlinu, kjer se je v modnih salonih izučila mode. Ko je odšla tjakaj, je bila samo lepa in revna poštna telegrafistka, vendar prežeta s hrepenenjem po umetnosti. Ker so bili ti saloni pogosto v židovskih rokah, se je povezala z elitnimi, zlasti židovskimi krogi, ki so jo pogosto vabili v Švico ali druge ekskluzivne kraje, zato je nenehno potovala. Če ne drugače, je Pogačniku vsaj za božič, ko so se dobili skupaj sorodniki,

»referirala« o teh svojih potovanjih, o Hamburgu ali Parizu, kjer je obiskovala prijateljico, vedno lepo urejeno primabalerino Lidijo Wisiak. Pripovedovala je, kako jo je hodila tolažit in odvrčati od samomora, obupani, ko so ji vzeli v pariški Operi Comique vse solistične vloge. Razlog za konec njenega baletniškega vzpona pa ni bil v njeni nenadni neuspešnosti, marveč v novi modi, ko so vloge prevzele velike in tanke ruske plesalke, ki so se pojavile v Parizu, medtem ko je bila ona majhna in drobna, s prekratko golenico, kot jo poznamo s Pilonovega portreta, Jakčeve suhe igle in upodobitev Jele Humek-Trnkocy. Imela je bogatega podpornika, ki ga je po vojni ubila OZNA, in pozneje je učila na ljubljanski srednji šoli, kjer je bila tudi ravnateljica.

169

V Berlinu je teta Hitijeva od umetnikov kupovala slike, med njimi grafiko Käthe Kollwitz, ki jo danes hrani Pogačnik, hranila pa je tudi Mušičeve podobe. Tam jo je opazil slikar Lovis Corinth, postala mu je model za njegove znamenite akte in slavni Žid jo je tudi kar dobro plačeval. Corintha pa je posebno občudoval Sternen, od katerega je bil po Pogačnikovem gledanju nemški slikar v barvah še boljši in finejši. Teta Hitijeva, znana tudi z Dolinarjevega kiparskega portreta, Kregarjeve oljne slike in Jakčeve portretne risbe iz tridesetih let, je bila poročena z romanistom in novinarjem pri Slovenskem narodu Milanom Zadnekom, avtorjem številnih sestavkov in dokumentarno pomembnih intervjujev z umetniki, tudi tistega, ki je prvič predstavil težnje Četrte generacije z Malešem na čelu. Zadnek, ki je bil zaradi ženinega poklica vedno izborno oblečen in je v ženskih očeh veljal za lepotca, podobnega filmskemu igralcu Harryju Pielu, je Pogačnika vabil v francoščini. Gospa Hitijeva pa je bila tudi zmagovalka na ljubljanskih gala plesih, tudi na tako imenovani črno-beli reduti, na kateri so bili kostumi prave plastične kreacije. Pustne prireditve, ki jo danes spet obnavljajo, se je bilo mogoče udeležiti le z osebnimi vabili in udeleževala se jih je tudi gospa Jakčeva. Kot redno dobitnico nagrad za najlepšo pustno masko lahko teto Hitijevo ugledamo našemljeno tudi na straneh časopisa Ilustracija, ki ga je nekaj časa urejal Miha Maleš. Ker je bila šarmantna in odrezava, je nekoč po vojni, ko je izvedela, da se v restavraciji Rio mudi maršal Tito, drzno stopila predenj, ga zaprosila za ples in se potem z njim zavrtela.

Prav taki ljudje, ki so bili pripravljeni umetnine tudi kupovati, tako kot Pogačnikov oče kipe Karle Bulovčeve, so na novo dvigali tudi slovensko samozavest in omogočali razmah umetnosti, ker so ji zagotavljali materialno ozadje. Bili so intelektualna hrbtenica, in to ne glede na razdeljenost na »klerikalce« in

»liberalce«, ki tedaj sprva še ni bila tako ostra kot pozneje, ko je šlo med njimi vse bolj na nož; začejala pa se je že od otroštva, ko so imeli nekateri učenci naročeni liberalni Naš rod, drugi pa katoliški Vrtec, potem pa so se lahko opredeljevali med orli ali sokoli. Od slednjih se Pogačnik najbolj spominja brata znamenitega kiparja Alojza Gangla, Engelberta Gangla, ki je bil napisal ob slovenski prvi umetnostni razstavi patetično slavnostno verzifikacijo, med paradami po Tyrševi, poznejši Dunajski cesti, pa ga je videval vselej korakati v prvi vrsti ali več metrov pred glavno črto, strumnega kot deska. Pogačnik, ki se je kot umetnostni zgodovinar zavedal vloge materialnega ozadja za nastanek umetnin na italijanskih dvorih ali v holandskih mestih, razpoznava v tedanjem času celo naš »zvezdni« trenutek, ko sta se prvič v novejšem času povezala materialno zaledje in duhovna kultura in se je pričela slovenska družba zavedati, da brez duhovne kulture ne bo nacionalnega zavedanja. To zavest pa pogreša danes, v brezobzirnem času, ko vsi samo pohlepno gledajo, kako bi na hitro obogateli, in so pri tem brezobzirni egoisti, ki ostajajo za kulturo povsem brezbrizni, če se ta ne prilagaja njihovemu brezupno nizkemu duhovnemu obzorju, medtem ko so se takrat, vsaj kot vidi tedanje čase iz današnje perspektive Pogačnik, tisti, ki so se dokopali do denarja, želeli tudi sami dvigniti na višjo kulturno raven, ljudje pa so sami prispevali tudi za Narodno galerijo.

Vsaj najbogatejša meščanska plast v Ljubljani je tedaj dosegla materialni in intelektualni evropski standard, ki je bil višji od beograjskega, in začela kupovati umetnine ter negovati domače ostaline; medsebojno pa je urejala tudi družinske zadeve, med drugim na tedanjih hišnih ali domačih plesih, imenovanih hausbali, na katerih so bili povabljeni izbrani po merilu družbene lestvice, le včasih se je povzpел na parket kak lep mladenič s kitaro ali lepim glasom ali pa zanesljiv študent z obetajočo študijsko smerjo, ki je zagotavljal bodoči premožni soprogi »titel«, četudi so proletarce le težko pripustili v bogate družine. Glede na tedanje postopno razslojevanje so sodili v drugo kategorijo gimnazijski profesorji, ki so živeli v svojih hišicah bolj zapečarsko in niso imeli denarja, da bi kupovali slike, kvečjemu Šantla ali Gasparija, privoščili pa so si lahko vsaj gledališče. V današnjem času pa vidi Pogačnik tudi še vrsto drugih sorodnosti s tedanjim, poleg nezaposlenosti intelektualcev, ki vnaša v ljudi veliko negotovost in nesamozavestnost, predvsem velikanske socialne razlike, saj je bila tedaj okrog Ljubljane tudi vrsta ubožnih predmestnih naselij z mizernimi, iz odpadnega materiala zgrajenimi, v nebo vpijočimi barakami, ki so se jim med deskami

kadili gašperčki. Postavljene so bile v zavetnih jamah, nastalih pri izvažanju gradbenega materiala iz nekdanje Save, ki je nekdanj segala zelo globoko v današnjo Ljubljano, vse tja do sedanje Drame. Taka zavetja iz odpadnega materiala so si ljudje postavili zlasti v gramozni jami in na Cesti dveh cesarjev. Sicer pa je prebivalstvo Ljubljane naraslo, ker so se vanjo vključila in kot gobe razrasla tudi predmestja oziroma »becirki«, po katerih je bil porazdeljen poseben malomeščanski sloj, razvrščen ideološko in po opraviilih, ki so se jim posvečali prebivalci. Trnovsko predmestje je bilo na primer bolj kmečko, v Krakovem pa so pridelovali solato; za Bežigradom so stanovali sokoli, Mirje, kjer so živeli bolj pobožni ljudje, pa je bilo klerikalno. Vodmat, Zelena jama ali Kravja dolina so bili nekdanje vasi, v katerih so prebivali mešano tudi proletarci. Prava Ljubljana je namreč segala le okrog pošte do kolodvora oziroma proge, nehala pa se je tudi že pri klavnici ali artilerijski kasarni, zato so Pogačnika, ki je prihajal v šolo iz Bežigrada, imenovali že za predmestnega dečka, saj je bila hiša njegovega očeta kvečjemu ravno še znotraj mesta. Naokrog so bile tedaj še mitnice, kjer so morali kmetje s konji svoje stvari stehitati in plačati. Ta predmestja so bila tipična slovenska zasnova, namenjena za skromnejši drugi razred meščanov (v prvega so sodili zdravniki in advokati); mednje je sodila tudi profesorica Frida Kleč, ki si je kupila zemljišče za svojo hišo v gradaškem predmestju, kjer je parcele prodajal nemški viteški red, in to ne komurkoli, ampak samo bolj katoliškim ljudem in Univerzi, medtem ko je na primer veljalo, da je Bežigrad zaradi sokolov bolj liberalen.

Stanovanjske hišice na teh parcelah so si bile zelo podobne in so vse premoгле vrt z nekaj zelenjave in s sadnim drevjem, jablanami, hruškami in marelicami, ki so jih gojili, ker so bile cenejše od kupljenih. Podobna pa je bila tudi mentaliteta tamkajšnjih predmestnih prebivalcev, ki je veljala za »kleinpurgarsko«, to je malomeščansko, ker so se v svojih hišicah zaklepali ter ograjevali in v njih živeli bolj ali manj zaprti vase kot kaki voluharji in hrčki; to pa je vplivalo tudi na njihov karakter, zato Pogačnik njihov življenjski slog primerja s tistim, ki ga je populariziral leta 1853 ustanovljeni ilustrirani družinski časopis *Die Gartenlaube*, saj je pojem *Gartenlaube* kot sinonim za malomeščanskost v prenesenem smislu vztrajal tudi še v tem času, ne le v 19. stoletju, ko je Jan-ko Kersnik v duhu »*Gartenlaube romanov*« ocenil tudi najobsežnejše prozno delo (Beatin dnevnik) Luize Pesjakove, danes najbolj splošno znane s Strojeverga bidermajerskega portreta. Železničarji pa so imeli nekoliko manjše hišice v

kolonijah. Tako pobožnejši kot liberalnejši meščani so si prizadevali samo zase in so pozabljali na tiste tretje, ki so bili najbolj revni in so se pozneje, podprti s sovjetsko propagando, organizirali v tako imenovani levici.

Glavni stavbni mojster gradaških enostanovanjskih individualnih hišic je bil podjetnik Matko Curk, ki je bil prav tako katoliško usmerjen in se je veliko naučil od Plečnika, saj je sodeloval pri gradnji Nuka in Žal in pozneje tudi pri prenovi Križank; o njegovi dejavnosti je Nova revija izdala že posebno etnološko naravnano knjigo. Curk je imel hišo v Krakovem in je bil Plečniku povsem podložen, zato je vzgojil nekaj specialnih »Plečnikovih oziroma Curkovih« zidarjev, ki so kot že stari možakarji izdelovali na primer križevniške zgrafite. Plečnik je namreč prav vse detajle zelo natančno preštudiral in je bil »salamensko« natančen. Obrtnike je pričel učiti »od vrha do tal« in k njim so morali hoditi tudi Plečnikovi študentje, da so se čim bolj neposredno seznanili z delom izvajalcev, na primer pasarjev ali kamnosekov. Od pasarjev sta bila tedaj najbolj talentirana brata Žmuc, ki sta imela delavnico na dvorišču današnjega »kozolca« in si pridobila kot izdelovalca kelihov in lestencev po Plečnikovih risbah ogromno klientelo. Med kamnoseki je Pogačnik najbolj občudoval kamnarja Petra, izvirajočega menda iz Nabrežine, ki je izdeloval najfinejše stvari za kamnoseka Vodnika, ta pa je imel delavnico na Resljevi cesti in se je posvečal predvsem nagrobni plastiki. Pogačnik je videl v Petru tolikšnega virtuoza, da njegove najfinejše rozete po rafiniranosti primerja kar z dekoracijami indijskega Tadž Mahala, kapitule v kamnu z njihovimi »špicami« pa je znal oblikovati lahkotno kot Bernini. Prav on je izklesal tudi edinstveni Plečnikov jonski steber na fasadi Nuka, klasičen steber z minimalno napetostjo, ki ga Pogačnik razpozna kot nekaj edinstveno organskega, in z njim se je »slavni Peter« izkazal kot pesnik kamna, ki je njegovo rast obarval kot rastlinsko bitje. Na žalost je ta kamnoseška lepota doživela svojo največjo nesrečo, ko se je proti koncu druge svetovne vojne ponesrečil nemški vojni pilot in se zaril v ostrešje Nuka. Poleg poškodovane hiše, strehe in fasade s stebrom je v požaru zgorelo veliko dragocenega knjižnega gradiva, kar je bila nepopravljiva nacionalna katastrofa. Ostanke njegovih umetnin pa lahko občudujemo še na ljubljanskem pokopališču, kjer je med drugim izklesal tudi grob zadnjega deželnega glavarja Ivana Šušteršiča in grobnico za kamnoseka Vodnika. Plečnikovi arhitekturni učenci so se tedaj le težko uveljavili, ker ni bilo investorjev, in so – dokler se niso organizirali v birojih – dobivali v delo le drobtinice. Ker so se vsi poznali, so bili medsebojno ljubosumni, zlasti še, ker so imeli možnost,

da gredo študirat v tujino, samo nekateri. Govorili pa so, da tudi Vladimir Šubic nikogar ne pripusti zraven. Tako se Marjan Pogačnik še živo spominja, kako je na primer Marjan Mušič trepetal, ali bo dobil v izdelavo hišo na vogalu blizu trnovske cerkve, ki jo je potem v resnici projektiral v obliki kocke.

Ta nacionalni dvig oziroma kulturni razmah, ki se je kazal tudi v zanimanju za slike, je bil, če pomislimo na zgodovino dogajanja v siceršnji Evropi, kar za pol stoletja »zamudniški«, saj so bili v času kulturnega nacionalnega razcveta drugod naši umetniki prisiljeni živeti in delovati na tujem in smo jih – tako kot najodmevneje brata Šubica – v tem času spoznavali malone na novo, kajti dotlej je le malokdo vedel, kdo so bili in kaj vse so naredili; prav zato pripisuje Pogačnik tolikšno veljavo tedanjemu »odkritju«
bratov Šubicev tudi za našo kulturno samozavest. Tedaj sta bila poleg impresionistov veljavna tudi Vesel in v dvajsetih letih umrla Kobilca, in že pred vojno se je med kresanjem umetnostnonazorskih pogledov rojevalo tudi vrednotenje Jožefa Petkovška, o katerem so že tedaj veliko razpravljali in se porazdeljevali zanj ali bili proti njemu, tako kot zlasti Josip Vidmar, ki mu je bila v likovni umetnosti zelo važna zrcalna podoba, četudi je pričel po svoje ceniti predvsem Jakopiča, za katerega ga je navdušil Ivan Mrak. Ta nasprotja so bila včasih zelo ostra in Pogačnik se spominja, da so zaradi njegove naklonjenosti do Petkovška napadali celo Izidorja Cankarja. Pogačniku pa je to potrjevalo, da je Cankar na umetnost vendarle gledal liberalno in ne le skozi renesanso. (France Stele je leta 1933 v svoji kratki zgodovini Narodne galerije in navodilu za ogled razstave označil Petkovška v okviru slovenskih realistov za čisto svojevrstnega slikarja, ki je francoski realizem »oplodil s svojo posebno, globoko tragično duševnostjo, kar je vplivalo tudi na njegovo oblikovnost, ki je nekam trpko trda, grenko resnična in globoko otožna«, njegova dela pa »so v dobi, ko še nismo preživeli popolnoma modernega hotenega primitivizma, nekam čudno aktualna in kakor učinkovita slika Doma ali Beneška kuhinja nepozabna«.) Kako je pred vojno gledal na Petkovška nekdanji ekspresionist Jakac, pa je razvidno iz njegovega predavanja o slovenski umetnosti februarja 1931 v ameriškem Clevelandu. V njem šteje za najmočnejšega od naših baročnih slikarjev Berganta, »ki je ostal kot najindividualnejši slikar do danes«, o Petkovšku pa v prikazu realizma zapiše: »Še en slikar je živel v tedanjih časih, Josip Petkovšek, ki kot nekaka slutnja sega že dalje v bodočnost, v ekspresionizem.«)

Nasploh je prihajalo v tem obdobju do ostrih kvalifikacij in so nekateri samotarski starejši umetniki izgubljali svojo verodostojnost oziroma kvaliteto,

tako kot Tratnik, Vavpotič in Gaspari. V tem času je prišlo tudi do sicer redkih javnih naročil, zlasti obeh kraljevskih konjeniških spomenikov, in do natečaja za zgodovinske slike na hodniku banovinske palače, ki je bil pri nas prva tako velika naloga. Nanj se je odzvala vrsta slikarjev, zmagal pa je Gojmir Anton Kos, tedaj profesor risanja na srednji tehniški šoli, ki je potem naslikal velike oljne slike, za katere so mu zaradi debelih barvnih nanosov stkali posebno platno, ves material zanje, tako barve kot čopiče, pa je dobil iz Holandije, od koder je – »iz dežele starih Flamcev« – leta 1937 pisal tudi Janezu Zormanu. Pogačnik se tudi spominja, kako so ga med delom motili zgodovinarji, ki so mu oporekali, da kaka stvar ni naslikana zgodovinsko točno, posebej pri kompozicijski zasnovi ustoličenja na Gosposvetskem polju, ki naj bi bilo po izpričanih zapisih nekoliko drugačno; a se zaveda, da se licentia poetica ne nanaša samo na poezijo, temveč na vse umetnostne zvrsti. Izbira zgodovinskih motivov pri tem natečaju je bila prepuščena samim slikarjem, vendar obsežen natipkani seznam zgodovinskih dogodkov do leta 1918, ki ga je pripravilo stanovsko Društvo likovnih umetnikov v Ljubljani in ga je v svojem izvodu ohranil Jakac, predvideva izbiranje med 47 predlaganimi zgodovinskimi prizori. Kos se je odločil za Boj na Krškem polju in Ustoličenje na Gosposvetskem polju, ki je bilo edino med navedenimi prizori predlagano večkrat, z različnimi fazami obrednega ustoličevanjskega postopka. Od umetnostnozgodovinskih tem pa je bilo med predloge vključeno tudi protireformacijsko uničenje protestantske molilnice v Govčah pri Žalcu. Pogačnik se še dobro spominja lepe razstave in del, ki se danes niti niso vsa ohranila, še posebej lepe kompozicije Marija Preglja. Kot spremljevalec tega dogajanja pa je na svojem zasebnem domačem vzporednem natečaju »konkuriral« tudi sam, ko je ustvaril že omenjeno risbo kmečkih uporov v podolžnem formatu prav zaradi banovinskega natečaja, pri tem pa je seveda največjo pazljivost posvetil konjem. (Zmagovalec uradnega natečaja pa si je dal, kot pripoveduje izročilo, med slikanjem v Kolizeju za model v atelje privedi resničnega, živega konja.)

Slovenska intelektualna družba z zavednimi intelektualci se je tedaj pričevala rojevati v pravih krčih, saj kot prebivalci Dravske banovine, in ne Slovenije, nismo imeli državniskega občutka. Jugoslavija, ki je bila sestavljena iz banovin, je obstajala predvsem na papirju in na znamkah; sicer pa je celo jugoslovansko območje obvladovala velikosrbska čaršija, nekako podobno kot v Italiji mafija. V kraljevski družini je bil vsaj zaradi svoje velike zavzetosti za slikarstvo za

Pogačnika edini pozitiven samo knez Pavle, v katerem je videl specialista za slikarstvo, romantika in ljubitelja lepih stvari. Imel je lepo urejen muzej in se je med slikarji zavzemal tudi za Marka Čelebonovića ter podprl mlada Črnogorca Lubardo in Milunovića. V slike in starine je pretopil ogromno premoženja in je občudoval zlasti Rubensa in Rembrandta. Politično pa je postal iz anglofila Hitlerjev simpatizer, in Pogačnik sklepa, da smo se najbrž zato pred vojno pripravljali na obrambo pred Italijani, ne pa tudi pred Nemci, čemur se je zmeraj čudil. Beograd je bil še zaostala »kriva palanka«, tlakovana s svojo znano »kaldrmo«, kamni iz rečnega proda, in je še dolgo obdržal turški značaj. V njem je bilo usmerjenih na London in Pariz le nekaj družin, tamkajšnji jugoslovanski kralj pa je bil srbski Karadžordžević, in ne naš kralj Matjaž. Njegovo predvojno podobo je v slovenski literaturi označil Jože Javoršek, ki je napisal, da se mu je predvojni Beograd zdel kot mesto iz zamazanih papirnatih kock brez vsakršne trdne hiše oziroma ljubljanske trdne stavbe, pa tudi kot »sejmarsko mesto s silnimi prepahi«, vendar pa kot mesto, ki mu ni dišalo po plesnobi kot Ljubljana. Od slovenskih slikarjev je tedaj revno živel in se zapil v Beogradu Ivan Čargo, ki ga je prizadela tudi kruta družinska usoda, ko sta mu zaradi košave v stanovanju zmrznila otroka, a se je pozneje vrnil; Matija Jama pa se je po vrnitvi iz tujine že poprej, leta 1923, nastanil v Beogradu, a se je že v naslednjem letu iz državne prestolnice razočaran preselil v Ljubljano.

175

Ljubljana je bila dotlej celo še precej nemško usmerjeno mesto, gotovo bolj kot Trst, in težko je bilo povezati celo pokrajinsko oziroma lokalno razdeljene ljudi. Pogačnik se ob misli na raznolikost slovenskih pokrajin pravzaprav še danes sprašuje, kaj nas poleg jezika povezuje v enoten narod, kajti včasih se mu zazdi, da je v Sloveniji že na vsakih nekaj kilometrov druga pokrajina z drugačnimi ljudmi in da je domača tradicija od vasi do vasi tako močna, da se človek lahko skorajda začudi, kako se nam je sploh posrečilo poistovetiti in vso to raznolikost povezati v en sam narod – pri čemer ima na primer delo prekmurskega Štefana Küzmiča za pravi čudež. Zato ga ob vseh izkušnjah navdaja tudi toliko večja skrb, če si bomo v romansko-germanski mešanici, v katero lezemo, lahko še naprej ohranili kožo, saj dobro ve, da niso majhni narodi v večjih skupnostih nikoli prišli do besede, pa tudi to, da se danes v parlamentu poslanci prerivajo, kdo bo šel v Bruselj, zaradi večje plače, in se prepirajo, namesto da bi sodelovali, nič pa ne razmišljajo in ne razpravljajo o kulturi in za nas odločilnih knjigah, zato se mu zde v temelju prav vsi enako nekulturni; Rudi Šeligo, ki

ga je štel za kulturnega, pa je na žalost umrl. Dolenjci so se, kakor se spominja Pogačnik, pred vojno kot »republika zase« držali bolj zase, Maribor in Celje, kjer so bili lastniki tovarn Nemci, sta bila pod nemškim vplivom, Kranj, v katerem so bili lastniki tovarn Čehi, pa je živel spet bolj po svoje. To razmerje se čuti še danes zlasti v napetosti med Ljubljano in Mariborom, kjer so po Pogačnikovi izkušnji zaradi premajhnega medsebojnega poznavanja nekateri še danes prepričani, da sta bila general Maister in igralec Ignacij Borštnik, skorajda Pogačnikov rojak iz gorenjskih Cerkelj, Mariborčana. V Ljubljani je v tem času zares prišlo do intelektualne koncentracije, vendar je ta nastala šele iz poveza-ve obrobij, iz katere se je porodilo vse, kar je bilo pri nas izrazito pozitivnega; sicer pa je slovenska zgodovina zgodovina obrobja, tudi kadar jo gledamo z vidika prestolnice, ker smo Slovenci vselej hodili na Dunaj ali v Beograd, zdaj pa se nam obeta še Bruselj, tako da še nič ne kaže, da bi se takemu položaju sploh lahko kdaj odpovedali enkrat za vselej.

S Stankom Bloudkom, ki se je tudi kot Čeh zavedal integrativne moči slovenstva, se je tedaj vključil v tekmovalno dogajanje tudi slovenski šport, posebej zimski s planiško skakalnico, šolstvo pa se je, kot ga primerjalno vidi Pogačnik, pričelo postopoma usmerjati od humanističnega znanja v smer tehniziranosti, kakršna je do danes žal že malodane prevladala, in to celo v humanističnih smereh, kjer razpravljajo o umetnosti ljudje, ki so zanjo brez posluha oziroma se jih ta niti ne dotakne, kot poudarja tudi Marjan Pogačnik, med literarnimi zgodovinarji pa to opaža zlasti Boris Paternu.

Dokler nismo imeli svojih podjetij in trgovcev, tudi nismo imeli kupcev za umetnine domačih umetnikov, saj so bili prav ti njihovi prvi ljubitelji, ki so jim lahko »produkcijo« tudi odkupovali. Slovenska trgovina je tedaj navezala stike z evropsko veletrgovino in pričela konkurirati nemški, vse veletrgovine pa so imele tudi neposredne povezave s tujino, tako kot v središču mesta na Aleksandrovi cesti, v trgovini nasproti Ria, na primer gospod Kette, ki je prodajal samo izrecno najnovejšo pariško moško modo. Odtod je izvirал kapitalski temelj tudi za kulturo, in zato je Marjan Pogačnik, ko je med počitnicami na Baški na otoku Krku sedel za mizo z igralcem Zvonimirjem Rogozom, še kot otrok lahko poslušal njegovo zadovoljno pripovedovanje, da ni imel še nikjer tolikšne plače kot v Ljubljani (17.000 dinarjev), in je zato pač lahko bil »kralj večera«. O tem, kako so nekateri z veliko iznajdljivostjo obogateli, pa ve Pogačnik, ki je imel tudi sam tako sposobnega očeta, povedati celo vrsto resničnih zgodb.

Med njimi je posebej značilna tista o urnem in pridnem Tonejcu. Mladenič je izšel iz popolne revščine in pomagal nekemu gostilničarju ob nedeljah nositi steklenice, njegovo spretnost pa je v hipu razpoznal zagrebški hotelir, ki se je tam ustavil po naključju in ga nemudoma vzel s seboj. V njegovem hotelu je fant od napitnin toliko prihranil, da si je kupil sredi zagrebške Illice staro gostilno Lovački rog in nato kupil in prezidal še ljubljansko kavarno Evropa, v kateri so po italijanskih vzorcih izdelovali sladoled. Ko se je pričela kazati gospodarska kriza, je postavil barako v Zidanem mostu, kjer se je za nekaj časa ustavljal superekspresni vlak Calais–Istanbul, in tam sta njegovi hčeri prodajali žemlje s šunko in obogateli, pozneje pa sta se poročili v Zagreb s Srboma, ki so ju ustasi med vojno obsodili na smrt in ju je moral Tonejc »odkupiti« za drag denar. Tako obogateli ljudje so kupovali slike in knjige in so postajali kulturni ali so se vsaj delali kulturne, doma pa so imeli tudi kak »štikelc« starin. Imeli so se za Slovence in so se opredelili za Slovence tudi ob naraščajočih pritiskih kulturbundovcev, kar so trpko občutili med vojno. Nekateri so svoje bogastvo prigarali z delom in iznajdljivostjo, tako kot tudi Pogačnikov oče in ded, stari Janez Zorman; če se je za koga izvedelo, da je obogatel s špekulacijo, pa v tistem času ni več imel družbene veljave in so ga iz svoje družbe izločili.

Slovenci dolgo niso kupovali domačih slikarskih avtorjev, Nemci so bili pred tem navezani na svojega Heinricha Wettacha (med drugim avtorja poslikav v ljubljanskem gledališču, današnji Slovenski filharmoniji), njihov vpliv pa so hoteli nekateri zatreti, tudi z odkritjem Napoleonovega spomenika, pri katerem so bili udeleženi tudi Francozi; in tudi Pogačniku je pomenil osrednje okno v svet Francoski inštitut v spodnjih prostorih Narodnega doma. Za nas je bilo predvsem pomembno, da je poprejšnjo nemško gospodo zamenjala slovenska bogataška smetana in si začela s slikami priznanih domačih avtorjev opremljati boljša stanovanja. Po meščanskih stanovanjih so se tedaj gnetle vse vrste podob, med njimi veliko reproduktivnega tiska, in dolgo je trajalo, da so se v manjše slovenske družbene salone, kjer so se zbirale družbe univerzitetnih profesorjev, naselili impresionisti. Kot naši klasiki so prodirali v meščanska stanovanja zelo počasi. Nenadoma se je v stanovanjih pojavil Jakopič, ljubljanski meščani so zelo cenili Jamo, med četverico pa je bil, kot meni Pogačnik, med ljubljanskim občinstvom celo najprej sprejet Sternen, medtem ko so za Jakopiča pogosto govorili, da v njem ne vidijo ničesar, tako kot je veljalo za Martina Kolerja, ki ni maral vzeti njegove slike niti zastonj.

Sternen se je lahko kot človek pogovarjal z vsakomer in je bil s takim pristo-
pom, ki je bil pri nakupih pomemben, zelo moderen; kultura portretiranja se
je začela zlasti pri njem, saj je Jakopič manj portretiral, prav tako pa tudi Jama,
ki je poleg pokrajin slikal predvsem avtoportrete, in občinstvo je pričelo to
umetnost počasi sprejemati. Sternem si je znal pri portretiranju pomagati s foto-
grafijo; zelo dobro je obvladal tehniko naglega slikanja, »fa presto«, ter je lahko
vsak mesec naredil dva do tri portrete, ki so še zdaj raztreseni po ljubljanskih
družinah, in od tega je nekaj časa celo živel. Ko je slikal svojo učenko Jelico Žuža,
je podobo naslikal že kar postavljeno v zlatem eliptičnem postbaročnem okvi-
ru, tako kot je nekdanj počel njegov učitelj Ažbe, in ta način slikanja v že določen
okvir je izbral še večkrat. Od trenutka, ko je umrl Grohar, o čigar pogrebu je po
izteku njegove »s trnjem in kamenjem« posute samotne življenjske poti obupa-
no pisal Rihard Jakopič, so iskali tudi njegove slike, kot bi vedeli, da je v njego-
vem delu nekaj domačega. Težaven pa je bil tudi prodor mlajših umetnikov.

178

Veno Pilon se je na primer umaknil v tujino, sicer pa so se spravljal v kake
učiteljske službice, da so se lahko preživljali. Miha Maleš je leta 1930 na Kon-
gresnem trgu odprl svoj prodajni salon, kjer se je predstavljala tudi kot restavra-
tor, kot profesor risanja pa je v nunski šoli poučeval tudi Pogačnikovo ženo, ki
se ga spominja kot učitelja, ki jim je dopuščal vso svobodo. Na isti šoli jo je učil
tudi Malešev zvesti prijatelj Olaf Globočnik, ki se ga spominja kot vedno »rahlo
lepega« in s finimi gestami, podobnimi, kot jih je imel violinist Karlo Rupel; z
violinistko v zagrebški operi pa se je pozneje tudi poročil. Da pa Maleš ni ma-
ral šolmaštrščine, je razvidno tudi iz njegovih polemik s Tonetom Seliškarjem.
Francetu Pavlovcu, ki se je poročil z igralko pri Ivanu Mraku Marjo Gorec, je
pomagal njen brat, trgovec Joso Gorec, ki je družino finansiral. Maleš, ki je prav
tako kot od njega mlajši Pogačnik vse ljubljansko kulturno dogajanje živahno
spremljal in komentiral, pa je Pogačniku povedal, kako je že v poznih dvajsetih
letih Ljubljano na žalost zapustil Lojze Špacapan.

V Torinu naseljenega slovenskega Spazzapana je pred vojno od rojakov do
kraja odtegnil njihov neprijazen odnos do njega, potem ko so mu na razstavi v
Jakopičevem paviljonu, kjer ga med postavljanjem ni bilo zraven, obesili slike
v najmanj opazen in najtemnejši predel neosvetljenega razstavišča. Ko je to videl,
jih je snel s stene in za vedno odšel v Italijo, kjer ni hotel več slišati za Sloven-
ce, in niti Malešu, ko ga je želel obiskati, ni več odprl vrat; Božidar Jakac pa mi
je pripovedoval, da je bil užaljen tudi zato, ker si je zaman želel dobiti službo

scenografa v ljubljanskem gledališču, ki je bila že zasedena. O tem, kako je bil Špacapan, ki se je potem uveljavil v Italiji, zagrenjen, je Pogačniku pripovedovala teta Hitijeva, ki jo je obiskovala slikarjeva hčerka in ji poročala o svojem očetu. Lahko pa ni bilo niti tistim umetnikom, ki so bili katoliško usmerjeni in so slikali cerkvene podobe, tako kot na primer France in Tone Kralj. Zanju se je zavzemal edino France Stele, vendar sta se težko prebijala tako s svojo ikonografijo kot z ekspresivnim načinom, ker ga kot preveč problematičnega cerkveni krogi niti tedaj še niso marali, saj so bili bolj navajeni na nazarenstvo. Nazarensko slikarstvo je bilo popolnoma hermetično in harmonično, a je zašlo že v neko dekadenco, nazarenski Kristusi pa so postali, kot slikovito označuje Pogačnik, mondenski za v Hollywood, in zato ni bilo niti pomisliti, da bi lahko kako cerkev poslikal France Kralj.

179

Kot je bilo dobro znano in je Pogačniku pripovedoval tudi Sternem, je bil najdražji slikar v Ljubljani Ferdo Vesel. Od kupcev zahtevani denar je začuda tudi dobil in je sliko prodal celo za sedem tisočakov, za kar je bilo tedaj mogoče na kmetih kupiti že hišo s hlevom. (Božidar Jakac je na primer prejel od kraljeve hiše za štiri portrete članov kraljevske družine osem tisoč dinarjev, kot je razvidno iz ohranjenega potrdila; Mara Kralj pa mi je pripovedovala, da je tedaj dobil Tone Kralj za poslikavo celotne cerkve kvečjemu toliko ali še manj kot Jakac za en sam portret.) Toliko denarja, kot ga je za sliko zahteval Vesel, je imel pri nas takrat le malokdo, največ pa so zaslužili direktorji trboveljske premogokopne družbe, za katero je stal tudi francoski kapital. Vendar so ljudje Vesela »pogrunтали« in o njem se je za omizji razširila anekdota, ki govori o njegovi navezanosti na lastna dela, od katerih se ni rad odtrgal, ampak je raje sam kaj zbiral. O tem govori tudi spomin Jožeta Plečnika, ki ga je Vesel kot otroka »nagovoril, da je skrivaj prinesel k njemu s podstrešja domače hiše staro sliko, katere Vesel ni hotel vrniti«, kar je poznejšega arhitekta, kot piše France Stele v uvodu kataloga njegove razstave, odvrnilo od slikanja. Vesel je kupcu, ko je prišel po izbrano sliko, vedno vnovič dopovedoval, da je še ne more oddati, ker mora še kaj popraviti ali pripraviti okvir. Ko pa je sliko le prodal, mu je podtaknil – vsaj po tedanjih govoricah, ki jim je za omizji pritrdil tudi profesor Stele – v resnici drugo podobo z istim motivom, naslikanim medtem nanovo. Verodostojnost takega izročila potrjujejo tudi jezna pisma Ferdu Veselu naročnika slik Gabrijela Erzina in spomini Juša Kozaka na Ferda Vesela; podobne zgodbe pa sem sam slišal tudi za nekatere sodobne slikarje, ki si izposojajo svoje slike

za razstave, potem pa vračajo replike, medtem ko so bili drugi – tako kot Leon Koporc – pripravljeni za prodajo naslikati samo replike, Izidor Urbančič pa je dosledno izdelal vsak motiv v več replikah, različnih samo po formatu, tudi ne glede na kupce.

V tistih časih se je začinjalo tudi zbirateljstvo starega pohištva, ki so ga sprejeli novi meščani in dajali restavrirati odličnemu mizarju Zupanu v Rožni ulici. Med glavnimi starinarji v Ljubljani so bili Rovški, ki so bili tudi fotografi in izdelovalci oklepov. Starine so zbirali tudi na kmetih in so imeli svoje ljudi, ki so stikali za njimi. To je bilo v času, ko so bile cerkve še odprte in so nepoučeni župniki kakega ostarelega angela odložili kar na kor in ga zavrgli, češ da je črvojed, in zato so take ostaline zašle tudi v starinarjeve delavnice, kjer so jih restavrirali. Četudi je šlo pri tem za trgovske opravke, je bilo pozitivno vsaj to, da so se začele stvari ceniti in ohranjati. Župniki so imeli tedaj pogosto raje od razžrtih starin nove izdelke iz mavca in so v svoji nepoučenosti stare prodajali, ker jih semenišče ni vzgojilo, da bi znali take vrednote ceniti, in ljudje so v odprtih cerkvah tudi marsikaj pokradli in potem posredovali starinarjem v Ljubljano. Razmerje do starin pa je lahko koga spodbudilo tudi k zanimanju za umetnostnozgodovinski študij, tako kot Tejo Rovšek, ki je pozneje postala celo Pogačnikova kolegica na umetnostni zgodovini, a se je poročila z Nemcem na Dunaj.

Ta čas, ki ga je žalostno pretrgala vojna, je izoblikoval tudi druga znamenja naše kulturnosti, tako akademijo znanosti in umetnosti, četudi se še ni smela imenovati slovenska, kakor tudi stavbo univerzitetne knjižnice in pozneje Moderne galerije, ki jo je dal sezidati Izidor Cankar z denarjem družine Hribar. V tridesetih letih pa so se skušali zbližati tudi slikarji različnih slovenskih pokrajin, ki so bile dotlej še manj povezane, kot je značilno moč razbrati iz Župančičeve otroške pesmi o papirnatem zmaju, ki lahko iz višav s pogledom zaobjame celotno slovensko zemljo in jo Pogačnik tudi v tej zvezi prav rad recitira: »Daj, zmaj, / dvigni se visoko, / nad polje, nad loko, / čez goró poglej, / kaj je tam, povej! // Štajerska je vsa zelena, / a Koroška zamračena, / Kraševce pečine orje, / v soncu sveti se Primorje, / da spustiš se malo više, / videl bi tržaške hiše.« (Še pred tem, v poznem 19. stoletju, je podoben »višinski« pogled na pestro slovensko domovino upesnil v pesmi Na planini tudi Matija Valjavec, le da je štel v okrožje Slovencev poleg Kranjcev ali Korošcev tudi bratske Hrvate, med katerimi se je naselil, ker nemški oblastniki slovenskim profesorjem niso zaupali službenega mesta med rojaki, podobno kot pozneje ne srbski.)

V duhu tega zблиžanja so slikarje z različnih koncev Slovenije tedaj vključevale tudi razstave v Jakopičevem paviljonu, tako da so se začeli umetniki »gledati med sabo«, in tam se je Pogačnik srečal tudi z mariborskimi slikarji, Maksom Kavčičem ali Tošem Primožičem. Vendar je slovenska umetnost ostajala razdrobljena in mariborski slikarji, med katere je sodil tudi Ivan Kos, niso gojili kake tesnejše povezave z Ljubljano. Pogačnik je videl v njih pridno generacijo, ki pa ni segla dlje od povprečne malomeščanske želje po neki umetnosti. Majhno zanimanje, ki ga je še pred začetkom tridesetih let (leta 1928) vzbudila na primer ljubljanska razstava slikarja Ljudevita Vrečiča iz Prekmurja, je prispevalo k temu, da se je umetnik, ki danes velja za utemeljitelja prekmurskega novejšega slikarstva, umaknil v Budimpešto, kjer je bil prisiljen izdelovati tudi ženske torbice in galanterijo. (Prav ta slikar je zaradi svoje življenjske usode pozneje zanimal tudi pisatelja Andreja Hienga, podobno kot nazarenski Wolf; Hieng pa je na sejah Prešernovega sklada na hrbtni strani gradiva pogosto tudi risal, med drugim zapletene ornamente, vendar je pripovedoval, da ne dojema zelo dobro abstraktnega slikarstva. Roman o Ljudevitu Vrečiču pa je pozneje napisal pisatelj Zdenko Kodrič.)

Veliko škodo vidi Pogačnik tudi v tem, da je bila ljubljanska umetnost neka-ko skregana s primorsko regijo in da so imeli umetniki med seboj celo nekakšne obračune, kar zgovorno ponazarjata Špacapanova usoda in dejstvo, da ni imel Černigoj na ljubljansko dediščino nikakršnega vpliva. Bila pa je tudi še vrsta osamljenih, vendar dobrih umetnikov, kakršen je bil kipar Ivan Napotnik, ki se je zatekel v rodni Šoštanj, pa tudi veliko bolj obrobni talentov. Vendar so se v tistem času Slovenci zaradi zgodovinskih okoliščin precej premešali, saj se je tedaj zaradi fašizma na Primorskem vrsta primorskih Slovencev izselila na Štajersko, kar je bilo za slovenstvo dobro zaradi tamkajšnjih nemčurjev; primorski in štajerski temperament pa sta se tudi uravnotežila, in zato je bil, preden je prišel v Ljubljano, povezan z Mariborom tudi Zoran Mušič, ki se mu je posrečilo iz mariborskega ateljeja prinesiti v Ljubljano še precej gvašev; v Mariboru je živel tudi Filip Kumbatovič-Kalan, poljedelci so se umikali v Prekmurje, pozneje pa so se isti ljudje, med njimi tudi Mušič, zaradi grozečega mariborskega kulturbundovstva zgrinjali v Ljubljano, ki je tako postajala naša prava prestolnica. Pogačnik pa je v tem času začutil pridih tržaškega »vetra« tudi v Ljubljani.

Že ko je Pogačnik hodil v šolo, je nekoč starejši gospod pripeljal v razred vsega objokanega novega sošolca. Učitelj Retzel (Recelj), po rodu sam Primorec,

jim je dejal, da je fant prišel iz Tolmina, ker je moral zapustiti svoj dom pred fašisti, in naj gledajo, da se bodo do njega obnašali prijateljsko. Deček pa je govoril izrazito narečje, kakršnega v Ljubljani niso bili navajeni, in je nosil črno srajco, četudi so mu jo nadeli fašisti na Primorskem, ker ni imel druge. Ta deček je bil po vsej verjetnosti poznejši znani dramski igralec. Poleg njega so prišli še trije fantje in zanje so prinesli v razred celo klop. Pogačnik se spominja, kako jim je učitelj dejal, naj bodo tudi z njimi prijazni, ker so njihovi pregnani bratje; in ta prihod begunčkov ga je zelo pretresel, prav tako pa njihovo uboštvo. (Šolski sluga, ki je vsako uro vlekel zvonec, je v kleti prodajal žemlje in kifeljce, in ko je eden od teh ubožcev Pogačnika poprosil za kos žemlje, mu je z veseljem ponudil celo.)

182

Pogačnik je v Ljubljani spoznal tudi slikarja Milka Bambiča, ki se je vanjo zatekel iz Trsta pred fašisti. V Ljubljani je živel nasproti Dukičevega bloka, kjer je imel atelje in stanovanje, ob enajstih zvečer pa ga je bilo mogoče najti v kavarnah Union ali Evropa. K njemu ga je večkrat pripeljal njegov sosed Zvonko Zidar, ki mu je bil Pogačnikov oče birmanski boter in je zahajal v hišo k Pogačnikovim. Bil je enfant terrible, nadarjen za jezike, doma iz bogate družine, ki je premogla importno-eksportno trgovino in imela v lasti danes podrti nekdanji Bavarski dvor, doživela pa je podobno usodo kot Pogačnikova družina, ki je s svojo veletrgovino in njenimi zastopstvi v tujini prav tako odpirala gospodarske vezi s svetom. Ko je oče umrl, jo je namreč gospa spravila na boben in so prišli ob vse. Zvonko je imel imeniten avto, renault, ki si mu lahko odprl streho, in se je z njim vozil po Bežigradu. Pogačnika je nekoč odpeljal tudi do Bambiča, ki ga je povezovalo z Zidarjem zanimanje za mlada dekleta. Bambič je tedaj slikal dekleta kot intimne akte in izoblikoval vrsto majhnih barvitih ekspresionističnih slikarij brez kakih skrajnih poudarkov, kakršne je sicer imel v risbi, medtem ko se je ekstremov pri slikanju ustrašil. Svetla telesa je naslikal pred temnim ozadjem, v duhu manire, kakršna je bila značilna za popularnega pariškega Foujito (ki je ženskam dodal še kako mačko), in vse to je počasi odmevalo v Ljubljani, kjer so take slike – nad katerimi Pogačnik ni bil ravno navdušen – kupovali zlasti zdravniki; in tako je v Ljubljano zašel tudi Trst, kar vidi Pogačnik kot zelo pozitivno in aktualno. Sicer pa je poznal liberalni mladinski časopis Naš rod, ki ga je urejal Josip Ribičič, in z Bambičem, ki si ga je Ribičič izbral za svojega ilustratorja, je dobila njegova literatura svojega partnerja; ista založba pa je izdajala tudi ilustrirane knjige. (Naš rod so ilustrirali tudi številni drugi umetniki,

med njimi spočetka Jakac, o čemer priča tudi njegova korespondenca z Ribičičem, v kateri je urednik slikarju opisal prizore, Jakac pa mu v nekem odgovoru pojasnjuje, da zanj pri ilustraciji ni bistven motiv, marveč samo vzdušje.)

Bambič je po Pogačnikovem prepričanju uvedel zanimivo ilustracijo, razpeto med karikaturο in zelo barvno surovo, primitivno, včasih celo malo nekulturno zasnovo, ki je tedanje predstave postavljala na glavo. Starejšim ljudem ni bila všeč, otroci, ki so zelo radi brali na primer Miklavžovo noč ali Kralja Honoluluja, pa so jo imeli radi, med njimi tudi poznejši kipar Drago Tršar, ki mu je Kralj Honolulu posebno ugajal. To pa so bile tudi stvari, ki so bile za Ljubljano nove, saj v njej nismo imeli takega ilustratorja, kot je bil Bambič, pa četudi bi lahko v njem gledali rezultat vsega dotedanjega ilustratorskega »otepanja«. V Trst pa je hodil tudi Pogačnikov oče, ki je imel velike komedije zaradi potnega lista, saj je bila tedaj meja na Rakeku in Postojna že v Italiji. Pozneje se je Bambič vrnil v Trst in pisal tudi kritike o razstavah. Kot ocenjuje Pogačnik, je bil v pisanju precej ciničen, kot bi bil jezen, da ni sam zraven, in nekoč je ob razstavi v tržaški Revoltelli udaril čez ustvarjalce, med katerimi je bil tudi Pogačnik.

V Ljubljani se je od Tržčanov pojavil tudi zelo reklamirani zdravnik Robert Hlavaty, po očetu Čeh, ki je tudi sam slikal, predvsem akvarele, in je zelo prijazno popravljал zobe vsem slikarjem, ki so bili večinoma škrbasti. Ko si je prišel k njemu popraviti zobe mladi Marjan Pogačnik in mu povedal, da rad slika, je Hlavaty vse pustil in ga povedel v svoje stanovanje v Viktorijini palači v pasaži nad Daj-Damom. Tam je Pogačnik prvič videl vrsto Černigojevih slik, v tehniki tempere in pastela – vendar drugačnega, kakršen je bil Jakčev, saj je v njihovih figuralnih kompozicijah prvič zasledil osnovno konstrukcijsko shemo, temelječo na vertikali in horizontali, kakršno je pozneje spoznal pri Lojzetu Spacalu. Hlavaty mu je dejal: »Vse življenje sanjam, da bi slikal, pa moram te preklete gobce popravljati,« in potem sta se kar spoprijateljila. Kadarkoli je prišel Pogačnik k njemu, je pustil ljudi v čakalnici in ga popeljal v svoj salon, kjer se je lahko obiskovalec poglobljal v konstruktivizem Avgusta Černigoja, Hlavatyjevega iskrenega prijatelja, in si zavzeto ogledoval portrete celo v Hlavatyjevi spalnici, spremenjene v geometrijske objekte, česar pri ljubljanskih slikarjih ni poznal, saj je Černigoj ta način prinesel z italijanskega konca in iz weimarskega Bauhausa; Pogačnik pa je poznal tudi slike Giorgia de Chirica, ki se mu je zdel romantičen konstruktivist. Že bolj realističnega Černigoja je lahko leta 1939 videl tudi v Jakopičevem paviljonu, kjer je razstavljal skupaj s tržaškim kiparjem Ugom Carajem.

Zavzetost za celotno slovenstvo in zavest, da smo Slovenci vendar nacija in da živimo tudi za državno mejo na Štajerskem, Primorskem in Koroškem, je v tem času privedla tudi do manjšinskega inštituta, ki ga je vodil Pogačnikov stric in Zormanov brat Vinko. V Pragi je dokončal diplomatsko šolo in bil bolj racionalen in urejen od boheemskega brata; bil pa je tako zaverovan v stare čase, da se – kot je sam pojasnil – ni nikoli poročil samo zato, ker ni imel dovolj denarja za ekvipažo, torej za hlapce, konje, kočijo in hlev; to pa med drugim ponovno osvetljuje značilni Zormanov družinski odnos do konjev. Ko so v Beogradu razdeljevali mesta konzulov in poslanikov, je v velikosrbski državi, v kateri je Pogačnik vedno videl umetno tvorbo, »izvisel«, in Pogačnik se spominja pisma, v katerem Vinko Zorman prosi brata Janeza Zormana, naj se zanj zavzame pri svojem prijatelju Svetozarju Pribičeviću, vendar mu ni ta menda niti odgovoril. Po vojni, ko je inštitut prenehal z delom, je Vinko Zorman deloval kot vodja velike čitalnice v Nuku. Ko so Ljubljano okupirali Italijani, se je bal, da ga bodo aretirali, in je inštitutsko dokumentacijo, v kateri so bili pomembni zapisi iz okupiranih primorskih in koroških krajev, spravil v skritem kotu pri Pogačnikovih ter jo po vojni nesel v arhiv.

Družabno povezani so bili v tem »času povezav« tudi zastopniki različnih umetnostnih zvrsti, ne samo slikarji. Ob dvanajstih se je v kavarni Emona nasproti pošte, v stavbi z Bernekerjevimi atlanti, kjer je danes banka Slovenije, s svojimi večnimi debatami vsak dan zbirala intelektualna družba z vseh področij, ki so se tedaj srečevala in medsebojno podpirala, medtem ko so danes medstrokovno povezani le izjemni individualisti, ki jih prav zaradi njihove vsestranosti v času specializacij, ko strokovnjaki niso tudi že intelektualci, lahko včasih lastno specializirano področje celo »izvrže«. Igralci so se tamkaj oglasili na primer spotoma od dopoldanske vaje iz Drame ali Opere in tako je Pogačnik vsak dan srečal Branka Gavella, ki ga je dobro poznal. Srečevali pa so se tudi ob nedeljah na promenadi, ki je potekala med pol enajsto in pol eno uro od pošte do tivolske proge pa tudi od pošte ob tramvajski progi po Šelenburgovi ulici do nunske cerkve, kjer se je obrnila. Med takimi sprehodi gor in dol so se o marsičem pomenili in, ker so se med seboj poznali, vedno izvedeli, kje kdo išče kak profil. Medsebojno so si tudi koga priporočili in tako odkrivali talente; ko so iskali nekoga za izdelovanje gledaliških kostumov, na primer Mijo Jarčevo. Pogačnik pa si to intenzivno povezovanje razlaga tudi z zgodovinsko okoliščino, da so natihoma čutili, da so ogroženi, in to ne le od Italijanov in Nemcev, ki so

škilili proti nam, potem ko smo Primorsko in Koroško že izgubili, marveč tudi od »južnih bratov«.

Slovenske vojake so tedaj pošiljali za več let crkavat v primitivno vojsko v Makedonijo, tedanjo južno Srbijo, kjer je dobil zaposlitev tudi France Mesesnel, ki je postal pomemben za ustanovitev makedonske umetnostne zgodovine; Pogačnikov brat pa je bil kot rezervni oficir vsakih štirinajst dni poklican na orožne vaje. Ta vojska je bila v bistvu popolnoma srbska. Naši kmečki fantje, posebno sinovi bogatih kmetov, so bili pogosto potrjeni v njen najdaljši staž, trajajoč dve leti in pol, v konjeniško gardo, ki je imela posebno uniformo z modrimi jopiči in rdečimi hlačami. (Samo kak tako navdušen ljubitelj konj, kakršen je bil pastir Anže iz Pregljeve ljudske povesti, napisane po motivu iz ljudske pesmi Mlada Breda, si je vojaško službovanje med dragonci tudi izrecno želel.) Ali pa so jih dajali v mornarico, kjer je bil komandant vojne ladje Pogačnikov »stric« Vladko Naglič, poznejši profesor na dubrovniški vojaški akademiji in obtoženec na Nagodetovem procesu, ki je pozneje z jadrnico vozil turiste in se je Pogačnik nekoč z njim srečal v Benetkah. Slovenci so nasploh imeli v armadi velike težave, kajti prevladovala je srbska linija starih generalov s solunske fronte, od katerih so nekateri, tako kot general Živković, vstopili tudi v politiko, in Slovenci praviloma niso mogli napredovati, saj so nam dopustili enega samega generala, Janeža iz Tolmina (istega, o katerem piše Kocbek v Listini, da so ga skupaj z Jakcem in Otonom Župančičem povabili v partizane), pa še ta je bil postavljen daleč na srbski jug; prav tako pa je bil, enako kot v poveljni Jugoslaviji, srbski tudi poveljevalni jezik (pa četudi je stari stric mojega deda Andrej Komel gibčno vpeljal slovensko vojaško terminologijo že v avstroogrsko armado in si zato pridobil plemiški naslov Sočeban).

V tem času se je v Ljubljani nateplo jugoslovanske soldateske vseh vrst, skupaj z njenimi družinami, in to je bila pri nas prva invazija jugoslovanskega tujega elementa, ki je prinašal s sabo tudi tujo mentaliteto. Opazna pa je bila tudi agresija srbskega časopisja, iz česar je bilo že takrat razvidno, da vodi tedanja slovenska perspektiva v popolno asimilacijo najslabšega kova. Zvesti Jugosloven in rezervni oficir, učitelj Pavle Flere je vodil pri dopoldanskih dijaških nedeljskih mašah pri uršulinkah pevski zbor kar v oficirski uniformi in je bil vedno v uniformi tudi ob praznikih. Proti Italiji so tedaj utrjevali tako imenovano Rupnikovo linijo in prevrtali cel Blegoš, in v Sloveniji se je nabralo toliko oficirjev, da se je srbohrvaščina kar razpasla, saj srbski oficirji niso hoteli nikoli

govoriti slovensko, tudi če so znali.

Številne Slovenke so se z njimi tudi poročile, vendar se zaradi njihove mentalitete ti zakoni zanje niso nikoli dobro obnesli. V Ljubljani je krožila razširjena anekdota o tem, kako se je slavna pariška pevka Mistinguette, ki je zabavala gospode v nočnih klubih, v Parizu (kjer jo je videl, kot omenja v svojih spominih, tudi Venó Pilon) zaljubila v sina črnogorskega kneza Nikite. Po poroki jo je imenitnik odpeljal v Cetinje, kjer je pričakovala čudovito palačo, a ko je ugledala hišo, v kateri so spodaj meketale koze, je razočarana pograbila prtljago ter pobegnila domov.

186

Ob tem pa se Pogačnikova misel že preusmerja k slikarju Karingerju, ki ves čas živi na njegovi glavni steni s svojo krajinsko sliko. Karinger je bil poslan s svojim polkom v Črno goro, ker je razumel tamkajšnji jezik; na Cetinju je obiskal črnogorskega kneza Danila in nato naslikal več podob z zgodovinskimi prizori, med redkimi ohranjenimi knezov pogreb in poročni sprevod na Cetinje, ko v pravi slovesni kavalkadi vsi jezdijo na konjih. Pri Karingerjevem očetu, ki je bil trgovec, pa je v Ljubljani leta 1848 prenočeval sam srbski knez Miloš Obrenović in potem dovolil, da se po njem imenuje njegova trgovina, ki je imela podobo kneza tudi na izvesku. Svojo skicirko s Karingerjevimi motivi iz Črne gore, ki jo je kupil od ljubljanskega starinarja, je v ubranih urah večkrat prelistaval in se ob njej potapljal v čar starih časov Božidar Jakac, kot bi se romantično sprehajal po eksotični zgodovini. Četudi je bil Jakac zavzet Slovenec, pa je bil tedaj kot nekakšen uradni portretist tudi on povezan s kraljevsko Karadžordževićevo družino, odkar mu je na vratih pozvonil orjak, kraljev odposlanec s pisnim naročilom, naj se z vsem »alatom«¹ pojavi pri kralju.

Tudi vsiljivo postavitve pravoslavne cerkve v Ljubljani na njenem najlepšem kraju v Trubarjevem parku, močno spotikljivo tik pod nosom Bernekerjevemu Primožu Trubarju, so zavedni Slovenci v letih 1929–30 doživeli kot pravo srbsko diktatorsko potezo. Vse to, pa tudi dogajanje drugod po Evropi, kjer je nastopil Hitler in so se zato pričeli židovski umetniki preseljevati v Ameriko, so Pogačnikovi vrstniki doživljali kot zelo nelagodno, kot tesnobo in napetost pred hudo uro, in intelektualni potencial se je po Pogačnikovem občutju tedaj mogoče združeval tudi že kar podzavestno, podobno kot se zbirajo v nevarnosti pred zverinami v gruče živali v savani, in Pogačniku se je zdelo, kot da smo se Slovenci kar naenkrat spet pričeli pogovarjati med seboj.

Da bi pripoved o dogajanju v tem času zasijala v vsem svojem bleščečem

ozračju, bi bila po Pogačnikovem mnenju potrebna literarna upodobitev, ki bi razkrila vso tragičnost in humornost tega časa, podobno kot je to znal naslikati v svojih predvojnih ptujskogorskih slikah France Mihelič, v čigar nevihti nad prošenjem in demonizmu njegovih beračev dojemamo napetost in slutnjo vojne, ali kot je storil za Maribor v svojem Severnem siju Drago Jančar. V tem intenzivnem ozračju je prevladovalo izrazito nervozno stanje in Pogačniku se danes dozdeva, kot da bi bile vse tedanje razstave prirejene v razburjenju, ker je bila nervoza že v podzavesti, kot da bi tudi vanjo nezadržno vstopala predvojna slutnja, da nam preti neizbežen konec. Vendar je vse to vseeno lažje prenašal kakor današnje analogije, ko ljudje spet množično izgubljajo službe in se slovenskemu narodu spet približuje negotovost, saj je bil takrat še mlad.

187

Slovenska meščanska mentaliteta je v tridesetih letih sprejemala intelektualne manire, ki so prihajale tudi od drugod, ne samo z Balkana, in želja, da bi se povezovali z Evropo, je bila živa tudi že tedaj, v obdobju našega zavedanja; vendar za vse to ni bilo več dovolj časa, ker je bil tamkajšnji fašizem enako naddut kot komunizem in je bilo tudi tam že težko dihati. Pač pa so se zblížale fizične razdalje med jugoslovanskimi banovinami, ker so postale vsakdanjost tudi letalske, ne le železniške povezave med Ljubljano in Beogradom, Zagrebom, Sušakom, Sarajevom ali Celovcem. Zato se je celotno življenje pospešilo in je tudi v ljubljansko zaspanost vskočila hitrost. Pri Mariji Devici na Polju je bilo urejeno zasilno ljubljansko letališče in v zvezi z njim se je v Pogačnikov spomin leta 1937 najbolj zarezala nesreča, ko je pričelo staro letalo po startu izgubljati hitrost in se je priletni pilot Nikitin, Rus po rodu, zaletel v zid umobolnice; smrt potnikov in posadke pa je po Ljubljani tako odjeknila, da je odtlej zaživel misel na nov aerodrom in nova letala. Rado Hribar, ki je sam pilotiral, je dal tedaj sugestijo, da je edini primerni prostor za letališče pri Brniku, vendar je s tem razjezil kmete, ki so imeli tamkaj lepe gozdove, v katerih so rasli velikanski jurčki. Letališče pa je bilo tam zgrajeno šele po vojni, ker socializem ni spraševal, ampak je gozdove preprosto posekal; to letališče pa se zdi Pogačniku lepo, ker je zadaj videti gorenjske hribe.

Bogati slovenski meščani so takrat pričeli pluti z ladjo Kraljica Marija, zasedrano v posebnem lesenem doku na Sušaku, ki jo je leta 1930 kot naš največji parnik kupil »Jugoslovanski Lloyd«, na draga luksuzna potovanja po Sredozemlju do Lizbone in Egipta, kamor je šel tudi eden od Pogačnikovih stricev, Vinko Zorman, in se potem spraševal, zakaj so ljudje na Portugalskem tako melanholični.

Dijaki pa so začeli odkrivati in v duhu tedanjega unitarizma »osvajati« kot našo Dalmacijo in so s kolesi spoznavali Jugoslavijo od Triglava do Strumice; morje so sprejeli kot nekaj svojega, ne da bi govorili o hrvaškem morju, ampak je veljalo, kot da je od vseh. Nikakor niso mogli biti brezbržni do tega, katera politična opcija bo prevzela zanje pomembno počitniško združenje z domovi ob morju, Jadransko stražo, istoimenski list pa jih je znal »očarati z vabili na jugoslovansko morje«, kot se spominja v Slovenskih postnih premišljevanjih tudi Matjaž Kmecl. A ta jugoslovanska sinteza ni delovala in je vedno prihajalo do neljubih dogodkov, ki so pričali o ogrožanju nacionalnosti; Pogačniku pa je bilo jugoslovenarstvo tuje že zato, ker se je vse preveč počutil slovenskega Velesovca, in se mu je celo dozdevalo, da smo prišli z Jugoslavijo z dežja pod kap.

188

Ker so iz Beograda Hrvatoma na primer prepovedali igrati Mihanovićevo poemo Lepa naša domovina (ki so jo v predvojnem Ruplovem učbeniku srbohrvaščine natisnili v cirilici), so jo igrali ilegalno in je prihajalo do situacij, ki niso obetale ničesar dobrega. V slovenski šoli pa so se morali učiti tudi cirilico, ki so jo vsiljevali vsepovsod. V cirilici so bila izpisana tudi imena slovenskih krajev na železniških postajah (poleg imena Rakek je po cirilsko pisalo Pakek, zato so kraj, kot pripoveduje Notranjčan Drago Tršar, imenovali kar Rakek Pakek); v njej so bili natisnjeni celo formularji in, vzporedno s slovenskim besedilom, tudi spričevala osnovne šole. Do nemščine pa je imel Pogačnik v šoli odpor tudi zato, ker je bila za pouk predpisana nemška čitanka, izdana v Beogradu in natisnjena v cirilici. To pa je bilo tudi že samo po sebi v nasprotju s temeljnimi pedagoškimi načeli, na kar je tedaj opozorila Slovenska matica, ki je protestirala tudi proti temu, da so morali iz šolske čitanke nekatera besedila iztrgati.

Prav to odločbo (z dne 14. XI. 1932) je v tridesetih letih, malo pred umorom kralja Aleksandra, Pogačnik doživel na realki kot nezaslišano nasilje jugoslovenarstva, potem ko je profesor slovenščine (isti, ki ga omenjata v svojih spominih tudi Marijan Zadnikar in Ciril Zlobec) pri pouku od njega zahteval, da iz čitanke iztrga Cankarjevo besedilo Domovina, ti si kakor zdravje. Ker tega ni hotel storiti, mu je list iztrgal profesor. Na pripombo, da je bila knjiga čisto nova, pa je siknil: »Še eno črhni, pa boš dobil ukor.« Iztrgati so morali tudi Cankarjeve Dateljne in pesem generala Maistra, vsega skupaj kar šestnajst listov, in odtlej Pogačnik Jugoslavije ni več maral in je tudi prepričan, da so partizani pozneje sklenili pakt z Balkanci zaradi tedanje vsiljene politike. (Kako so morali iz čitank iztrgati Cankarjevo besedilo Domovina, ti si kakor zdravje, pripoveduje

v knjigi Adamovo jabolko tudi Jože Javoršek, ko opisuje, da se je profesor Jakob Šolar pri tem obrnil s hrbtom proti dijakom in si otrl solze; rodoljubnega duhovnika Leopolda Povšeta pa je ta ukaz spodbudil, da je napisal slovensko budnico Slovenci, vstanimo!, v kateri rojake spodbuja: »Bratje moji, zato vstanimo / in v dušah svojih prisezimo: ,Ne damo svojih pesmi, / ne damo svojih strun / mi, kar nas je tu / pa na Koroškem, na Primorskem / in govorimo v imenu vseh / živih in mrtvih slovenskih trum ...‘«.) Hude težave je imel tedaj v šoli tudi Pogačnikov sošolec Bert Sotlar, ker je ob kraljevi smrti leta 1934 izustil: »Kaj pa potem, če so ga ubili!«; tako pa so tedaj čutili, kot pripoveduje Pogačnik, tudi drugi. Zaradi tega so želeli Sotlarja spraviti iz vseh jugoslovanskih šol, a se je na srečo zanj zavzela »fina duša«. Profesor verouka Vernik, ki ni nikoli grozil s peklom, je njegove izrečene besede demantiral in ga s tem rešil.

189

Tudi zato, ker je čutil, da jih želijo posrbiti, in ne le zaradi bolezni, je Pogačnik gimnazijo le težko prenašal, in šola ga je silila v odpor. Vendar se navzlic temu rad spominja starega učitelja, ki jih je moral učiti cirilico v času, ko še niso imeli knjige, iz katere bi lahko prepisovali besedila, in zato je dobričina Pavao Saršon, za katerega so govorili, da je bil ranjen na solunski fronti, vsako cirilsko črko napisal na tablo, s katere so jo prepisali. Ko pa je videl Pogačnikovo pisavo, mu je dejal: »Pa ti imaš divan rukopis,« in poslej je moral vse pesmi, ki so se jih morali naučiti na pamet, v cirilici kaligrafsko napisati na tablo kar Pogačnik. Zato so mu te pesmi zlezle pod kožo, med njimi Preradovičev Putnik, Vojislava Ilića Došla je jesen, ki jo zna še vedno recitirati na pamet, iritirali pa ga so verzi »Bogdan Bogdanček, naš Jugoslovanček«, ki so jih prav tako morali znati iz glave, a je v pesmi videl jugoslovanski kič. Najbolj pa ga je ganila po ljudskem pripovedovanju napisana pesem Tugomirja Alaupovića Materine suze o materi, ki ji je umrl edini otrok. Položila ga je v jamico in mu še pred roso prepojila grobni holmec s svojimi solzami ter nanj nasadila drobno cvetje, vsako cvetlično seme pa še poprej prepojila s svojo solzo. Posebej živo pa v Pogačnikovem spominu še vedno zveni zlasti verz iz te pesmi: » – Je l' ti, sinko, zemlja teška?«, z njim pa tudi spomin, kako je kot rahločuten deček kar jokal, ko je moral pisati tako žalostne besede. Ta spomin se mu je razrasel v spoznanje, da bo Slovincem, ki smo ozemlje vedno samo izgubljali in pridobivali samo grobove, naša zemlja žal zmeraj težka.

V tem času se je Ljubljana prvič srečala tudi z vdorom Bosancev, največ muslimanov, le da z najbolj ubožnim slojem, večinoma nepismenimi sinovi revnih

kmetov, ki so prihajali opravljat zidarska dela, ko so zidali Nuk ali Žale, kajti tedaj so imeli od tehničnih naprav samo škripec in so morali mešati malto še ročno z lopato in prenašati material v trugah še peš po odrih, tako kot je videti na predvojnih slikah gradnje Toneta Kralja in kot sta v živo opazovala Pogačnik in njegova žena. Ti reveži so živeli in pozimi zmrzovali v lesenih barakah ob deloviščih sami zase, zato se domačini z njimi niso pobliže spoznali, bili pa so vsi raztrgani in so se preživljali le s kruhom in čebulo, povezano v vence. Podjetnik Curk jih je plačeval po dinar in pol na uro, medtem ko so bili slovenski delavci plačevani po dva dinarja, od prisluženega denarja pa so si kupili novo obleko za vrnitev domov.

190

Med novostmi, ki jih je prinesel pojav radia, je Pogačnik tedaj spoznal tudi nasilje južnega glasbenega območja s sevdahom in lažno srbsko folkloro, napol narodnimi ostalinami ter banalnostmi tipa »Dodži Lolo u moj stan, da isprobamo otoman«, kar so pogosto predvajali; ob tem pa so Srbi menili, da Slovenci sploh nimamo lastne folklore in da igramo švabski »tingeltangel«. Zato je Pogačnik razumel nastop mladega, a virtuoznega harmonikarja Avgusta Stanka in njegovega tria z »narodno-zabavno« glasbo, ki je diametralno nasprotje vsakršnemu orientalnemu sevdahu, kot tipično slovensko reakcijo, v kateri vidi predhodnika poznejših »Oberkrainerjev«. Ti mu niso bili nikoli pri srcu, a je pričel na njihov pomen gledati drugače, odkar je slišal v radijski oddaji o morju in pomorščakih Kje so naše ladje govoriti kapitana, kako je na daljnem Indijskem oceanu po tridnevni obupni borbi s strašnim viharjem v Avsenikovi narodno-zabavni glasbi po radiu nenadoma začutil blagodejni pozdrav iz domovine, ki se jim je zazdel slovenski, in tako se je v njegovi zavesti »tingeltangel« sredi morja preobrazil v Slovenijo, tako kot se je v Li-Tai-Pojevi pesmi iz Kitajske lirike izgnancu spremenila pred vrati razlita mesečina v pozdrav domovine, in je o tem pojavu poslej veliko razmišljal.

(Ob evforičnem proslavljanju jubileja ansambla Avsenik, ko so ga med televizijskim prenosom pozdravljali akademiki in ministrica za kulturo, je sicer ironično duhovito komentiral, da bodo zagotovo postali še akademiki in prejeli Prešernovo nagrado, sam pa sem v tem novem priznavalnem odnosu razbral značilen odsev kriterija današnjih meril, ki merijo na uspešnost ali »odličnost« ter upoštevajo v prvi vrsti odmevnost v tujini; ta pa je v tem primeru, četudi svetovna, sama po sebi povezana z duševno preprostostjo tiste zabavne zvrsti, ki jo Drago Bajt (po Mihi Nagliču) imenuje »musica vulgaris carniolica«, medtem

ko jo etnologi povezujejo s sodobnimi »popevkami milemu narodu«.) Mnogo bolj je bil Pogačniku pri srcu Akademski pevski zbor, ki se mu je zdel na zelo visoki ravni; spominja se tudi pripovedovanj, kako je le nekaj dni pred bombnim napadom na Beograd nastopil v Beogradu, tudi s pesmijo N'mav čriez izaro, ter kako so pevce Beograjčani od navdušenja menda kar ponesli na ramah. Poznal pa je tudi Zormanovega in Jakčevega prijatelja Franceta Marolta.

Slovenska zaprtost in konservativizem, ki si ju pogosto očitamo, sta se Pogačniku že tedaj zazdeli v nacionalnem pogledu tudi pozitivni vrednoti, zato še zlasti ne bo nikoli pozabil teze profesorja Milka Kosa, da so nas prav take lastnosti varovale pred ponemčenjem že v srednjem veku, ko so se naše družine tako zaprle vase, da jih niso dosegli nemški »valpti«, in da so se včasih prej poslovenili pri nas naseljeni Nemci kot narobe, saj so celo loški Tavčarji in Hafnerji ali Žumri po poreklu Nemci. Valpti zemljiških gospodov, ki so živeli drugje, pa so bili tudi predniki deda gospe Pogačnikove Meršola, kajti grajske upravnike oziroma oskrbnike s polnomočjem so imenovali grajske maršale, po katerih je izpeljan njihov priimek. To pa je vedel že Adam Bohorič, ki je leta 1584 v uvodu v svojo slovnico zapisal, da je »prava domneva veleučenega moža, doktorja Jeremije Hombergerja, ki pravi, da je starim Germanom značila beseda schalch upravnika. Če je to res, kdo bi potem dvomil, da je Marchschalch isto, kar upravnik meja?« Spoznanja Milka Kosa pa je Pogačnik – in ne samo on – imel tiste čase in pozneje, ko je poslušal profesorjeva predavanja, za kažipot pri razumevanju, do kod smo prišli Slovenci in kako smo se prilagajali srednjeveškim pritiskom; prav to je profesor Kos tudi vsakič spraševal na izpitih, kot da bi hotel s tem verificirati dejstvo, da nismo postali Nemci mi, marveč da so oni postali Slovenci. Isto spoznanje je navdalo tudi pisatelja Lojzeta Kovačiča, ki je v oznaki tematike svojega zadnjega nastajajočega dela Zrele reči o Slovencih in slovenstvu napisal, kako »je vendar po številnih tragedijah jasno, da je samo trmasto vztrajanje pri samozadostnosti v preteklosti predstavljalo kvaliteto in avtoriteto narodovega obstoja«.

V času med obema vojnama smo si po Pogačnikovem prepričanju Slovenci izoblikovali fiziognomijo tako v pozitivnem kot negativnem smislu. Ob vseh težavah, ki jih je povzročala nadoblast beograjske čaršije, je bil ta čas pri nas vseeno tak, da je bilo mogoče v vsej tedanji zgoščenosti vendarle tudi dihati, in Pogačnik bi si upal trditi, da smo bili Slovenci v tem obdobju v gospodarski, intelektualni in univerzitetni sferi enkratno povezani med sabo in da bi

Slovenija v dveh desetletjih postala, če bi ne bilo poznejše vojne, najuspešnejša dežela na Balkanu, čeravno je na primer denar za ceste že takrat odtekal v Beograd; tako pa je še čudež, da smo sploh preživeli. (Podobno je na prvem sklicu Zbora za republiko v ljubljanskem Cankarjevem domu opozoril na visoko raven predvojnega časa dr. Lovro Šturm, ko je dejal, da je okrog leta 1940 Slovenija po razvitosti najmanj dosegala severno Italijo in zaostajala za Avstrijo le za deset odstotkov.) Taka raven je bila zasluga nekaterih genialnih ljudi, ki bi se jih morali spominjati vsakega posebej. Pogačnik se spominja tudi vrste tistih, ki tedaj niso veliko veljali, a je prepričan, da bi nam bilo, če bi jih ne imeli, samo še teže, in živo vidi, kako je štrlelo iz povprečja vse polno glav na vseh področjih (tedaj očitno navdan z večjim optimizmom kot nekaj desetletij pred tem Oton Župančič, ki v dnevniških zapiskih navaja po Micheletu, kako se je nekoč v Franciji trlo genijev, in dodaja, da o »naši zemlji tega nihče ne more trditi«). Méni pa, da je bila za nas prava tragedija, ker so bila trideseta leta za desetletje prekratka, saj bi se Slovenci drugače, če bi imeli na voljo vsaj še deset let, lahko v resnici uveljavili. Najbolj tragična stran naše usode pa ostaja v tem, da nas je premalo in da je zato sloj intelektualcev premajhen in moramo vložiti silen napor, če želimo preživeti. Samo povprečje pa je bilo seveda zelo nizko tudi pred vojno, tako kakor je še dandanes, ko je čutiti nevarnost, da bo zaradi prilagajanja ameriškemu načinu izobraževanja polagoma izginila tudi intelektualna elita.

Trideseta leta živijo v zavesti Marjana Pogačnika tudi kot čas zlate dobe slovenskega dramskega in opernega gledališča. V svojih dijaških letih je oboje živo spremljal, ta čas pa je zanj znamenit tudi kot začetek prvih filmov. Tedaj je bila doba vrhunskega razcveta obeh odrov z znamenitimi zvezdami, kot so bili v Drami Zvonimir Rogoz in Ivan Levar ali Marija Vera in v Operi Josip Gostič ali Zlata Gjunjgenac, gostujoča Zinka Vilfan-Kunc in Vanja Leventova, čudovito lepa Bolgarka, ki so jo gledali kot žaba jajce, ali impozantni baritonist Robert Primožič; med mladimi dekleti pa so se pojavile Valerija Heybalova in Ksenija Vidali ali Zvonimira Župevcova, za katero se je pozneje, po drugi svetovni vojni, v Nemčiji izgubila vsaka sled. Pogačnik se je lahko naužil najboljšega izmed najboljšega ter se tedanjih predstav spominja kot triumfov z aplavzi, ki so trajali kar po pol ure, ker ljudje niso in niso prenehali ploskati, in se spominja, kako je bil, za parternimi sedeži na dijaškem stojišču (oksenštandu), kjer je bilo tudi zares vroče, ves premočen.

Velikokrat je gledal ples Pina in Pie Mlakar, ki ju je pripeljal na ljubljanski oder Mirko Polič. Njune nastope je doživiljal kot svetovni pojav, za katerega je bila Ljubljana premajhna, pa četudi je obiskanost njunih prireditev prekašala operni obisk. Posebej se je Pogačnik nagledal tudi ruske igralk Marije Nablocke, ki so jo tedaj zelo spoštovali in se je zdela tudi njemu sijajna, četudi je ni čisto razumel, ker ni znala dobro govoriti ne rusko ne slovensko. Spominja se, kako je v Krleževi drami o Glembajevih govorila igralcu, ki je sedel na omari: »Puba, kaj djelaš ti tam ggor?«, znana pa je bila tudi po tem, da je zmeraj zamudila na vajo in morala po tedanji navadi plačati kazen, pri tem pa dejala, naj vedo: »Danes mjeni, jutri tjebi.« Pozneje je postal igralec tudi Pogačnikov sošolec, od katerega je slikar prepisoval matematične naloge, Branko Miklavc. Učil se je v zasebni Levarjevi igralški šoli in se ga, kot pravi Pogačnik, levarščina drži še danes. Tedaj, ko še ni bilo gledališke akademije, so se igralci šolali na čisto drugih podlagah kakor danes in jim je bila pomembna predvsem čista tehnika in ne posebna individualna interpretacija; šlo je bolj za neko stilno popolnost. To pa je imelo morebiti tudi negativne učinke, ker so dobili vsi veliki igralci posnemovalce, poleg Levarja tudi Fran Lipah, ki je imel prav tako svojo šolo.

Pri Pogačnikovih je nekaj časa preživela tudi igralka Jana Pirkova, doma iz Žirine na Slovaškem. Iz Prage jo je pripeljal Janez Zorman, ki ga je zanimalo tudi gledališče, saj je o njem tudi pisal. Ker je hotel biti povsod zraven in se je rad zapletal z ženskami, pa se ni le družil z igralkami in igralci, ampak se je leta 1926 celo potegoval za mesto generalnega tajnika Drame. Kot piše v svojih spominih Moj obračun France Koblar, je tudi »sam pritiskal kljuke zanj, pa je kazalo, da zastonj«, generalnega tajnika pa potem Drama sploh ni imela. Jano Pirkovo je skušal Zorman zriniti v gledališče in je v Ljubljani nekajkrat celo igrala. Vendar ji je delala slovenščina tolikšne preglavice, četudi so jo vsi v hiši učili, da je dve leti pri Pogačnikovih samo opletala, potem pa se je vrnila domov, ker se v Ljubljani ni mogla uveljaviti. Pogačnik se živo spominja, kako je ves čas vadila isti stavek, pa se ji ni posrečilo, in je na primer na vprašanje »Ali naj vzamem sodnika za moža?«, odgovarjala, da želi vzeti za moža sódnika. Preden je šla domov, je Pogačnikovim za slovo prinesla škatlo slovaških pisanic, izpihianih poslikanih velikonočnih jajc, ta pa so se med bombardiranjem med drugo svetovno vojno, ko je nekoč v bližini močno počilo, v hipu spremenila v pisane »črepinje«.

Umetnik se še danes najraje spominja obiska amaterskih koroških igralcev, ki so nekoč v Drami zaigrali Sketovo Miklovo Zalo v koroškem narečju. Tedaj je

bil posebej presenečen nad jezikom, ker so bile vanj samosvoje vpete tudi nemške besede, na primer »sem žinjal« v pomenu »sem mislil«, v slovenski izvedbi pa je ponekod čutil kar nemško jezikovno strukturo in niti ni vsega dobro razumel. Zapeli so tudi pesem Rož, Podjuna, Zilja in Gor čez izaro. Pogačnik se še dobro spominja, kako so pol ure stali in ploskali, tudi zato, ker se je tedaj že začel germanizacijski pritisk in je imelo gledališče vse drugačno vlogo, kot jo ima danes. S Koroško pa je bil tudi posebej povezan, ker je imel Pogačnikov oče v Brežah na Žihpolju (ime izhaja iz žitnega polja) tudi lepo posestvo z njivami in potokom, ki se je vil čez dvorišče; tam pa je imel tudi lepe konje. Na to svoje posestvo je bil zelo navezan in se je pred plebiscitom tjakaj vozil čez Jezersko z dvema sijajnima velikima angleškima konjema. V Ljubljano pa so hodili nastopat tudi Trboveljski slavčki, revirski otroci, ki so čudovito peli, a so bili tako ubogi, da so stali na odru v visokih pošvedranih čevljih, po radiu pa so iskali pri ljubljanskih družinah zanje prenočišče, in tako sta dve deklici nekoč prenočili pri starših Pogačnikove žene. Solistka z angelskim glaskom v tem zboru je bila Rezika Koritnik, mati poznejšega tenorista Janeza Lipuščka.

V ljubljanskem gledališču se Pogačnik kot prave posebnosti zlasti iz druge polovice tridesetih let spominja tudi operete, ki je imela svoje primadone in svoje zvesto občinstvo, zlasti ob novem letu pa so prirejali tudi gala predstave, in pri tem mu je bilo najbolj všeč, da so se na koncu v zadovoljstvo gledalcev vsi nastopajoči na odru med seboj veselo objemali, tako kot angeli na Botticellijevih slikah. Med operetami so bile popularne Pri belem konjičku Ralpa Benatzkyja, Ples v Savoyu Paula Abrahama ali Straussov Netopir in Tijardovičeva Mala Floramye, ki je pomenila našo edino kulturno povezavo s Splitom (kjer je tedaj živel slovenski kipar Svetoslav Peruzzi), poleg tiste, ki so jo predstavljali številni Dalmatinci, ki so študirali v Ljubljani. Kot je Pogačniku pojasnila tudi gospa Ljuba Gamulinova, katere oče je bil ljubljanski študent, jim je zaradi njihove nagnjenosti k tuberkulozi ustrezal ljubljanski zrak; in tudi najboljša prijateljica Pogačnikove sestre, njena licejska sošolka Branka Bonačič, je bila Dalmatinka iz Splita, stanujoča v internatu pri notredamkah. Med zvezdami pa je blestela Štefka Polič, žena opernega ravnatelja Mirka Poliča, ki je pripeljal v Ljubljano tudi Zinko Kunc, četudi je sicer pela v tržaškem dialektu. Najbolj tragičen pa je za Pogačnika spomin na Vali Smerkolj, lepo subretko (v reviji Ilustracija lahko vidimo njeno fotografijo kot miss Ilirija 1929), ki je v operetah pela in plesala, a se ji je zmešalo in je potem hodila v dalmatinski narodni noši

s čepico za Era z onega sveta na glavi ter s kužkom in »kuferčkom« od ene do druge trgovine po ljubljanskem Mestnem trgu; ko pa so jo prodajalci ogovorili, ni vedela, kaj želi kupiti. Le kdaj pa kdaj je kupila kako čokolado, vmes pa se je med potjo včasih naslonila kar na steno, si odpočila in šla spet naprej. Socialistična zveza je po vojni operete prepovedala, češ da so buržoazen kič, in ko je k ostareli gospe profesorici Fridi Kleč takrat prihajal uradnik iz mestne hranilnice, da mu je podpisovala položnice, ji je vedno znova potožil, kako je nesrečen, ker na programu ni več operet, ki jih je bil nekoč tako strašno rad gledal in poslušal. Na koncertih v filharmonični dvorani pa je videl Pogačnik pred vojno tudi že znamenite tuje dirigente, kakršen je bil René Baton.

195

Ljudje so pričeli hoditi tudi v kino, za katerega je zmeraj zmanjkalo kart: v najstarejši kino Dvor, Elitni kino Matica in mali kino Ideal, v katerem je igral – kot se je spominjal tudi pogosti gledalec filmov Božidar Jakac – na klavir Dragotin Cvetko. Pogačnik se iz tistih dni spominja še nemih filmov, ki so jih spremljali pianisti na klavirju, med njimi neka uboga Rusinja, in tudi tega, kako so sprejemali ta čudež. Zlasti ob pogledu, ko se zliva v dvorano morje ali ko hiti proti gledalcem vlak, so nekateri doživeli prave psihične pretrese, podobno, kot so jih doživljali verniki, ko so jim odprli Sikstinsko kapelo in je koga, ki je nenadoma zagledal nebesa, kakršnih dotlej še ni videl, zadela kap. (Podobno so se Božidarju Jakcu leta 1947 v Moskvi v tedaj najnovejšem »svojstvenem ruskem patentu«, plastičnem filmu, ki si ga je slikar ogledal skupaj z Dušanom Kvedrom-Tomažem, zazdeli najbolj zanimivi predmeti, ki prihajajo v prostor ali iz prostora.) Ob prvih zvočnih filmih, ki so bili večkrat ameriškega kot nemškega izvora, je Pogačnika zmotilo, da sinhronizacija ni potekala vzporedno s sliko, najbolj pa mu je ostal v spominu šlager iz filma Ala Jolsona Sončni deček (Sunny boy), podobno kot Jaru Dolarju, ki o njem piše v svojih spominih in dodaja, da so bili ob njem vsi objokani ter da so se iz tega norčevali celo v časopisnih karikaturah. Pogačnik se tudi spominja, da je govor v filmih marsikoga, ki je bil navajen nemih filmov s klavirsko spremljavo, na primer kakega Debussyja, celo motil. Prvi barvni film, ki ga je videl, pa je bil leta 1939 posneti popularni Čarovnik iz Oza. Pogačnika je močno očaral in Ljubljana je bila zaradi tega filma zelo razburjena.

Pojavili so se tudi pionirji domačega filmskega dogajanja z lastnimi kamera-mi. Med njimi sta bila Mario Foerster in Božidar Jakac, ki ga je film vznemirjal od otroštva, vse odtlej, ko je v njihovem domačem novomeškem hotelu prenočil neki filmar; prikazali pa so se tudi sijajni fotografi, ki so pojmovali tradicijo

fotografije podobno kot v odprtem evropskem svetu, kjer so se prištevati med umetnike, in Pogačnik je rad listal tudi knjižne albume fotografij. Prevzele so ga Triglavske strmine, kjer so igrali le domači planinci, od domačih igralk pa se spominja slavne Ite Rine, ki se je pozneje po nesreči znašla v Beogradu in jo je v olju portretiral Olaf Globočnik. Tedaj so si morale zaradi jugoslovanske tendence vse šole ogledati film *Fantom Durmitorja*, v katerem je Ita Rina govorila v hrvaščini. Vsi na Pogačnikovi gimnaziji so morali prispevati dinar in so bili zaradi obveznega ogleda oproščeni dveh ur pouka. Pogačnik se najbolj spominja lepih prizorov z reke Tare in hribov na hercegovsko-črnogorski meji, medtem ko ga je romantična štorija manj prevzela in jo je že pozabil, misli pa, da je morda niti ni razumel. Toliko bolj pa se spominja pripovedovanja mlajše sestre, dijakinje nunske šole, ki si je morala v varstvu nun s šolo prav tako ogledati isti film. V njem je bil ob koncu romantičen prizor, ko se je Ita Rina poljubila z moškim, in tedaj je ena izmed navzočih nun vstala in zavpila: »Deklice, obrnite se!« A je bilo najbrž že prepozno. (Očitno pa se nune niso niti zavedale, da – kot je v drugi zvezi leta 1926 napisal Kazimir Maljevič – ne obstaja film brez poljuba, ker bi ga gledalci zavrnil kot črno ovco. Da so dijakom prepovedovali ogled filmov prav zaradi poljubljanja, piše v svoji knjigi o nekdanjem Mariboru, Mesto, tudi Smiljan Rozman.)

Med vsemi filmi je Ljubljano najbolj pretresel močno reklamirani Plavi angel režiserja von Sternberga z igralcema Emilom Janingsom in Marlene Dietrich, ki je v njem pela znano popevko. Pogačniku se je zdel film dobro narejen, ne da bi ga posebej razburil, in Janings v svojem prvem zvočnem filmu zanimiv igralec. Ljubljana pa je od tega filma prav ponorela in ljudje so ga hodili gledat po trikrat. Občudovalci lepih deklet so ugotavljali, da je Marlene Dietrich popolnoma podobna igralka Savka Sever, ki ji je bila v obraz resnično sorodna in se je tudi enako ličila, le da je bila v postavo manj drobna in je imela, kot komentira gospa Pogačnikova, »modernejšo telo«; in odtlej je Savka Sever zaradi svoje lepote obveljala za slovensko Marlene Dietrich. Četudi so take nadrobno-sti sicer nebitvene ali vsaj na videz nepomembne, se Pogačnik spominja, da so ljudje tedaj največ govorili prav o njih, ker so Savko Sever, Josipa Gostiča, Zlato Gjungenac ali Zvonimirja Rogoza tedaj resnično občudovali, in zato so za vzdušje, ki je dajalo barvo času, zelo zgovorne.

Prav na igralko Severjevo ima Pogačnik še posebno žive spomine, saj je družina njenih staršev stanovala za Bežigradom prav nasproti Pogačnikovih; Marjan

Mušič pa mu je pripovedoval tudi o pogumu njenega očeta, profesorja Severja, doma nekje z Dolenjskega, ki je veljal za pravega junaka iz prve svetovne vojne. Ko so imeli raport, je nenadoma opazil, da je nekdo po nesreči aktiviral veliko bombo. Prisebno je zavpil fantom, naj se vsi vržejo na tla, ter se sam pognal nanjo, da ga je raztreščila. Stari gospe Severjevi so potem, kakor sicer vojnimi vdovam, dodelili trafiko v Šelenburgovi ulici nasproti gostišča Ria, in k njej je hodila kupovat vsa intelektualna Ljubljana. Pogačnik pa je kot sosed poznal tudi njene otroke. Njegov prijatelj Nace, ki je bil zaročen s hčerko Otona Župančiča, je padel takoj po prihodu v partizane, hči Živka se je posvečala modi, najstarejši, Savki, ki je postala igralka v Drami, pa so obetali, da bo še velika igralka, potem ko je nekoč v svoji prvi vlogi, ko je igrala v Glembajevih grofico, pozabila besedilo in zato na tistem mestu tako prepričljivo zaigrala omedlevico, da ni mogel tega opaziti nihče od nepoznavalcev. Nekaj časa so o njej govorili, da bi tudi ona lahko odšla v Ameriko, tako kot je odšel Fritz Lang. Poročila se je z bogatim industrialcem Scherbanom in imela ljubko hčerko Snežko, ki jo je Pogačnik videval vsak dan. Ko pa je deklica nenadoma zbolela za levkemijo in so jo zaman vodili zdraviti na Dunaj, so jo po smrti na Dunaju upepelili in imeli v spomin nanjo žaro z njenim pepelom doma na posebnem stojalcu, kar je bilo tedaj za Ljubljano, ki ni imela krematorija, nekaj docela posebnega. Snežkina mati si je od tega le težko opomogla in se je z možem kmalu razšla, pozneje pa se je močno zaljubila v pet let mlajšega arhitekta Bojana Stupica, Plečnikovega in zatem Vurnikovega učenca, ki je naredil pred gledališčem prizidke, sicer pa se posvečal opremi knjig in pozneje režiji, na primer iger Tuje dete ali Mature. Predvsem pa je uspel z režijo velikega slovenskega filma Jara gospoda in poznejšimi režijami v Jugoslovanskem narodnem pozorišču v Beogradu. Pogačnik je njo in Stupica pogosto srečeval tudi pri Dani Pajničevi, ki je imela enega redkih tedanjih ljubljanskih kulturnih salonov. V njem se je zbirala intelektualna in zlasti umetniška družba in tam so ju vsi občudovali. Ta družba pa je bila Pogačniku, ki se je, četudi kot kulturni »voajer«, zaradi domačih obiskov od nekdanj počutil v središču, med samimi starejšimi od sebe, od nekdanj tudi najbolj mikavna, in zato se je vsaj dvakrat ali trikrat na teden oglasil »pri Dani«.

Dana Pajnič se je učila keramike na šoli Probuda, kjer so poučevali Berneker, Repič, Kos in Šubici, tam pa je začela izdelovati keramiko tudi žena arhitekta Vinka Glanza Ana Glanz, učili pa so se še tudi nekateri, ki so šli pozneje na zagrebško akademijo. Pajničeva je dajala svojo keramiko žgat v firmo Dekor v

Kosezah, včasih pa je poprosila tudi otroškega Marjana Pogačnika, ki se je rad sukal v njenem ateljeju in v njem gnetel ilovico, da ji je narisal kak vzorec na peplnike ali vazo. Nekoč pozneje je na Pogačnikovem vrtu opozorila na lonec iz žgane gline in dejala, da je njegov avtor mladi Pogačnik, enaki vzorci kot na kakšni od njenih posod pa še danes živijo tudi na Pogačnikovih grafičnih voščilnicah. Sicer pa je Pajničevi pomagal predvsem Zdenko Kalin, najbrž eden izmed tistih »prav mladih umetnikov – umetnostnih naraščajnikov«, »ki so prav zaupno prihajali k njej po nasvete«, kot piše o tem v spominih France Kralj, ki označuje svojo nekdanjo učenko Pajničevo kot mlado damo z renesančno empirskim nastopom.

198

Njeno največje delo je bila keramična oprema interierov v vili trgovca in ljubitelja umetnosti Jelačina na ljubljanski Emonski cesti, ki jo je izdelala skupaj s spretnejšim Srečkom Kotarjem; trdila je, da je glavnina te opreme njeno delo, isto pa je zase govoril tudi Kotar, med drugim avtor zelenega keramičnega reliefa z ribiškim motivom na ljubljanskem živilskem trgu, ki je bil od nje intelektualno manj, metiersko pa bolj sposoben, in je dokončno glaziral njene polizdelke. Kot piše v monografiji o Avgustu Černigoju Peter Krečič in se spominja tudi Pogačnik, je Pajničeva pri tem delu sodelovala z Avgustom Černigojem, ki naj bi mu predsednik Zbornice za trgovino, obrt in industrijo trgovec Ivan Jelačin med tedanjim slikarjevim bivanjem v Ljubljani leta 1937 zaupal okrasitev vse notranjščine, vrhunec okrasja pa naj bi bil dosežen prav v keramični opremi ene izmed sob. O tem delu se je tedaj v kavarnah in družbah veliko govorilo, prav kot o kakem javnem kulturnem dogodku, in za ta zgled so se pričeli zanimati tudi drugi boljši trgovci, ki so si želeli imeti tudi sami lepe ambiente. Žal pa so hišo po vojni demolirali, ker so Jelačina, četudi je bil eden izmed najbolj vnetih donatorjev Osvobodilne fronte, imeli za buržuja.

O Kotarju je danes zelo malo znanega, ker so ga pozneje zaradi homoerotičnosti odslovili z mesta učitelja za keramiko na srednji šoli za oblikovanje in je zatem izginil iz naše umetnostne zavesti, celo tako, da je v Kraljevih spominih njegovo ime enkrat uredniško transkribirano kot Kolar. Pajničeva pa je poleg tega poslikala z motiviko konj tudi slaščičarno pri Slonu, delo enega izmed njenih spremljevalcev arhitekta Horvata, ki je poslikavo tudi dokončal, ker je njej zmanjkalo moči. Poročila pa se je z arhitektom in ilustratorjem, bonvivantom Miroslavom Oražmom, med prijatelji imenovanem Mure, ki je med drugim ilustriral bibliofilsko izdajo Tavčarjevega Cvetja v jeseni. Ta je navezal v Parizu

stike s tedaj zelo znanim modnim japonskim slikarjem, predstavnikom pariške šole Leonardom Tsugouharujem Foujito, ki je slikal predvsem ležeče ženske akte z mačkami na hrbtu, še pred tem pa je Oražem leta 1922 kot kipar deloval tudi v berlinskem ateljeju kiparja Archipenka.

Oražem živi v Pogačnikovem spominu že zato, ker je iz Sarajeva prestavil na svoj vrt nekaj muslimanskih nagrobnikov, tako imenovanih nišanov. Rdečelasa Dana Pajnič pa sije v njem še bolj kot zaradi svojega dela, na katero v Pogačnikovem stanovanju spominja miniaturna vaza, postavljena na baročno tabernakeljsko omaro, s svojo izjemno osebnostjo in »čudno magnetno silo«, na katero so se radi lepili moški, saj je bila pred drugo svetovno vojno ena izmed naših zelo redkih »findesièclovskih« ljubljanskih žensk. Najbrž ji je zato od vojakov pošiljal ilustrirana pisma tudi slikar France Mihelič, ki v svoji tedanji samoti ni imel skorajda nikogar, da bi mu lahko pisal, pa se je želel nekomu izpovedati, in ta pisma je pokazala tudi Pogačniku; kot sem opazil v družbi z Miheličem tudi sam, pa je bil, podobno kot nekoč Prešeren, zelo dojemljiv za lepe ženske, posebej za čedne točajke, ki jih je v šali snubil in jim posvečal z njihovimi imeni prirejene Prešernove verze o Urški in povodnem možu.

V njenem poznejšem stanovanju v Tavčarjevi ulici, v prijetni sobi z Jakopičevo sliko, ki jo je pozneje dobil ali kupil Jakac, je bilo zbirališče enega izmed redkih tedanjih ljubljanskih kulturnih krogov, kjer so debatirali o umetnosti, in tam je bil pogosto gost tudi mladi Pogačnik, ki so ga vedno prav posebej zanimali ljubljanski »kulturni krogi«. Tjakaj so pred vojno in še po njej hodili njen sosed iz iste hiše Bratko Kreft, ki je nekoč pripeljal tudi Krležo, režiser Branko Gavella z ženo, tedaj znamenito operno pevko Zlato Gjungenac, ki mi jo je Jakac, velik občudovalec njene umetnosti in njen portretist, označil za svobodno žensko, in njen oboževalec Niko Štritof. Ta je zaradi nje in prav zanjo prevajal operna besedila; ta pa je znal Pogačnik vsa kar na pamet in mi je odlomke nekajkrat celo recitiral, kot ljubitelj živali seveda najpoprej besede iz Prodane neveste: »Lepega medveda naredimo iz vas, da se bo smejala cela vas na glas.« Prav ta libreto z medvedom se je v Pogačnikovo zavest tako močno vtisnil, da je umetnik v svojih pripovedovanjih prav z njim lahko še marsikaj komentiral, ne nazadnje dejstvo, da so – kot je prebral in videl na televiziji – na otvoritev Mušičeve razstave leta 2003 v Gorici pripeljali že oslabelega slikarja ljudem na ogled kar na vozičku kot kakega medveda, čeprav mu po presoji Pogačnika, ki se sam ni hotel pokazati niti na otvoritvi svoje retrospektivne razstave, tega

zares ne bi bilo treba, kajti po njegovem prepričanju ljudje ne smejo videti, kako mojster hira ali umira.

K Dani Pajničevi je zahajal tudi poznejši skladatelj Zvonimir Ciglič, s katerim je nekdanj Pogačnik tekmoval, kdo od njiju bo večji glasbenik, oba pa sta se vadi-la v dirigiranju pred zrcalom, in Pogačnik je še danes prepričan, da bi bil lahko dober dirigent, ker je tudi glasbo razumel grafično in ker ima optičen spomin, s katerim bi lahko obvladoval partituro. Spominja pa se tudi, kako si je kot lju-bitelj glasbe, ki je poznal skladatelja Kreutzerja, pozneje, vsako jutro, ko se je lotil slikanja, za spodbudo dejal: »No, pa imamo spet Kreutzerjevo sonato.« Včasih je prišel k Dani Pajniči tudi Lovro Kuhar – Prežihov Voranc, pogosto pa je k njej zahajal tudi vsem dragi arhitekt in gledališčnik Bojan Stupica – Buča, Plečnikov učenec, ki se je tedaj preživljal s kultiviranimi knjižnimi opremami; takrat je vse navzoče ožarjala ljubezen med njim in prijateljico Dane Pajnič igralko Savko Severjevo. Po vojni pa se je v Beogradu poročil z igralko Miro To-dorović. Pri Dani Pajničevi je Pogačnik spoznal tudi slikarja Franja Stiplovška, tjakaj je hodil skladatelj Danilo Švara in stalno zahajal tudi Zdenko Kalin, po-gosto pa tudi Karla Bulovčeva, ki je Kalina kot umetnice sicer nista marala, ali Lojze Spacal. Dana Pajnič pa je doživela bolj žalostno usodo, saj se je, potem ko jo je mož zapustil, v obupu pogosto motovnila pri Mraku, kjer se je nanjo obe-sil dekorativen »umetnik« Milan Cvelbar, rezbar, ki je izdeloval lesene sklede in bil nekoč Pogačnikov učenec na srednji šoli za oblikovanje.

Drugi tak krog, kjer so se pogosto zbirali umetniki in o katerem pripovedu-je Pogačnik, pa je bil Jakčev atelje na Pražakovi cesti 15. Jakac je pred vojno na kulturnike deloval kot pravi magnet, in medtem ko so se zbirali pri njem, se je z njimi pogovarjal in jih kar sproti risal. O tej vrsti predvojne družabnosti go-vorijo tudi predvojne fotografije iz Jakčevega arhiva s celotno družbo članov slovenskega PEN kluba, ki se je običajno zbirala prav pri Jakcu, in gospa Jakčeva jih je na njih še dvaindevetdesetletna do zadnjega razpoznala in poznala vsa-kogaršnjo »zgodbo« in predvsem navade slehernega izmed njih. Pri Jakčevih je imela svoje stalno pristajališče na zofi kot samo zanj »patentiranjem« kotičku – zatočišču v svetu poezije in kultiviranih predmetov – pesnica Lili Novy, pri njem pa se je v ateljeju pred vojno oglašal, kadar je čakal na vlak za Stično, tudi mladi Jože Kastelic, ki je pozneje kot začasni predavatelj na ljubljanski likov-ni akademiji s Pogačnikom tudi veliko predebatiral in mu bil blizu z izrazitim zanimanjem za kulturne procese in povezave od najstarejših dob vse do danes

(v poznejših letih pa mi je pripovedoval, da doma hrani Jakčevo suho iglo z motivom pogreba, ki se vleče mimo ljubljanske železniške postaje, in postane ob pogledu nanjo vedno tako obupan, da mu gre na jok).

Tako redno zbiranje ustvarjalcev se je pri Jakcu nadaljevalo tudi po vojni in v duhu te tradicije je v njegovo knjigo gostov Janko Jarc spričo pesnic Vide Taufer in Lili Novy leta 1945 med drugim značilno napisal: »Bog daj, naj nas že v svoj kvartir / povabi Jakac, naš pastir.« Znamenit in vznemirljiv za mladega Pogačnika pa je bil tudi krog penatov, med katere je sodil tudi Joža Glonar. Mednje so se uvrščali poleg pesnikov še Ivan Prijatelj in učenjaki, ki so v tem času postavili na noge tudi slovenistiko, zato ni nenavadno, da je kak študent slavistike, tako kot piše o svojem podvigu v zbirki spisov *Iz dolenske preteklosti* Karel Bačer, stopil v njihovo gostilno samo zato, da bi jih videl v živo in morebiti tudi kaj pametnega slišal. V Slovenskem poročevalcu leta 1952 je v poročilu o prenovitvi gostilne Pri kolovratu in njenih nekdanjih penatih stari penat dr. Matej Šmalc obudil spomin, kako so sodili v posebno skupino, imenovano galerija, kandidati za penate; med »galeristi« pa se je spomnil samo še Janeza Zormana, ki »je bil res lep galerist«.

Prav poseben odnos so gojili izobraženci v tem času tudi do slovenske knjige. Knjiga je bila izjemno spoštovan predmet in je – v nasprotju z današnjimi dnevi – veljala za zelo spoštovano darilo, kakršna so poklanjali fantje dekletom ali si jih izmenjavali za božič, kupovali pa so jih tudi resni starejši ljudje. To spoštljivost so opazili tudi drugi, na primer hrvaški pesnik Vladimir Nazor, ki je leta 1940 v dnevniku značilno napisal: »Slovenci torej berejo in si zapomnijo; knjiga zanje nekaj pomeni.« Pogačnik je celo prepričan, da nismo Slovenci v zgodovini nikoli toliko brali in tako častili knjige kot takrat, ko so imele družine tudi svoje družinske knjižnice, in doživlja tisti čas kot pravcato apoteozo knjige, kajti debate o knjigah so bile tedaj vselej v zraku. To je izpričevala tudi njihova zunanja oprema, saj smo Slovenci z velikimi napori dosegli knjižne izdaje na evropski višini, pogosto v dveh oblikah, vezanih v usnje in v preprostejši vezavi; ob tem pa je ohranjala svojo vlogo tudi preprostejša Mohorjeva zbirka z literaturo za ljudstvo, na primer s povestmi kakega Ivana Zorca in svojim koledarjem. Ta kultura pa se je izoblikovala tudi prek Plečnika, ki je likovno zasnoval Finžgarjevo Makalonco (njegove risbe je izrisala njegova asistentka Gizela Šuklje), kot avtorji oprem pa so prišli v navado tudi njegovi učenci, med njimi Bojan Stupica, Domicijan Serajnik, Janko Omahen ali Miroslav Oražem-Mure.

Poleg slovenskih avtorjev so v prevodih intenzivno izdajali tudi svetovno literaturo, pri založbah Hram ali Modra ptica, pri čemer je imel veliko zaslugo tudi tedanja kulturna avtoriteta Josip Vidmar, ki do slovenskih avtorjev sicer večkrat ni imel prav spoštljivega odnosa; ti pa so doživljali veliko podporo zlasti pri mladini, tako kot Miško Kranjec ali Prežihov Voranc. Pogačnik se živo spominja, kako sta med bralci z velikimi simpatijami odmevala prav ta dva ustvarjalca in da so se ljudje med seboj spraševali, ali so že prebrali to ali ono najnovejšo knjigo, kajti kdor ni bral, je bil tedaj v kotu.

Predvsem o prebranih knjigah in posebej o Vorančevi Radmanci so tedaj razpravljale tudi vse tipkarice in druge pisarniške gospodične v trgovinskem podjetju Pogačnikovega očeta, in tudi mati gospe Avčinove je, potem ko je v trgovini ves dan stala na nogah, zvečer samo še brala. Kot se spominja Pogačnikova žena, je k njim hodil jest mladi Miško Kranjec, ki je tedaj začel pisanjem in je bil brez hrane in stanovanja; kolikor je poznala svojo mater, mu je ta gotovo dala tudi kak dinar, in potem ji je prinesel čisto vsako knjigo s posvetilom in prišel tudi na njen pogreb. Leta 1935 pa je Kranjec prejel tudi prvo Prešernovo literarno nagrado, ki mu jo je podelila za roman *Os življenja založba Hram*. Leta 1998, v času, ko »mnogim zelo peša spomin«, je upravni odbor Prešernovega sklada pisno spomnil na to dejstvo zadnji lastnik založbe Ciril Janežič, ki si je štel za svojo kulturno dolžnost opozoriti, da Prešernova nagrada ni šele iz časa po vojni, ko »je bila uzakonjena, še bolj pa vsakodnevno izvajana praksa«, da »Prah z Bogam kregat se ne sme«, ampak jo je že pred vojno rodila želja, da bi se v letni program založbe vključil tudi nov slovenski roman. Podobno rada kot mati Pogačnikove žene je brala tudi Pogačnikova mama, in ta ljubezen do knjig, ki ga je obdajala, se je zdela njenemu sinu zares nepozabno enkratna.

Na gimnaziji se je tedaj dogajalo, da so dijaki ob koncu leta poklonili profesorjem v spomin poleg rož tudi kako Vorančevo knjigo; Dana Pajnič pa je bila nad Prežihovim Vorancem tako navdušena, da se je po sledeh njegovih junakov, Radmance in hudabivških pankrtov, odpravila celo v Kotlje. (Po vojni pa si je besedo o njeni navdušenosti nad njegovimi novelami v svojem dnevniku zapisal Edvard Kocbek.) Veliko pozornost in debate je v tem času vzbudil tudi Bartolov roman *Alamut*, ki je, tudi spričo zgodovinskih okoliščin, v današnjem času doživel evropski odmev, medtem ko je Alojz Rebula na simpoziju pred predelitvijo kresnika na Muljavi Bartolovo delo razglasil za »kopališko literaturo«.

Med prevodi iz francoščine pa živi v Pogačnikovem spominu kot posebej odmevna knjiga Guya de Maupassanta *Povesti iz dneva in noči*, ki je pripovedovala o življenju bogatih kmetov, kakršnih pri nas sploh nismo poznali. To življenje v knjigah se je po vmesnih tragedijah vselej zasukalo v nekaj lepega; svoje čustvene vzporednice so bralci tedaj pogosto našli tudi v knjigi *Dobra zemlja* Pearl Buckove, kot krona vsega pa je med tedanjimi uspešnicami odmeval roman Margaret Mitchell *V vrtincu* s svojim rezimejem: »Nikoli ne bom lačna«, ki so ga po vojni v barvah videli tudi na filmskem platnu. Pogačnik pa je že tedaj dobro poznal tudi knjige in avtorje, ki so jih pozneje »odkrivali« na novo, ne samo Bartola, marveč je ves čas vedel tudi za Frido Kahlo, ki so jo »odkrivali« in divje brali že zdavnaj, Pogačniku pa se je zdela posebno zanimiva, ker je bila Nemka in je gledala na Mehiko z nemškimi očmi.

203

V poeziji je poleg Tagoreja posebej odmevala in bila nenehno »na tapeti« že omenjana Kitajska lirika. (Pogačnik zna njene pesmi še vedno povedati na pamet, tudi tisto ljubezensko iz »Ši-Kinga«, s katero se pričenjajo Maleševe Rdeče lučke), in Gradnik si je z njenim prevodom priboril še nove privržence. Vsi so jo tako radi brali, ker je bila izrazito čustvena, saj so ljudje z intonacijo v teh knjigah, ki so jim šle do srca, nekako usklajevali svoje težave. (V svojih dnevniških zapisih jo med drugimi hvalita tudi Juš Kozak in Edvard Kocbek.) Po odnosu do teh in drugih posebej popularnih knjig, v katerih navkljub optimizmu živijo grenkoba, trpkost in vseskozna melanholija, tako pri Kranjcu kot pri Prežihu, pa je skušal Pogačnik razbrati človeški značaj povprečnega Slovence, s tem pa tudi poteze slovenskega značaja, posebej dojemljivega za žalost. Kot najbolj priljubljene knjige je razpoznal tiste, ki so se dobro končale in so imele tudi veliko senzacionalnega, tistim, ki so jim bile pri srcu zlasti žalostne stvari, pa je veliko pomenila Sirota Stina »danskega Gorkega« Martina Nexöja. To pa se mu nikakor ne zdi čudno, saj Slovenci nimamo posebnega razloga, da bi bili veseli, pa naj pogledamo nazaj, v preteklost – v kateri, vsaj kot smo zmeraj mislili, nikoli nismo imeli aristokracije, oziroma smo nanjo pozabili, ker jo je čas odmaknil –, ali pa naj se zazremo v za majhen narod nič kaj dobrega obetajočo »bruseljsko prihodnost«. Zaradi tega se je slovenska žalost, ki jo je Joža Glonar vključil tudi v naslov svoje izdaje ljudskih pesmi *Stare žalostne*, najbrž nabirala skozi našo celotno zgodovino in je zgnetla naš značaj v neko čudno otožno gmoto. Temeljno nepopravljivost, ki nas dela invalidne, pa je povzročil koroški plebiscit leta 1920 po prvi svetovni vojni, ko je Koroška, ki je bila naša

centralna (pra)domovina in jo Pogačnik imenuje kar našo pramater, pripadla Avstriji, ker njeni slovenski prebivalci niso zaupali Srbom in niso volili za Jugoslavijo; to pa so mnogi Korošci že kmalu obžalovali, kajti pred tem je bil Celovec bolj slovenski in manj nemški, kakor je bila Ljubljana.

Trpkó zavest o tej strašni izgubi, ki jo Pogačnik še danes šteje za glavni vir slovenske žalosti in ki so jo tedaj imenovali kar kot našo veliko ból ali kot zadnjo notranjo bolečino in ljubezen, »brez katere človek ne more živeti, ako noče zatajiti sebe in vsega svojega bistva« in ki je »ne izbriše iz duše nič več«, kot je o Koroški zapisal Oton Župančič že pred plebiscitom, pa je Pogačnik čutil že ves čas svoje mladosti, in spominja se, kako je bil odtlej vedno žalosten tudi njegov oče, ki je moral, zato ker je volil za kraljevino SHS, svoje koroško posestvo v tej naši najčastitljivejši in najskrivnostnejši pokrajini, kot imenuje Korotan Župančič, za zmeraj zapustiti, ker bi ga sicer ubili, in tega ni nikoli prebolel. Pogačnik, ki je videl tisti izgubljeni kraj šele pozneje, pa celo misli, da se je nalezal svojega žalostnega obraza od žalostnega očeta in da so se v družini navzeli žalosti kar drug od drugega. Še prav posebej pa to izgubo obžaluje zaradi izjemne lepote tamkajšnjih krajev in dolin, Roža, Zilje in Podjune, Vrbskega jezera (kot »jezero naših prelitih solza« ga je z žalostjo opeval že Anton Medved) in Gospe svete, ki jih šteje za najlepše predele slovenske zemlje.

Zato si je tudi za vekomaj zapomnil vzdušje ob že omenjeni predstavi Špicarjeve priredbe Miklove Zale, literarne junakinje, ki je simbolizirala Koroško in jo zato leta 1900 srečamo tudi v Ellerjevi pesmi Koroška pot. Kot pozdrav »materi« Ljubljani so jo odigrali in režirali (maja 1931) sami domačini, člani šentjakobskega izobraževalnega društva Kot iz Roža, prav tako, kot so jo doma na Koroškem predvajali pod skednji. Nastopajoči kmetje so se kar sami zasilno kostumirali, pravzaprav namaškerali, in si izdelali turške fese, vmes pa so zapele tudi nekaj lepih koroških pesmi. Pogačnik se še danes spominja, kako je bila zaradi teh Korošcev vsa Ljubljana nekako zbujena in kako so imeli ljudje objokane oči; pa tudi tega, da je njegov oče najel celo ložo za vso družino in da je bila povsem izjemoma z njim tudi mama, ki ni sicer hotela nikdar nikamor, ter da je jokala tudi ona; zato je prepričan, da izvira njegova neutolažljiva žalost tudi od tod. Podobno pa je v svoji vzhičeni oceni predstave napisal Juš Kozak, da »v dramo menda še ni nikoli navalilo toliko ljudstva« in da so se »po ložah, v parketu« »gnetli in borili za prostore vseučiliški profesorji, trgovci, pisatelji, otroci, dijaki, služkinje, skratka predstavniki vseh plasti«, ki so si presunjeni od

igre »brisali oči in obenem veselo vzdikali«; beseda igralcev pa je bila »tako pri-srčna, kakor da lije kri iz srca«. O solzah v očeh gledalcev pa je pisal tudi Oton Župančič.

S podobno zavzetostjo se iz časov že pred tem spominja nastopa koroških »pevčkov« v ljubljanski unionski dvorani v svoji knjigi spominov tudi Ivo Šorli, ko pripoveduje, da se je nabralo »znatraj in zunaj« neverjetno ljudi in da je »ljubljene male odposlance prelestne zibelke našega naroda pozdravljalo nič manj od pet tisoč ljudi«. To pa se je dogajalo »še precej pred usodnim plebiscitom« in zato se je domoljubni pisatelj počutil »med vso to silno množico« najbolj nesrečnega človeka in je napisal: »Toda ko so se koroški pevčki na tistem odru tako počasi in težko poslavljali od nas in mi od njih, sem tudi jaz z vse-mi drugimi mislil le eno, upal le eno, se le enega bal ...« Zavest o povezanosti Koroške z glasbo in o Korošcih kot pevčkih pa je živela tudi v nemško pisani literaturi, o čemer govori leta 1936 v slovenščino prevedena ganljiva katoliško obarvana knjiga Dolores Vieser Pevček, ki se dogaja med glasbeniki in patri na Koroškem in kjer preberemo, da »Korošec mora znati **peti**, če ne ni Korošec«.

Pogačnik pa je na predstavi Miklove Zale doživljal Koroško že kot izgubljeno, in se spominja, kako se je ob na videz primitivni igrici v ljudeh zganilo spoznanje, kaj vse smo v kratkem času Slovenci izgubili. Spominja pa se tudi tega, kako je Rudolf Maister, ki je stanoval v Zormanovi hiši v Šiški, pripovedoval njegovim stricem, da so mu Srbi, ko jih je klical na pomoč, da bi zasedel še ozemlje do Pliberka, poslali na Koroško namesto elitnih konjenikov samo najslabšo konjenico z ljudmi, ki so se vračali iz vojske domov, in z utrujenimi konji, ki so poginili. Trdili so, da imamo že vsega preveč, in so ga imeli skorajda kot za nekega švabskega generala; Slovence pa so še pozneje, ob našem osamosvajanju, imenovali švabske konjušnike. Poslati bi mu morali samo vojake, pa bi bilo ozemlje naše, vendar Srbi za Slovence očitno niso imeli posluha, in videti je bilo celo, kot da so bili na nas ljubosumni. Enako pa mi je o premajhni zagretosti Srbov za Slovence med prvo svetovno vojno, posebej generala Borojevića, pogosto pripovedoval tudi Božidar Jakac, ki jih je v trenutkih svete jeze označeval celo za sovražnike Slovencev.

Na črti, do kamor so na Koroškem prišli vojaki, so Nemci vklesali na kamen rimani napis: Bis hier und nicht weiter kamen die serbische Reiter, ki so ga pred vojno hodili gledat. Sicer pa so jugoslovenarski preporodovci še več kot desetletje po ustanovitvi jugoslovanske države, v tridesetih letih, opozarjali, kako se

današnja »omladina« vse premalo zaveda, »da je komaj del preporodovskega dela končanega, drugače bi prezirala vse opasnosti in potovala po Koroškem in Primorskem«. Med slikarji je že v drugi polovici dvajsetih let prehodil Koroško in naslikal v svojih akvarelih njena znamenja, pokrajine, vasi in cerkve slikar France Zupan. Aprila 1938, potem ko je marca v istem letu nemška armada zasedla Avstrijo in s tem tudi avstrijsko Koroško, pa so prav slovenski študentje, ki so – tako kot tudi Pogačnik – v njej videli »slovensko srce«, izdali brošuro »Anšlus« in Koroški Slovenci, v kateri so utemeljevali našo pravico do te dežele; tudi v njej pa so zapisali, da naši Korošci niso vojaki, ampak so pevci. »Pevci so, ki pojejo, kot jih je mati učila, kot jim poje zemlja: jezera, gozdovi, polja, travniki, griči in strme gore...« Koroška, ki je hrbtenica slovenstva, a je ostala odtrgana od Slovencev tudi po drugi svetovni vojni, je prišla kot naša največja rana vsaj pri nacionalno zavzetih ljudeh dotlej kar v našo pregovorno zavest, kar zgovorno kaže na primer razmišljanje Jožeta Javorška v knjigi Adamovo jabolko, kjer pravi: »Vem, da smo Slovenci invaliden narod. Slovenci smo edini narod v Jugoslaviji, ki leta 1945 ni bil osvobojen. Ponovno smo izgubili Koroško, ki jo je Stalin dobesedno prodal Avstrijcem, nam pa cinično vêlel, da se moramo njegovi odločitvi pokoriti«. Koroško pa – podobno kot Pogačnik in Kocbek – imenuje »strašljivo slovensko pokopališče«. Kot »središče naše velike rane« Ivo Šorli v že omenjeni knjigi označuje tudi Trst, ki bi, kot piše Javoršek, »moral po nekih davnih slovenskih načrtih postati slovensko glavno mesto s slovensko univerzo«, in tudi Izidor Cankar že desetletje pred plebiscitom piše, da je Koroška smrtno bolna in da za njene rane ni vzknila zdravilna roža. Marjanu Pogačniku pa je pozneje v bolniški sobi sobolnik pripovedoval, kako se je moral po drugi svetovni vojni po višjem ukazu s partizani umakniti iz osvojenega Vidma (Udin).

Pogačnik, ki je vse od mladosti živel s tem bremenom, je prepričan, da brez Koroške sploh ne moremo biti kompletna država; Josip Vidmar, ki je v svojem Kulturnem problemu slovenstva v tridesetih letih stavil našo prihodnost na kulturo, je prav zaradi take usode imenoval Slovence tragičen narod, med drugim že v prvem stavku predavanja, ki ga je leta 1984 na pamet govoril tujim slavistom na Filozofski fakulteti. Iz poznejših, znova prelomnih časov tik pred našo osamosvojitvijo pa se za slovenstvo vnetega Vidmarja spominjam, kako je v najožji družbi skorajšnjih osamosvojiteljev, tudi Jožeta Pučnika, po končanem protestnem pesniškem večeru za mizo v društvu pisateljev znova ves žarel od

upanja in navzoče ognjevito spodbujal ter jim vlival pogum, zavedajoč se zgodovinske priložnosti, da se lahko osamosvojimo, pa četudi le v okvirih, ki so bili zgodovinsko mogoči, torej brez že izgubljenih mejnikov. Enako živo pa se spominjam tudi Pavleta Zidarja, ki je napisal v skrbi za usodo Slovencev na avstrijskem Koroškem posebno knjigo Karantanija in je na slovenski obali z zaskrbljeno ihto s hlastno vročico kazal proti Savudriji in Trstu, kako nas bodo sosedi vsak čas požrli, in govoril o naši tragiki, ves poln nacionalnega obupa. Pozneje pa sem bil priča besedam o slovenski invalidnosti zlasti v pogovorih o travmah, ki jih je sprožilo odkrivanje kosti Slovencev, ki so jih po vojni pobili sami Slovenci, nazadnje v družbi odbornikov po praznovanju 140-letnice Slovenske matice, častitljive ustanove, ki je bila s svojim kulturnim delom vedno osredotočena na ohranjanje in ustvarjalno spodbujanje kulturnega slovenstva. V tej luči pa je razumljiva tudi predsmrtna vera Rudija Šeliga, ki je ob vseh nevarnostih videl v perspektivi Evropske zveze možnost za uresničitev nekdanjih prizadevanj po Zedinjeni Sloveniji vsaj v kulturnem, duhovnem smislu, s tem pa priložnost, da bi se ta invalidnost vendarle zacelila in odtrgani udje povezali.

Zaradi imenitne opreme knjig so nekateri ljudje včasih že pred vojno pričenjali gledati na slovensko zavzetost do tudi navzven lepe knjige nekoliko cinično in ne samo s prijaznostjo, češ da so knjige v meščanskih stanovanjih nekaterim predvsem za okras, zaradi vezave in zlatih robov kupljene na pol metra, in so spregovorili celo o knjižnih paradah (tako kot pozneje ob zbirki Naša beseda); toda tudi ti ljudje so vendarle pričenjali brati, ker so imeli doma knjige. Zaradi izobraževanja v francoskem inštitutu v pritličju Narodnega doma, kamor je zahajal tudi Marijan Tršar, so iz tega obdobja izšli študentje francoščine, ki so postali zaslužni prevajalci, med njimi kot tipičen primer take zaljubljenke v francoščino in izobraženke hči bančnega direktorja iz najvišjega družbenega sloja Radojka Vrančič, v tedanji podobi ohranjena na reprezentativnem Jakčevem oljnem portretu. Francoščina je imela v primerjavi z nemščino tedaj svojo prednost, skorajda nihče pa še ni znal angleško. Zaslužna za vzbujanje zanimanja za angleščino je bila gospodična Fanny S. Barkworth Copeland, ki je angleščino poučevala na ljubljanski univerzi na svojih lektorskih tečajih, sicer pa je živela kar v hotelu Slon in govorila, da se pri nas počuti kot doma, ker so škotski hribi taki kot slovenski. Marjan Pogačnik je bil najbolj presenečen, ko je gospodično nekoč videl, kako vsa zadovoljno plava pri izviru Kamniške Bistrice – v ledeno mrzli vodi. (Sam pa jo imam v zavesti predvsem odtlej, ko je moj oče

pridobil njeno zapuščino za novomeško študijsko knjižnico.)

Za tako podobo slovenskih knjig je bilo pomembno tudi tiskarstvo, ki je bilo prav v tem obdobju za Slovence odločilno, saj je doseglo evropsko raven in pomenilo v tedanji Jugoslaviji vrhunec kvalitete. Zlasti imeniten je bil bakrotisk, zato so se tedaj na slovenski bakrotisk opirali tudi hrvaški izdajatelji umetnostnih izdaj in v Ljubljani reproducirali tako dela Uzelca in Glihe kot Kraljevića ali Tartaglia. To visoko raven je zagotavljala predvojni Ljubljani Litografska šola, ki je s svojim bakrotiskom na bakrenih ploščah lahko dosegla tudi zelo kvalitetne in eksaktne reprodukcije. Na to štiriletno šolo so se vpisovali fantje s smislom za risanje, ki so morali obvladati litografsko tehniko, da so lahko prešli s kamna na kovino; za to delo pa je bila poleg izredne discipline potrebna tudi nadarjenost, zato so bili tiskarji bolje plačani kot gimnazijski profesorji. O vsem tem je vedel veliko povedati tiskar Ivan Ogrin, s katerim je Pogačnik pozneje sodeloval kot profesor na likovni akademiji.

208

Pogačnik pa se je vselej zanimal tudi za vse druge oblike uporabne grafike, med njimi za ksilogravuro, plemeniteno in precizirano fotografijo, vrezano v pušpanov les, in je videl v njeni preciznosti svojevrstno »umetnijo«, četudi je niso jemali za umetnost. V takem znamenju in zaradi svoje vsebine je ohranila v Pogačnikovem spominu poseben odmev tudi Steletova knjiga *Monumenta artis slovenicæ*, o katere genezi je Stele tudi sam pisal.

Od tedanjih bolj »obrobnih zadev« je Pogačnik dojel kot novost in radovedno spremljal tudi pojav plakata, kakršnega sta izdelovala brata Trpin. Ko je bil pozneje eden od obeh Trpinov na likovni akademiji, ga je Pogačnik izrecno povpraševal, kako da sta se brata odločila za tako delo, in se je z njima in njunimi plakati tudi pobliže seznanil. Izvedel je, da sta izhajala iz tradicije podobarjev. Njun oče je bil cerkveni podobar na Idrijskem, kjer so imeli podobarji, ki so popravljali tudi stare slike, v drugi polovici 19. stoletja še precej dela (kot se spominja Helena Ložar–Podlogar, je podobar Matej Trpin izdeloval tudi kule v ljubljanskem Rokodelskem domu, kjer ga je pri delu opazoval njen stric Rajko Ložar). Tip plakata, kakršnega sta prinesla k nam oba brata, je izhajal iz tipičnega nemškega plakata v času, ko se je tam že razširil nacizem, izhodišče zanj pa je bila šola »Gebrauchsgraphik Akademie« v Dresdnu s svojimi »recepti«. Trpin, ki je študiral na grafični akademiji v Leipzigu in se izpopolnjeval za uporabno grafiko v Berlinu, je Pogačniku že pred vojno pripovedoval, da je v Nemčiji gledal parado, ki je bila tako impozantna, da so ljudje kar odreveneli.

Ko ga je Pogačnik vprašal: »Pa se ja nisi navdušil?«, mu je samo dejal, da bo že videl, kaj vse še pride. Nemški način plakata, ki sta ga Trpina od tam zanesla v Slovenijo, sta obarvala po slovensko. Bil je bogato ilustrativen, zelo eksaktno stiliziran, večbarven in berljiv za vsakogar, in ker ni bilo druge konkurence in sta bila grafično izobražena, je pri nas kar obveljal, ime Trpin pa je postalo sinonim za pojem plakata. Pozneje pa je ta tip plakatov prišel iz mode, njihovo oblikovanje so prevzeli mladi arhitekti, med njimi Uroš Vagaja in pozneje Matjaž Vipotnik, ki so pričeli s povsem drugačnim načinom in aplicirali v plakat tudi fotografijo. Kot samouk se je pred vojno s plakatom ukvarjal tudi Gojmir Anton Kos, a on ni bil »gebrauchsgraphik«, ampak je njegove možnosti raziskoval; zanimal pa ga je predvsem z arhitektonskega stališča, zato so bili njegovi plakati suhoparno lapidarni in brez ilustrativnega dodatka; že sredi 20. let pa je, tako kot Ivan Vavpotič in pozneje Janko Omahen, Herman Hus ali Božidar Jakac, zasnoval tudi plakat za ljubljanski velesejem.

209

Ljubljanski jesenski velesejem je ostal posebej živo v Pogačnikovi zavesti. Ustanovljen je bil že leta 1921, kot največja prireditev te vrste na Balkanu pa je dosegel svoj višek in največji razmah v tridesetih letih, ko ga je radovedno obiskoval mladi Pogačnik, ki se spominja tamkajšnjega vrveža kot pravcatih, za otroka še posebej zanimivih čudes. Na razstaviščnem delu se je s svojimi preprostimi, a sijajnimi podolgovatimi lesenimi barakami razprostiral ob Celovski cesti do Cekinovega gradu. Barake so bile razdeljene v tako imenovane koje in vsak razstavljalec je imel toliko prostora oziroma tolikšno število koj, kolikor je zanje plačal. Direktor velesejma, belgijski častni konzul Milan Dular je bil lovec in se je po velesejmu sprehajal z odraslim, vendar zelo scrkljanim gepardom. Vodil ga je na vrvi med ljudmi, vse dokler ni nekoč šavsnil po otroku, ki ga je mimo pripeljala neka mati na otroškem vozičku. Otroka je imel v trenutku v gobcu, ne da bi ga poškodoval, a potem so direktorja napadali po časopisih in je gepard z velesejmskega prostora (na Pogačnikovo žalost) izginil.

Velesejem je bil v Ljubljani prva velika organizacija mednarodnega pomena, saj so bili na njem razstavljalci z vsega sveta, in je bil tedaj zelo veliko doživetje v jugoslovanskem merilu. Pogačnik se spominja, da je prav v tamkajšnjem babilonskem vrvežu prvič v živo videl Japonce in Kitajce. Tamkaj je bila tudi poslovalnica najdragocenejših perzijskih preprog, ki jih je vanjo posredoval Turek Sadik, in Pogačnik se spominja, kako jih je z odprtimi očmi občudoval, kajti kulture preprog v Ljubljani dotlej še ni bilo, razen v nemških družinah

oziroma po gradovih, saj se na primer Drago Tršar spominja, da so bile v gradu na notranjski Planini tri sobe samih perzijskih preprog. (France Koblar pa v spominih pripoveduje, kako je leta 1926 pisatelj Ivan Pregelj, ki je rad rogovilil, »kadar ga je dobil pod kapo«, prinesel z velesejma turški fes in z njim pijan kolovratil po restavraciji Uniona.)

Na velesejmu je na svoji stojnici razstavljala keramiko tudi Dana Pajnič in marsikateri vzorec na njej je bil Pogačnikov. Tam je bilo mogoče videti vse, kar je bilo tedaj aktualno, od razstave malih živali s putkami in zajčki do konj in plemenskih krav, prav tam pa so lahko v Ljubljani ljubitelji živali prvič videli tudi originalne lipicance in na hipodromu tudi druge žive konje, in Pogačnika so zanimale prav vse živali. Na stojnicah v barakah so prodajali izume, na primer naprave za brušenje nožev, ki so doma odpovedale in se izkazale za potegavščino, ali »štifte« za mazanje roba na hlačah, ki naj bi večno držal (nemško govoreči prodajalec pred vhodom je v eni roki razkazoval nezlikane in v drugi zlikane hlače), za otroke pa je bila pravo čudo tudi vata iz sladkorja. Agresivno so nastopila tudi domača podjetja, na primer firma Slamič z odličnimi hrenovkami, kar je bilo posebej v spodbudo zlasti otrokom, ki so jih radi pojedli kar tamkaj na prostem, prirejeno pa je bilo tudi tekmovanje v kvaliteti hrenovk in klobas. Kot na pravo galerijo na najvišji ravni je Pogačnik na velesejmu gledal izdelke šentviških mizarjev, ki so svojo dolgotrajno tradicijo razvili do kar največjih možnosti in pri tem je bilo pomembno, da so mojstri med seboj tekmovali, kdo bo imel za pohištvo boljše materiale in kdo ga bo lepše izdelal. Med nosilce šentviške mizarske obrti so sodili tudi Kregarji (tamkajšnja »tvornica pohištva« je nosila ime Andreja Kregarja) in iz tega rodu sta izhajala slikar Stane in arhitekt Jože Kregar. Za njihovo pohištvo na velesejmu pa so izdelovali načrte v glavnem arhitekti, med njimi Plečnikova učenca Serajnik ali Omahen, pa tudi slikar Tone Kralj, in tudi v tem je videl enega izmed načinov, s katerim so dela Plečnikove šole stopala v uporabo in javnost. To pohištvo je slovelo zaradi svoje absolutne solidnosti in je bilo tudi estetsko na najvišji ravni, bistveno zanj pa je bilo, da so ga izdelovali iz najboljših izvirnih materialov, tudi najdražjih eksotičnih lesov, na primer palisandra, s klasično polituro na šelak, ki je zelo stara in zahtevna umetnost, saj jo je potrebno od začetka do konca »odbrenkati« ročno, brez kakega tehnološkega »švindla«. Ko so šentviški mizarji propadli, jim je bilo doraslo samo podjetje Naglas, kulturo šentviške politure pa sta v pohištvu za parlament in druge politične ambiente nadaljevala arhitekta

Mihevc in deloma Glanz.

Na razstavljenem pohištvu na velesejmu so bili listki, ki so sporočali, da je prodano za to ali ono imenitno gospo oziroma nevesto, ki si je osvojila bogatega ženina, in tako je bila javno predstavljena marsikatera nova ohcet. Najimennitnejše pa je bilo pohištvo za spalnico iz dragocenega rožnatega lesa vrtnic, ki so jih gojili z debelimi stebli za pohištven les. To spalnico je kupil podjetnik inženir Adolf Leo Dukić za svojo ljubico Ciganko, ki je bila s svojimi opicami in papigami prava ljubljanska znamenitost, odkar se je znani mogotec zaljubil vanjo in s svojo nenavadno zvezo poskrbel za slikovito zanimivost v ljubljanskem mestu. Njegova Ciganka se je vozila po mestu z oblečeno opico na rami v linkolnu, tedaj edinem avtu te vrste v mestu, in je metala Ciganom, če je nanje naletela v mestu, denar; opice in papige are pa so bile tudi na domačem balkonu Dukićeve vile (prav tiste, ki jo je po vojni dobil Josip Vidmar), odkoder so zmerjale ljudi, v notranjščini pa so, kot so pripovedovali Pogačniku Dukićevi obiskovalci, pogrizle vse pohištvo. Ciganka je izginila nekako pred vojno, ko se je spet pridružila Ciganom. Pogačnikovo pripovedovanje o njej se mi je vtisnilo v spomin tako živo, da me je izmišljena svetlolasa hči temnolase, a modrooke ciganke nekoč pozneje obiskala celo v sanjah, ob okencu pri pošti, kjer sem ji povedal, da sem slišal za njeno mater pri Pogačniku, ona pa mi je v sanjah povedala, da Pogačnik živi zunaj časov in da prav zato združuje vse čase. Pogačnik pa se ob spominjanju teh čudovito lepih spalniških oprem, ki so jih lastniki ali njihovi potomci morebiti pozneje zamenjali s strojno izdelanim pohištvom, še danes boji za njihovo usodo in se sprašuje, kje je ta dediščina danes in le kam je odšla, in upa, da je niso sesekali in je ne bodo do kraja pozabili.

Na zabaviščnem delu velesejemskega prostora so se vrteli vrtiljaki in med vrtenjem igrali šlagerje iz Verdijevih in Rossinijevih opernih arij. Tam se je razkazovala neznansko debela gospa Dike Rozi (Dicke Rosi), ki ji je Pogačnik prisojal kakih tristo kilogramov, in posebej so razstavili tudi njene velikanske spodnjice. (Najbrž isto debelo žensko, ki so jo razkazovali na ljubljanskem velesejmu, kaže tudi Jakčeva risba Debeluška.) Razkazovali so preparate raznih abnormalitet, na primer nagačen polmetrski organ kakega zamorca, če ni šlo, kot pravi Pogačnik, prej za slona; skozi role pa je bilo mogoče zagledati tudi lepe prizore z romantičnimi lepoticami. Kakih deset nemško in francosko govorečih pojočih deklic (baby singers) pa je bilo pripravljenih gimnazijcem za petdeset dinarjev širiti obzorje njihovih spolnih izkušenj. Če si stopil v panoptikum, si se zagledal

v sobi samih zrcal vsega spremenjenega – strašno debelega ali tankega in deformiranega. Včasih je bilo ob teh čudesih toliko gledalcev, da so morali čakati celo v vrsti, ob nedeljah pa so se zakadili med vrtiljake, poskakali v avtomobilčke in oblegali tekmovalna strelišča še vojaki, ki so jih izpustili iz kasarn. Na velesejem, kjer so bili vojaki, pa so drle, kadar so imele prosto, tudi gospodinjske pomočnice, ki so si iskale ženine. Vsak izmed delov velesejma – razstavno-obrtni in veselični – je pač imel svoje posebno občinstvo.

Na vsaki dve leti se je v Ljubljani pojavil tudi kak velik cirkus in se nastanil na istem velesejemskem prostoru, le da v smeri proti Tivoliju. Ker v Ljubljani takrat še ni bilo živalskega vrta, je Pogačnik v njegovi menežariji prvič videl leva. Spominja se cirkusov po imenu Barnum in Medrano, najbolj pa se mu je vtisnil v spomin češki cirkus Kludsky, ki živi s svojo Kolombino v naši kulturni zavesti iz kako desetletje poprej nastalih Kosovelovih pesmi, podobno, kot je Juš Kozak zajel v literaturo o življenju tistega časa cirkus Bellini v noveli *Leteči angel*, v katerega gala predstavo je vključil štirideset konj. Cirkus Kludsky je bil prelep in čudovit in je imel tri arene, v katerih so bile istočasno zelo visoke železne kletke z zvermi in uniformiranimi krotilci, ter ogromno klovnov. Pogačnik se še danes spominja, kako mu je krotilec izjavil, da se najteže pogovarja z belimi medvedi, ki so sicer videti krotki, a so najbolj nevarni. Tigri so zelo inteligentni in se hitro navežejo na človeka, levi pa se radi upirajo in jih je težko prisiliti, da bi ubogali. V lepem zverinjaku cirkusa Kludsky je prvič videl savanske živali, tudi nosoroga in morskega konja. Posebej pa je po cele ure občudoval čudovite, tudi arabske konje, in ob spominu nanje še danes vzklikne: »Kakšni konji!« Na njih pa so bile tudi neverjetne balerine, tako kot na kaki Seurratovi ali Sedejevi sliki. Včasih pa so iz kletk nalašč izpustili zebre, da so tekle pod tribunami, na katerih so sedeli gledalci, in Pogačniku se je kdaj posrečilo, da se je dovolj iztegnil in zebro pod stolom lahko prijel in bil od tega ves navdušen. V tem cirkusu so – v nasprotju z drugimi, kjer so govorili nemško ali italijansko – govorili samo češko, in Pogačnik si ga je zapomnil za vse življenje, saj je bil tam čisto vsak dan. Nad cirkusom pa je bil navdušen tudi oče Pogačnikove žene, saj se gospa Avčinova spominja, da se je v njegove cirkuške gospodične kar zaljubil in v svojem navdušenju doma ni nehal govoriti o njih; prav o tem, kako se je neki deček zaljubil v cirkuško artistko (letečega angela), pa v omenjenem besedilu pripoveduje tudi Juš Kozak, in podobno v novelah *Cirkus* ter *Čorkan* in *Nemka* tudi Ivo Andrić.

Zamisel za tak velesejem z rednimi prireditvami se je rodila že leta 1921, cirkusi z živahnim spremnim dogajanjem pa so bili na tem mestu že takoj po prvi svetovni vojni, kot je mogoče razbrati iz besedila Razvoj naše lepe umetnosti, objavljenega leta 1916 v rubriki Umetnost v reviji Čas. V njem lahko med drugim preberemo: »V Lattermannovem drevoredu, na poti proti Šiški, je sicer zdaj bolj samotno. Vojska je odgnala marsikaterega umetnika. A gotovo se zopet vrnejo poletni večeri, in kolikor zdaj poznamo naše umetniške težnje, bo še vse lepše, kot je bilo le kdaj. Kakšno življenje bo človeka tam objelo! Že zdaj se veselimo, ko gledamo samo v duhu lepo bodočnost in v lepi bodočnosti to življenje, polno lepe umetnosti. Ti naš Tivoli! Umetniki in umetnice so razpeli svoje šotore. Skazujejo se jahalci in jahalke, plesalci in plesalke, vrvohodci, ognježerci, rokoborci, kačamoži. Tu se strelja na tarčo, tam prerokuje po desetici, za otroke in vojake od narednika doli po grošu, vmes se nihajo gugalnice, se sučejo vrtiljaki. Človek ne ve, kam bi se obrnil, ko ga vlečejo kričeči slavonspevi na vse strani, ko ga vabi desetero godb, ki vsaka svojo neskončno melodijo goni. Koliko se ponuja užitka za majhen denar!« Skriti avtor tega besedila je bil pisatelj in nekdanji strogi ravnatelj novomeške gimnazije dr. Fran Detela, prav tisti, ki je – potem ko je dobil knjigo v glavo – zasukal usodo očetu Pogačnikove žene, napisal pa ga je ironično, saj ga je začel z obžalovanjem, »da nista Prešernov ,pisar‘ in njegov ,učenec‘ doživela teh lepih dni«, ki napovedujejo v beli Ljubljani kranjskim muzam zlati vek. Ker je uvidel, »da se ljudem ne zdi škoda denarja, kadar gre za umetniške namene«, je pomislil, ali »bi ne bil tukaj zanaprej umesten kak monopolček občine ali dežele ali države«. Profesor Detela je očitno zmajeval z glavo nad cirkuškimi umetniškimi užitki, kot poznavalec klasične dramatike pa ni nič manj kritično in duhovito ironično naslikal tudi popularnost in razmah tamkajšnjega kina z njegovimi »nadnaravnimi« užitki, kjer ni treba nikomur nič več misliti, ker je videti samo golo dejanje brez vzročnih zvez, in je ironično preroško zaključil: »Le še več take umetnosti milemu narodu!«

Vendar pa prostor v Tivoliju, ki je kmalu potem postal taka paša tudi za otroške Pogačnikove oči, ni bil namenjen samo cirkuškemu dogajanju in umetnosti, kakršno je gledal v njenem zatonu in usmerjanju v poenostavljeno, a likovno učinkovito filmsko vizualnost Detela, ampak so v njegov sklop vključili tudi prave umetniške razstave in je tako postal tudi razstaviščni prostor za likovne ustvarjalce, ki je privabil številne obiskovalce, ko so hodili po Lattermannovem drevoredu, tako kot na tedanjih Vavpotičevih slikah, tudi na umetnostne razstave.

Umetnosti je bil na velesejmu namenjen paviljon za slike, kjer je bila vrsta pomembnih razstav, med njimi Slovenska moderna umetnost 1918–1928, leta 1937 pa so lahko v velikem najetem paviljonu na prodajni razstavi brez žirije razstavljali vsi člani stanovskega društva, ki jih je bila tedaj kakih štirideset. To društvo je, kot vemo že iz pripovedovanja o Klubu neodvisnih, funkcioniralo sicer bolj v zraku, saj je bilo in ga hkrati ni bilo, še najbolj pa ga je bilo čutiti, ko je na pogrebih umetnikov za slovo pokojnikom v njegovem imenu govoril Saša Šantel, ki je bil »normalen« naturen človek in je čutil, da se morajo kolegi medsebojno podpirati. Po vojni pa je bil prvi predsednik društva prav tako Šantel, ki je rokopisno napisal vabila za prvi društveni sestanek že 23. maja 1945, na katerem naj bi se pogovarjali o reorganizaciji slovenskih likovnih umetnikov, že dober mesec po tem pa je umrl in mu je na grobu govoril Jakac, grafik, ki je Šantlovo grafiko poznal tako dobro, da si je v poznejših letih na razstavo niti ni šel ogledat, češ da jo »zna vso na pamet«; imel pa jo je v bistvu še za diletantsko.

214

Na tej velesejemski razstavi so razstavljali skupaj skoraj vsi slikarji in so kar nekaj tudi prodali, kajti bili so pripravljeni zniževati cene. Pogačnik se s te razstave, menda zadnje tovrstne pred vojno, spominja tudi tipičnega škandala, ki ga je razstava izzvala zaradi velike slike Toneta Kralja, ki je dominirala ravno na sredini panoja s podobami. Na njej je Kralj upodobil ženski akt, Pogačnik bi skorajda prisegel, da s »kremserweissom« (to je kremško belo barvo), predel ob stiku nog pod trebuhom, anatomsko imenovan os pubis, pa je poživil z rdečim trikotnikom. Tone Kralj je sliko naslikal na pamet, ljudje pa so »ugotovili«, da je na podobi neka ljubljanska gospa, ki je imela rdeče lase, in sliko so morali takoj odstraniti. V bistvu pa je šlo za cenzuro, ki je bila tedaj v katoliških krogih zelo agresivna, in Tone Kralj, ki je bil sicer katoliški človek, jim je s tem delal pohujšanje in sramoto.

Podobne izkušnje je imel Pogačnik tudi iz svojega spremljanja dogajanj v Narodni galeriji, kjer so nenehno pritiskali na Janeza Zormanu, naj iz nje odstrani sliko Franceta Kralja Spomin na Benetke z motivom polgole žene pred beneškim ozadjem, svoje »Gioconde«, ki jo je imel Zorman stalno razstavljeno, a »cenzorjem« ni popustil; prav nad to podobo pa so bili nekateri ogorčeni, ko je bila razstavljena na velesejemski razstavi Žena v slovenski umetnosti. »Gangsterizma«, povezanega z odnosom do takih motivov, pa je bilo tedaj kar veliko, saj so v Narodni galeriji neznanci nekoč porisali gole vile na mitološki Kremser-Schmidtovi sliki.

Od nekdanjih afer pa v Pogačnikovem spominu še danes živi tudi »atentat« na kip Franceta Kralja na Muzejskem trgu, ki ga je usmerjal bolj likovno-ideološki povod. Kip s kmečko ženo z otrokom in kravo, ki jim je umetnik v svoji bujni domišljiji deformiral obličja, je bil Pogačniku kot dečku iz hleva blizu že zaradi ljubezni do živali in je zato grdi napad še toliko bolj zavračal. V Kraljevem načinu pa Pogačnik vidi odmev nemške ekspresionistične manire, kakršno so po Hitlerjevem prihodu na oblast označevali za degenerirano in tako umetnost zažigali, in v takšni luči so videli atentatorji tudi ta kip.

Deformacije figur so nemški umetniki v času pred Hitlerjem definirali kot revolucionarno dejanje, in zatem je zavládala v tamkajšnji umetnosti velika kriza, saj so se bili številni ustvarjalci prisiljeni razbežati v Ameriko; odmevi takih deformacij, ki so pri nas zaživelí že po prvi svetovni vojni, pa so s Kraljema vztrajali tudi še v ta čas. Sicer so se naši tedanji slikarji tudi že pred Neodvisnimi po zaslugi praške šole naslonili na Francoze, pri tem pa je imel posebno pomembno vlogo Miha Maleš, ki je vnesel v slovensko zavest celo Matisa in bil soroden slovaškemu slikarju Mikulašu Galandi; njega pa se kot prijetnega človeka spominja tudi še Pogačnik, ki ga je spoznal v Zormanovi družbi.

Od tamkaj je izhajal tudi značilni linearizem, značilen že za Maleša, in iz tega se je rodila nova »filozofija«, ki se je spraševala o pomenu črte. Že sam Maleš se je v Rdečih lučkah predstavil s stavkom, da je na obzorju »nov človek s čisto linijo in čisto formo«, in o tem linearizmu, ki je bil sam po sebi ne glede na njegov smisel za plastiko blizu tudi Kralju, so v tridesetih letih veliko govorili. Nekateri so zaradi njegovega stiliziranja sicer mislili, da Maleš ne zna risati, ker so bili obremenjeni s psevdoakademizmom, ki je bil ukoreninjen »do neskončnosti«, in so mislili, da je zrcalna podoba realnosti začetek in konec slikarstva; zato so Maleša šteli za naivnega in so ga premalo cenili, enako mi je o njem kot nekom, ki sploh ne zna risati, v šoli govoril tudi srednješolski profesor biologije, sicer amaterski slikar; posebej pa se je za Maleša zavzemal Janez Zorman.

Nekateri umetniki so se izražali samo s črto in so govorili o tako imenovanem lirizmu črte, ki jim je pomenila življenje. Pogačnik priznava, da so ga te črte sprva frapirale in so mu zelo veliko pomenile, ker je videl v njih nekaj definitivnega, brezpogojno končanega, in je o črtah tudi veliko prebral, pozneje tudi o Hansu Hartungu, ki je – na drug način – tudi operiral samo s črtami. Tudi ta »bitka« za črto pa se je začela v Zagrebu in je bila potem navzoča vse

do povojnih let, in tamkajšnji slikarji so se grupirali na tako imenovane linearce in na koloriste tudi glede nanjo. Koloristi so linearcem dokazali, da s to linearno črto ne moreš biti slikar, ampak lahko z njo le koloriraš, medtem ko slikarska risba predpostavlja čisto svoj kolorizem, nezamenljiv s kako drugo stvarjo. Oboje je uspešno združeval tudi Matisse, le da njegova risba ni bila več tako toga, ampak je dobila ritem, linearna risba pa je v Parizu doživela velik razcvet tudi v povezavi s tamkajšnjimi orientalci, med katerimi je temeljil na črti tudi že omenjeni Foujita. Francoski fauvisti in drugi moderni slikarji, med katerimi je izrazit tudi Dufy, so se tako kot Matisse v glavnem naslanjali na risbo, četudi so jo potem izmaličili. Oboje pa je pustilo v tridesetih letih sled tudi v slovenskem slikarstvu, tako v linearizmu Mihe Maleša kot v kolorizmu Kluba neodvisnih, ki ga je v Ljubljani tridesetih let potrebno gledati tudi v razmerju do impresionistov, ki so bili v tem času že spoštovani, četudi še ne docela uveljavljeni, in so jih nekateri še vedno označevali za kozolčarje, tako kot bi jih, kot mi je dejal, najraje terminološko označeval tudi Emilijan Cevc, in kot se je zdelo prikladnejše od etikete impresionisti tudi samemu Jakopiču.

216

Vsi ti slikarji so se v tem času začeli predstavljati tudi v pasaži okvirarja Kosa, ki se je pričel ukvarjati s prodajo umetnin. V njegovi pasaži je bila naša prva prodajalna umetnin, ki je med ljudmi kar uspevala, v njej pa so si slike različnih slikarjev medsebojno »konkurirale«, da so jih kupci lahko izbirali po svojem okusu, in nekateri slikarji so od tega tudi živeli. Razstave je prirejal tudi okvirar Pavle Obersnel v stavbi poleg Figovca oziroma Kneza. Veliko je bilo takrat na voljo Pavlovca (Pogačnik je kupil za brata njegovo tihožitje z mrtvim zajčkom), ljubljanskim malomeščanom pa je bil pri srcu stari Fran Klemenčič in njegove slike so prav radi kupovali za poročna darila. Kot se Pogačnik spominja iz pogovorov s profesorjem Steletom, Stele Klemenčiča ni posebno cenil, ker se je skušal samovoljno priključiti impresionistom, ne da bi bil z njimi v resničnem ustvarjalnem sorodstvu, in je zato njegovo slikarstvo označeval kot zgolj maniro. Enako je Stele Pogačniku govoril tudi za grafika Elka Justina, ki s svojo maniro ni mogel ne naprej ne nazaj, četudi so bila njegova dela izdelana grafično perfektno in četudi je bil grafik zelo priden. Katoliškemu Steletu pa tudi ni bil blizu, ker se je povezoval z bolj liberalnimi krogi in ker je bil zaznamovan s kleptomanstvom, saj je kot obseden zbiralec z britvico, skrito v rokavu, izrezoval iz knjig slike, in je to, kot sta mi pripovedovala tudi Jakac in njegova žena, počel tako spretno, da tega niso opazili, tudi če se je »preizkusil«

pred vašimi očmi. Vseeno pa so ga pri takem početu prestregli tudi v tujini in mu niso tega nikoli oprostili.

Ljubljanski meščani so imeli radi tudi slike samosvojega Milana Klemenčiča, sicer lutkarja gašper teatra, ki se je zdel Pogačniku kot slikar dolgočasen. Eden izmed redkih slikarjev, ki so delali po naročilu, je bil Ivan Vavpotič. Naročeni niso bili le njegovi številni portreti, tudi otrok, ki si jih je dala meščanska srenja rada slikati prav pri njem, marveč so bogati meščani naročali tudi motive iz Ljubljane, pri čemer so mu sami določali izreze. Pogačnik ga je videval, ko je slikal kar na ulicah, ne da bi ga motili številni okrog njega stoječi opazovalci. Zdel se mu je nadvse delaven in tudi spreten in misli, da je njegovo delo vse premalo upoštevano. Ob tem ko so mu na primer pri slikanju vrtnic očitali, da je šel čez mejo in zašel v kič ter so v njih videli banalnost in celo erotične namige, pa je prepričan, da tudi tedaj, tako kakor še danes, ni nihče zares jasno vedel, kaj je pravzaprav kič, in da je operiranje s pojmom kiča igrice brez konca; lahko pa se celo zgodi, da se prav kič spremeni v neko novo kvaliteto, tako kakor se je pozneje ob recepciji skupine IRWIN, ki je ravno tako slikala kič oziroma na njem kot provokaciji celo hoteno temeljila.

Ivan Komelj pa je Pogačniku ob pripravah na Vavpotičevo razstavo v Narodni galeriji govoril, da ga preseneča Vavpotičev skrajni kolorizem in da je slikar hodil po ekstremni poti, na kateri so se približevale druga drugi zelo nevarne barve, a jo je ponavadi vendarle srečno »zvozil«. S svojimi akvareli, ki so bili v prijemu zvesti očetovemu delu, četudi po Pogačnikovi presoji pod njegovim nivojem, pa ga je nadomestil sin Bruno; v družbi Franceta Godca sem ga spoznal tudi še sam in ko sva se na cesti pred konzorcijem srečala zadnjič, mi je ogorčeno govoril o kamniškem bienalu akvarela, češ da je tam namesto akvarelov, kakršne sta obvladala z očetom, razstavljena sama packarija. Med meščani pa je bil priljubljen tudi France Godec, ki se je držal bolj sam zase in bil s svojimi slikami, prilagodljivimi meščanskemu ambientu, kar neke vrste ljudski slikar. Žal pa se Slovencem v tistem času še ni posrečilo izoblikovati umetniške zadrage, ki bi umetnikom urejala prodajo, četudi so bili zanjo pripravljani načrti, ker ustvarjalci niso bili dovolj složni; avtorjev pa je bilo že tedaj toliko, da je najti v Maleševem Umetniškem zborniku na ta račun in s pogledom v še bolj gosto z umetniki naseljeno prihodnost že ilustrirano šalo, objavljeno na isti zadnji strani, s katere nas gleda ob svojem kritičnem avtomatu tudi okronani Zormanov profil.

Milček Komelj

KRONIKA MARJANA POGAČNIKA
O ZALJUBLJENCIH V UMETNOST

HIŠA NA KARLOVŠKI

Hiša na Karlovški 20, v kateri je bil ustanovljen Klub neodvisnih in kjer je bil Pogačnik večni opazovalec, je vstopila v letih pred vojno v slikarjevo zavest tudi kot nenavadno, skrivnosti polno zgodovinsko prizorišče. V knjigi *Ulice mojega predmestja* jo v poglavjih *Karlovška* in *Janežičeva* omenja kot Duffejevo razkošno vilo »s konca stoletja, v kateri je prebivala pravljíčarka Lea Faturjeva«, pisateljica zgodovinskih romanov, že Jože Hudeček, ki jo je v otroštvu doživel kot »nekakšen temačen, ampak prav nič grozljiv ali celo grozeč, prej pravljíčen grad«. Skozi njeno okno je Hudeček v Pogačnikovem ustvarjalnem duhu »voayersko« pogledal tudi v Zormanovo sobo, v kateri je bilo slik »kakor v cerkvi«. Za mizo v njej »je sedel, nanjo nizko sklonjen, Janez Zorman in bral – ali pa je spal, saj je bilo njegovo čelo včasih knjigi tako blizu, da je lahko na njej tudi počivalo ...« »Vse skupaj,« se spominja Hudeček, »je bilo kakor jeklorezna ilustracija v nekem mojem starem vezanem letniku ‚Leichnams Illustrierte‘ s konca prejšnjega stoletja, iz časa, ki ga je dihalo vse na tej hiši, če sem prav slutil, pa tudi v njej.« O Zormanu je na drugem mestu v isti knjigi tudi še zapisal: »V tisti vili je stanoval nekje spodaj, s Karlovške gledano bi se reklo v kleti, Janez Zorman, ki bi lahko prebival v lastni palači kje na Vrtači ali kakem še boljšem okraju Ljubljane, če tak kje je, če bi ne bil vsega, kar je imel, vtaknil v Narodno galerijo – vsaj tako je pravila moja mama in pozneje so mi rekli, da je vse to res. Šele mnogo pozneje sem ga nekoč – nekje sredi gimnazije sem bil, še ves mlečnozob, če imajo možgani zobe – obiskal, ker bi si rad ogledal njegove slike. Rekel je, da nima nič kaj posebnega, pokazal pa mi je nekaj del impresionistov in me vprašal, če so mi všeč, pa sem rekel – pokoren umetnostnim nazorom strica Konrada – da mi niso in tako sva se za vselej razšla, ne da bi imel jaz še kdaj možnost, da tisti vtis popravim in da mu povem, kako neskončno rad bi imel tak balkon, kot ga je imel on, da je lahko gledal po Prulah izmed bršljanovih vitic in ga je pri tem varoval čudno lep bel marmornat angel.« Še pozneje ga je podobnega videvala tudi Taja Brejc Vidmar, ki pripoveduje, kako je, že ves reven, imel vse polno



slik, pod mizo in posteljo zlasti olj Ivane Kobilce, a ji je ded Ladislav Lajovic govoril, da mu kot resničnemu ljubitelju ni padlo niti na misel, da bi kakšno prodal, ampak je raje živel v pomanjkanju, vsaj enkrat na teden pa je prišel k dedovi družini tudi na kosilo.

Danes že častitljiva hiša na Karlovški 20 je bila postavljena leta 1900 kot kopija neke renesančne vile v Pragi, sezidal pa jo je Jan (Ivan) Duffé, zaveden Čeh, a najbrž potomec kakega francoskega vojaka, ki so ga Napoleonove čete pustile na čeških tleh. Duffé, znan kot načelnik mestnega stavbinskega urada oziroma mestni stavbni svetnik, se je sicer ukvarjal z dekorativno arhitekturo; njegovo delo sta med drugim nadrobna izdelava načrtov za opremo glavne dvorane na ljubljanskem magistratu ter priredba Fabianijevega mestnega regulacijskega načrta; bil je tudi podpredsednik slovenskega umetniškega društva in leta 1900 član žirije pri njegovi znameniti prvi slovenski umetniški razstavi in zatem član komisije za postavitev Zajčevega Prešernovega spomenika na ljubljanskem Marijinem trgu. Bil pa je tudi sam dober slikar romantičnih krajin v Karingerjevi maniri. Vilo je sezidal za gospo Cecilijo Švarc, in te gospe se spominja tudi še Marjan Pogačnik, še zlasti tega, da mu je kot otroku pripovedovala, kako je v očetovem naročju še kot dekletce dneve in noči divje jezdila prek madžarske puste proti Trstu. Njen oče je bil v času, ko so zaradi zidanja železnice Dunaj – Trst prihajali na Slovensko avstrijski oziroma nemški in češki inženirji, pri nas eden glavnih inženirjev, in tedaj si je kupil gradič Rakovnik pri Ljubljani in ga prezidal. Ta gradič je slovel po nenehnih ljubiteljskih prezidavah lastnika advokata Bučarja že v 17. stoletju, ko o njem poroča Valvasor, v svoji knjigi o arhitekturi tega časa pa to povzema Nace Šumi, medtem ko ga v slikarstvu 19. stoletja poznamo z ozadja Langusove idilične skupinske slike otrok družine Gromatzky z zajčkom. (Gromatzkyjevega dečka je poleg Langusa naslikal ob ptičji kletki tudi Mihael Stroj.) Zorman je Duffeja hvalil tudi kot slikarja, Pogačnik pa je hranil Duffejevo sliko Rakovnika. (Od tam ima tudi prelepo zofo iz srede 19. stoletja in nekaj drugega pohištva, ki ga je rešil s podstrešja in ga, raztreščenega, dal restavrirati.) V gradiču je nekdaj vladalo blagostanje in gospa Cecilija je tam spoznala enega izmed čeških inženirjev, ki so gradili progo, po imenu Tomek, in se z njim poročila. (Pogačnik hrani njegovo fotografijo, kako jezdi na konju.)

Ta gospod je zbiral okrog sebe svoje rojake, češke inženirje, tjakaj pa so hodili tudi Čehi iz pivovarniške družine Auer, prav tiste, pri kateri so se v stanovanju zunaj centra na Dolenjski cesti in v restavraciji zbirali slovenski kulturni možje,

ki jih omenja slikar Jurij Šubic, ko v pismu bratrancu Ivanu naroča: »Pozdravi Jaka Hafnerja, Železnikarja, Holza in celo dolgo mizo pri Auerju! Servus!« Da se je najodličnejša družba ljubljanskih rodoljubov zbirala okrog Josipa Jurčiča v tedanjem hotelu Evropa in v restavraciji pri Auerju, preberemo v komentarju k skupinski fotografiji iz 70. let 19. stoletja, objavljeni sredi 20. let v Ilustriranem Slovencu; o omizju pri Auerju pa piše v monografiji o bratih Šubicih tudi France Mesesnel, ko pripoveduje, da je Jurij Šubic tamkaj posedal z znanci in jim pel Starčka (ki ga je tudi ilustriral), in dodaja, da je tamkaj po pariško »insceniral več veseljaških noči«. (Pri Auerjevih je nekoč kot nezakonski revež dobival brezplačno kosilo poznejši znameniti zdravnik dr. Ivan Oražen iz Kostanjevice na Krki, potem pa se je leta 1902 poročil s še vedno mlado in lepo ter bogato Auerjevo hčerko, šestindvajsetletno vdovo Evgenijo, ki mu je še mlada umrla za tuberkulozo. Zaradi te bolezni »Ženi« ni prebivala v mestu, temveč na nekaki pristavi na Dolenjski cesti, ker je bil tam zrak bolj čist kot v mestu. Célo škatlo njene zlatnine, srebrnine in dragih kamnov, rubinov, diamantov in granatov pa je Oražen zapustil medicinski fakulteti, kjer jo je varoval profesor Janez Milčinski, med vojno pa je bila zakopana na univerzi, po tedanji navadi med premogom. Milčinski je postal rektor in se je nekoč v tujini med rektorji počutil osramočenega, ker edini ni imel rektorske verige, zato je prinesel zaklad zakoncema Pogačnik, ki sta leta 1963 naredila načrte za predelavo zlatnine v dve rektorski verigi.)

Na gradiču Rakovniku se je tako zbirala gospoda in razširjala slavjanstvo, ki je izpodrivalo nemško mentaliteto in s tem reševalo Slovence pred germanizacijo. Mednjo je sodil poleg Georgesa Auerja tudi inženir Vik, ki je kot slovanofil kupoval le ruske in bolgarske obveznice, ne da bi se oziral na njihovo dejansko gospodarsko vrednost, in njegova posvojenka Frida je pozneje te delnice, ker so bile iz trdega papirja in so izgubile vsakršno vrednost, lahko uporabljala le še za smetišnico. Nekoč pa se je v družabnem življenju na Rakovniku na prizorišču usode pojavil še inženir Duffé.

Sin rakovniškega vrtnarja Keršiča je Pogačniku pripovedoval, da so gospôda na Golovcu nekoč priredili lov in po nesreči je v neraziskanih okoliščinah gospod Tomek padel pod strelom. Oskrbnik je vedel povedati, da so ga pokopali nadvse hitro in brez obdukcije, ljudje pa so šepetali, da je Tomka ustrelil Duffé, ker naj bi bil vpleten v ljubezenski trikotnik, kajti zaljubljen je bil v Cecilijo Švarc. Duffé se je zares oženil s Tomkovo vdovo, še preden se je njen mož

ohladil, toda ljudje so ostali vznemirjeni, ker je pričelo poslej v gradiču strašiti, in gospa Cecilija je odtlej živela v grozi zaradi ropotanja strahov. Zato je Duffé gradič prodal in po treh letih zidave v bližini postavil vilo na Karlovški 20. (Romantična zgodba spominja na Tavčarjeve zgodnje novelete, pa tudi na motiviko iz Jurčičevega Desetega brata, ki ga je Pogačnik gledal v ilustracijah Ivana Vavpotiča, slikarja, ki je imel smisel tako za resničnost kot za srhljivo fantastiko, posebej razviden v ilustracijah k pravljicam Frana Milčinskega, kjer nastopajo tudi strahovi. Marjan Pogačnik pa hrani iz rakovniške zapuščine tudi knjižico z zlato obrezo iz leta 1841 z natisnjeno naslovnico, ki sporoča, da je krščanski nauk z molitvami in jedkanicami Duffeju podaril šolski nadzornik Wenzl Seidl, potem ko se je učenec kot repetent poboljšal. Pogačnik zmajuje z glavo že ob sami misli, da bi lahko knjižica posvetnemu Duffeju, ki je v vsaki gostilni najprej uščipnil natakario, kakorkoli v čemerkoli pomagala.)

222

Gospod Duffé je vsak dan ob deveti uri dopoldne pridrdral na ljubljanski magistrat s črno kočijo z zapreženima vrancema in lakajem oziroma hlapcem, potem pa je sedel v gostilno Pri kolovratu, kjer je pojedel »gabel fruštik« (navadno kak golaž) in si ogledoval čedne natakario, ker je bil nor na ženske. Gospe Ceciliji pa je bilo doma dolgčas in je zato imela kakih pet psov in deset mačk, poleg štirih črnih konj in štirih kočij pa so imeli celo živega medveda, ki je »stanoval«, kot z značilno spoštljivostjo do živali opisuje Pogačnik, v brlogu oziroma jami pod gradičem. Ker je bil Duffé uživaški človek, je imel posebno kuharico Rozalo, ki je vsak dan pripravila obilno obloženo mizo, kajti pri hiši se je na veliko jedlo in pilo. Gospa pa je imela ob sebi tudi družabnico, za tedanji čas zelo veliko in izredno lepo in »apartno« gospodično Lilo (Cecilijo Štefančič), široko v bokih in tanko v pasu, ki je moral biti po tedanji estetiki pri ženskah čimbolj ozek. Ker je bil Duffé Čeh, je poslal gospodično Lilo v Prago, da bi se naučila pripravljati razkošne češke jedi (med njimi knedličke in znamenito praško šunko). Prišla je v Prago, tam pa se je tiste čase sukal od nje šest let mlajši Janez Zorman, ki mu je, kot smo že povedali, oče najel na praških Vinogradih pet sob. Tam so se okrog njega zbirali liberalni kulturni Slovenci. V Pragi je sprejemala na svoj parket med jour-fixi Slovence dvakrat na teden tudi družina Židinje, pisateljice Gabriele Preiss, ki je bila Slovincem očitno tako naklonjena, da je slovensko akademsko društvo Adrija v Pragi »blagorodno gospo pisateljico« »o priliki slavlja nje petdesetletnice« v znak hvaležnosti na svojem občnem zboru izvolilo za častno članico, diplomo pa je zasnoval Janez Zorman. O tem priča tudi historično

oblikovan risarski osnutek iz njegove zapuščine, ki ga hrani Marjan Pogačnik. Preissova je bila leta 1905 kot predstavnica čeških književnikov v Ljubljani ob slovesnem odkritju Prešernovega spomenika, v ljubljanskem gledališču so ji uprizorili eno izmed iger, njeno tesno povezanost s Slovenci pa potrjujejo zlasti njene Korotanske povesti, ki jih je v Gorici v svoji Slovanski knjižnici izdal Andrej Gabršček, ter leta 1932 v slovenskem prevodu izdana »koroška povest« Potočnikova Truda, prežeta z ljubeznijo do Slovencev in Slovanov ter prepojena z živo bolečino zaradi nesrečnega koroškega plebiscita. Pred plebiscitom si je na Koroškem kupila celo posestvo in tam se ji je rodila hči Ela, v Pragi pa je imela trgovino s starinami in umetninami. Bila je tudi zvesta obiskovalka Bleda, kjer si lahko, kot je leta 1926 v Ženskem svetu zapisala Marica Bartolova, leto za letom srečeval »stasito gospo, ki se živahno razgovarja s svojo družbo« in »ki je tudi mnogim Slovincem dobra znanka in prijateljica«.

223

Gospa Preissova je bila že sama lepa, še lepša pa je bila njena hčerka, s katero se je nameraval vselej za ženske vneti Zorman poročiti. Toda ko je nenadoma zagledal Lilo, ki se je prišla k Preissovim učiti kuhanja, se je nemudoma zbližal z njo in je Preissovo hčer zapustil, Lila pa se je preselila k njemu in tam jo je maja 1923 ob nekem obisku mimogrede narisal Božidar Jakac; in pozneje, ko sva med pripravami za novomeški Jakčev dom nekoč skupaj pregledovala njegova stara dela, je pred mojimi očmi pod risbo napisal »Zormanova in Kozakova gospodinja«, ker je za vso družbo kuhala in vse goste dobro hranila in bila zato zanje, kot pripoveduje Pogačnik, s svojimi pohanimi kokošmi zagotovo zelo pomembna. Jakac pa je v Zormanovem praškem stanovanju, kjer je poleg Kozaka nekaj časa stanoval tudi France Mesesnel, pogosto in zelo rad slikal samotni pogled skozi okno z ekspresivno zverženim grmičevjem za zidom.

V času pred tem pa se je začel tudi že Zormanov družinski propad. Stari Zorman je že leta 1914 umrl, njegova hči (poznejša Pogačnikova mati) se je poročila, eden od njenih bratov je, po znani krivdi strica Ernesta, padel v vojni, eden (Vinko, ki mu stric Ernest tudi ni pomagal) je študiral diplomacijo, pa ni uspel v življenju, medtem ko je Janez Zorman prodal vse, dajal denar Cankarju in Župančiču in plačal 18 000 zlatih kron za Jakopičev paviljon ter pozneje Jakopiču dovolil, da ga proda in denar obdrži; o tem piše tudi Podbevšek, ki komentira tudi njegovo sodnijsko bilanco z Jakopičem po slikarjevi smrti, o istem pa leta 1926 govorijo tudi terjatve Jakopičevih dolgov ljubljanski podružnici Slavenske banke, na katere Jakopič ni odgovarjal in se je zato banka obračala na

trgovca in posestnika Janeza Zormanu kot njegovega poroka. Jakopičeva hči, ki je bila, razumljivo, izrazito privržena očetu, pa je pozneje v intervjuju govorila, da je Jakopič Zormanovo pomoč s slikami kvečjemu preplačal, čeravno Jakopič tedaj za slike ni dobival velikih zneskov in jih je le stežka prodajal. Zanikala pa je tudi, da bi se na Inkiostrijeve slike podpisoval Jakopič, iz česar je mogoče domnevati, da je njuno razmerje ter Podbevškovo pisanje komentirala v skladu s svojimi predstavami in željami. Vendar je Zorman zaradi svoje ljubezni do umetnosti in velikodušnosti v pravih trenutkih slikarjem tako pomagal, ne da bi njihove dolgove kdaj izterjal, da je – kot pripoveduje Pogačnik – pri tem vse zapravil za našo ljubo umetnost. France Kralj pa je v svojih spominih o Inkiostriju napisal, da je bil v zadnjih Jakopičevih letih v bistvu Jakopičev pomočnik in da se je Jakopič na slike predvsem le še podpisoval.

224

Ko sta gospa in gospod Duffé umrla (Duffé se je tako prenajedel, da mu je počil želodec in je umrl za sepso), je družabnica Lila po oporoki gospe podedovala vse premoženje, med drugim polovico Golovca in hišo na Karlovški. Pogačnikov stric Janez Zorman pa je bil sam in je – ko je prodal domačo hišo in izplačal svojo sestro in Pogačnikovo mater – iz priročnosti nekaj let stanoval kar v Narodni galeriji, kjer je imel posteljo in je v njej poleg galerijskih hranil tudi svoje slike; v kleti pa je imel mačke, da mu niso nažirale slik podgane, ki so se podile po bližnjem Trubarjevem parku in okolici, kajti galerija je tedaj samevala še v bližini travnikov, in ljudje so spomladi, ko so se mačke glasno ženile, govorili kar o prekletih Zormanovih mačkah. (Da so mačke v galerijah tudi v resnici koristen del »inventarja«, je Pogačniku potrdila informacija, da so jih imeli tudi v londonski galeriji Tate.) Potem pa se je Zorman po smrti gospe Duffé preselil v Duffejevo vilo na Karlovško cesto 20 h gospodični Lili, kjer ga je skozi okno še videl Hudeček, ki se na vratih spominja tudi še Duffejeve medeninaste tablice, in tam je pozneje tudi umrl. Golovec pa je stara jugoslovanska vojska rekvirirala in tam naredila strelišče (ki so ga po vojni preurejale štiri čete brigadirjev, kot je poročala ena izmed brigadirk leta 1952 v Mladih potih). Zato so pričele tamkajšnje smreke zaradi krogel hirati in jih je bilo potrebno posekati. Naložili so jih na vozove in odpeljali ter razsekali, ker bi se lahko med žaganjem zaradi kovinskih nabojev v deblih žaga zlomila. Vozove pa je tjakaj s konji pripeljal Zormanov nečak Marjan Pogačnik, ker je bil na taka opravila navajen in ker se je, kot ponosno pristavlja, hotel tudi postaviti, da zna ravnati s konji in da jih obvlada.

Poleg lepe Lile je imel Zorman še eno lepo ženo, s katero prav tako ni bil poročen, a so se vsi zadovoljno prenašali; skupaj so hodili tudi na počitnice na morje v Njivice na Krk in Pogačnik se celo spominja, kako je Zorman v neki skicirki šaljivo narisal sebe v postelji med obema ženama. Ta lepa žena je bila Marion Bele, katere mati je v Ljubljani na domu poučevala intelektualce francoščino, tudi Josipa Vidmarja in Pogačnikovo »teto« Albino Hitijevo, in še marsikdo je zato prihajal k njej. Francoščina je bila tedaj modna zadeva, saj tisti, kdor ni bil v Parizu, ni veljal nič, in Pariz je bil cilj tudi za ruske povojne emigrante, od katerih so na srečo številni obtičali pri nas in nam pomagali postaviti na noge slovensko univerzo, med njimi Aleksander Isačenko ali Nikolaj Preobraženski, pa tudi številni strokovnjaki s tehniških področij, na primer znameniti specialist za petrografijo Vasilij Vasiljevič Nikitin. Radovedni Marjan Pogačnik se je še posebej zanimal za njihove umetnostne »sledi«, ker je opazil, kako so v spomin na svojo domovino skušali vnesti v svoje hiše kake lesene dele, verande ali stolpiče, tako kot na hiši v njegovi domači ulici, v kateri je pozneje stanoval slikar Saša Šantel. Gospa Jakčeva pa se je še malo pred smrtjo spominjala nekega v Ljubljani živečega ruskega emigranta, ki je slikal po fotografijah in so k njemu hodili Jakopič, Sternin in Inkiostri.

225

Marion je bila hči že omenjenega profesorja Ivana Beleta, učitelja na več ljubljanskih šolah in vnetega zbiralca starih antikvarnih knjig, ki jih je kupoval na poteh po svetu. Med njimi je ohranil tudi album s starimi bakrorezi mestnih vedut, ki ga je leta 1724 izdal v Augsburgu Žid Salamon Kleiner; podoben album s podobami mest je hranil tudi Božidar Jakac, ki je nekoč kupil tudi Melanchtona, leta 1939 pa je sedem svojih krajinskih slik zamenjal za štiri zvezke druge, Krajčeve izdaje Valvasorjeve Slave vojvodine Kranjske. Namesto da bi potoval, danes v mesta iz tega albuma z ljubečo pozornostjo in poznavanjem strmi Marjan Pogačnik, s pogledom pa potuje tudi po spletih njihovega grafičnega črtovja, saj zna tudi z besedo pojasniti način za doseg slehernega grafičnega učinka na teh bakrorezih, v razponu od rahlih senc tja do popolne črnine, spoštljivo zazrt v mojstrovino metiera tudi ne glede na samo umetniško vrednost slik in znamenitost posameznih mest.

Bele je bil doma iz Novega mesta, poročil pa se je s špansko Židinjo (sefardko) vdovo gospo Julietto Jobst, doma iz Strassbourga, in imel z njo več otrok, med tremi hčerami tudi lepega plavookege sina Janeza, kapitana dolge plovbe, ki se je nekje na Kitajskem okužil in 20 let umiral; Pogačnik ga je vsega

razkrojenega še videl, ko je sedel na stolu pred hišo in se čisto tresel, ker mu je bolezen razžrla možgane. Marion je bila videti povsem kot arabska Španka, prava Mavrinja, in je bila z zlatimi obroči v ušesih tako eksotična, da jo je človek moral opaziti. Kot bančno uradnico jo je med svojim službovanjem v banki opazil, pravzaprav »odkril«, bratranec Janeza Zorman, sin Pogačnikovega birmanskega botra, in se vanjo zaljubil. Temu Pogačnikovemu »stricu«, sijajnemu strokovnjaku za konje, ki je urejal posestvo Zormanovega očeta in bil sicer poročen, pa jo je speljal Janez Zorman. Odtlej se bratranca v življenju nista več pogledala in sta se znašla skupaj šele, ko je prišel Janez Zorman na bratrančev pogreb.

226

Ekstotična lepotica je bila model za slikarski akt mojstru Sternenu, vendar Sternenovega akta Marion, ki ga je imel lastnik Janez Zorman v galeriji razobešenega »za parado«, na posebej vidnem mestu na zadnji steni, tako da ga je bilo videti skozi vsa štiri vrata, pozneje niso hoteli vzeti v Narodno galerijo, ker niso prepoznali, da je dober, četudi ga je sam Stern en označil za svoje najboljšo delo, nakar ga je kupila arhitektka in umetnostna zgodovinarica, ki je takoj spoznala njegovo kvaliteto. Stern en pa je bil redkobeseden in kadar je kaj izjavil, je imel za to razlog. Marion je kiparsko portretiral tudi Boris Kalin; gospa Jakčeva jo je ohranila v spominu predvsem kot posebnico, ki niti pozimi ni nosila nogavic, zaradi španskega porekla in orientalskega mavrskega videza pa so jo klicali tudi Karmen.

Teta Lila, kot jo je imenoval Pogačnik, in Marion sta živeli blizu skupaj in sta celo isti mesec umrli, Lila od starosti, Marion, ki se je v zadnji fazi skupaj z Zormanom predajala alkoholu, pa zaradi raka. Stara gospa Beletova pa ni bila nič kaj žensko občutljiva in je na eno oko oslepela, ko ji je vanj med sekanjem drv šinila trska; čez oko si je namestila črno prevezo in preprosto ugotovila, da je postala gusarka; dočakala je devetdeset let. Marjana Pogačnika je imela zelo rada in ga je vedno klicala le po francosko »šer Maržan«; pisatelj Fran Milčinski pa je v svojem dnevniku iz prve svetovne vojne zapisal, da so jo ljubljanske dame nahrulile, ker je govorila francosko. Ko je hotel Zorman izolirati hišico na Lončarski stezi, ki je bila v lasti Marioninega očeta Beleta, je – potem ko so vanjo prišli zidarji – Beletovo dragoceno knjižnico odpeljal na Karlovško cesto, kjer je tudi ostala. Po Marionini smrti so Beletovo hišo dobili drugi, v njej pa so poleg drugega ostale še originalne Karpellusove ilustracije Poezij, ker se je profesor Bele ukvarjal s Prešernom in imel zato stike s slikarjem. Janez Zorman pa

je prijateljaval zlasti z igralcem Ivanom Levarjem in njegovo ženo Lizo, ljubiteljem slikarstva najbolj znano po barvitem Jakopičevem portretu. To prijateljstvo se je iz Narodne galerije preselilo na Karlovško in se nadaljevalo za bogato pogrnjeno Zormanovo mizo. Ustanovila sta celo podjetje za izdelavo »kubanskega ruma« Spirituoze, iz katerega pa ni bilo nič; ko je odšel Zorman iz tega podviga poražen, sta se z Levarjem oddaljila. Prav Marion Bele pa je pred vojno pripeljala na šentjakobski oder Ančko Levarjevo in tam se je pričela njena igralska pot, potem ko jo je usmeril Ivan Levar.

Med nenehnim pijančevanjem je Janez Zorman umrl, pred tem pa je postal že tako težak, da ga celo nečak Pogačnik ni mogel več prenašati in se je reševal le s tem, da se mu je umikal. Stric je pričenjal piti vsak dan že navsezgodaj, da bi se mu nehale tresti roke, in zato se ni bilo mogoče z njim nikoli ničesar do konca domeniti. Na dan je izpil veliko z vodo razredčenega špirta, ki ga je kupil kar v lekarni, in se je jezil na Pogačnika, ker se mu ni hotel pridružiti pri tem razkrajalnem početju, četudi mu je dopovedoval, da je špirit najboljša pijača. Natakalo mu je špirit in govoril, da je boljši kot vse pijače tega sveta; ko pa ga je Pogačnik, samo zato, da bi mu ustregel, poskusil enkrat samkrat, mu je postalo slabo. Pozneje pa je Pogačniku, ki mu je že Marjan Mušič svetoval, naj zaradi šibkega srca včasih izpije kak viski, Mirko Šubic takole naročil: »To je moja oporoka zate. Vedi, da ves alkohol škoduje.« Vendar je to ugotovil šele potem, ko je na starost prepozno uvidel, da je v življenju mnogo preveč pil, in ko je spoznal, da se bo moral zares posloviti od sveta. Pogačniku pa taka oporoka tedaj že ni bila več potrebna, saj se mu je sčasoma zazdelo vse skupaj že malce noro, in zato včasih celo pravi, da smo se Slovenci tako radi nalivali z alkoholom, da smo se od tega že kar poneumili. Videl je, da postanejo pijanci, kadar ostarijo in se ne nadzorujejo več, lahko že prav neznosni. Za strica Zormanu pa misli, da je pil zato, ker ni bil srečen. Srečen pa ni bil, ker je opustil slikanje in ker mu v življenju ni šlo. Vendar mu niti ni moglo iti, saj se je posvečal vse preveč stvarjem, posebej pa galeriji. Tako se ni mogel prepustiti slikarstvu in skrbeti še za veleposestvo, ki ga je zapravil; poleg tega pa je bil hkrati na desetih koncih zaposlen z ženskami, saj se je nenehno ženil, od Prage in Sarajeva do Pariza ter Berlina.

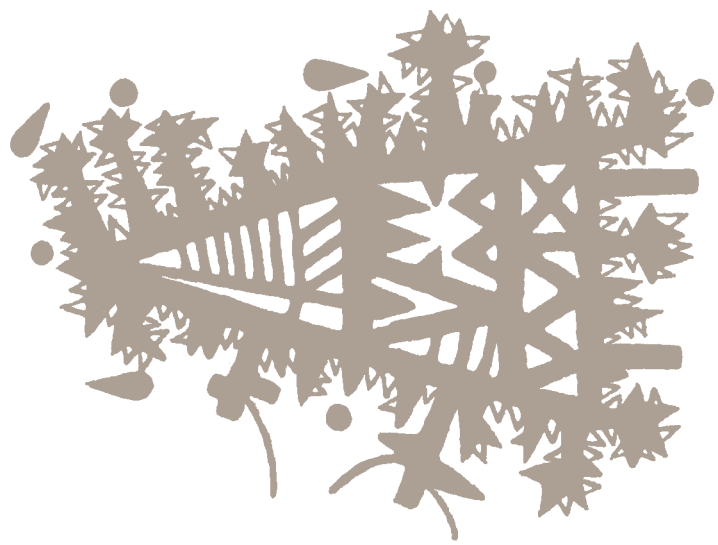
V Zormanovem hlevu si je skušal Pogačnik sezidati celo atelje. Tjakaj je že vozil material s konji, a ta podvig mu je zamorila in preprečila Zormanova skrajna zapitost, zaradi katere ni več zdržal in je z delom prenehal. Stric ga je

pri delu zaviral in mu nekoč nenadoma celo dejal, da v prostoru, ki ga zida, ne bo ateljeja, marveč gostilna, kjer bodo pili s Stanetom Mikužem in s prijatelji, s katerimi je že dotlej popival. Ko ga je nečak opozoril, da sta se dogovorila drugače, mu je Zorman samoumevno odrezavo dejal: »Na Jalti so se tudi zmenili, potem pa je bilo drugače«; poslal pa mu je tudi pismo, naj za sabo pospravi (»Mitgegangen – mitgehangen«) in poravna stroške za odvoz in pospravljanje. Ob vsem tem je Pogačnik občutil, kot da stricu Zormanu ni čisto prav, da njegov nečak slika, ker se njemu samemu ni posrečilo, da bi postal slikar. Zorman je doma pod posteljo do zadnjega hranil tudi lep kup čopičev in najboljših barv, ko pa ga je Pogačnik prosil, če mu jih nekaj proda, je vprašanje molče preslišal, kot bi ne hotel o tem niti slišati. Naslednji dan pa ga je Pogačnik zalotil, kako je s »šmiroljem« barval tečaje na vratih, da bi ne škripala, in se ob tem zamislil, le čemu mora to početi z najboljšim slikarskim čopičem. Nasploh je bil Zorman na koncu že tak alkoholik, da je povzročal vsakršne izpade in huda neurja in ga zato na koncu skorajda »živ hudič« ni več maral, ampak so se ga nazadnje spominjali kot zoprnega človeka, četudi so ga poprej celo v katoliškem Slovincu predstavljali z veliko naklonjenostjo in poznali kot moža, ki je postavil Narodno galerijo tako rekoč s svojimi rokami.

Med prijatelji, ki so bili tudi sami večkrat alkoholizirani, se je nekdane veliko prijateljstvo v pijanskih prepirih pretopilo v antipatijo in celo sovraštvo, in v luči takih spominov in zdrah so pozneje o njem govorili vse mogoče, tudi stvari, ki so bile polresnične in so ga prikazovale v razponu od nekdanjega največjega mecena do berača, ki naj bi v gostilni Pri Putrihu iz predala ukradel celo denar in prišel kot kak klošar okvirarko Obersnelovo v Bata copatih prosit za denar, češ da nima od česa živeti, ne da bi pri tem pomislil, da lahko kako sliko proda. Prav takega, v trenirki in raztrganega, ga je videvala tudi Taja Brejc, ki se spominja, da ji je tudi ded govoril, kako je bil poprej, ko je bil še bogat, vse drugače spoštovan in obravnavan. Kakšen odnos je imel do denarja, pa kaže dejstvo, da so po njegovi smrti našli tisočake neveljavnih starih jugoslovanskih bankovcev, ki jih ni nikoli porabil niti zamenjal. Najzvesteje pa je Zormana prav do zadnjega obiskovala nečakinja Ivane Kobilce Mira Pintar, ki je stanovala v njegovi bližini na Prulah in je po Pogačnikovem prepričanju slikala enako sijajno kot Ivana Kobilca. Bila ji je tudi podobna kakor krajcar krajcarju, a je imela manjvrednostni kompleks in se je uvrstila v tisto množico izgubljenih talentov, ki jih je za slovenski narod močno škoda. Marjanu Pogačniku je podarila tetine

čopiče in paletu, a je bilo vse že tako odsluženo, čopiči pa razgrizeni, da ni bilo več uporabno; njen slamnik pa je prišel v roke Lenči Ferenčak, eni nadvse redkih resnično izobraženih igralck.

Denis Poniž, ki je od svojega desetega leta stanoval v sosednji hiši in pripovedoval, kako je Zorman v zadnjih letih urejal preostanek nekdanjega vrta z nekim »klošarjem« (v resnici upokojenim delavcem »Tinčkom«, ki je stanoval na ljubljanskem gradu), se spominja, da ga je obiskoval tudi tržaški igralec Jožko Lukež. Predvsem pa mu živi v spominu podoba, kako so takoj po njegovi smrti neki ljudje iz hiše odnesli ogromno slik. Še dan pred smrtjo sta ga obiskala Ljerka Menaše in Tomaž Šalamun, ki sta potem obžalovala, da nista imela s seboj snemalnega traku, s katerim bi posnela Zormanovo pričevanje o njegovem »praškem krogu« in povezavah s Čehi, ki je bilo natančno in popolno v vseh detajlih; iz Zormanove zapuščine pa je tudi razvidno, da je štel Zormana za prijatelja tudi znani češki slikar Jan Slaviček. Toda ko je Zorman umrl – tedaj je bil Pogačnik že profesor na likovni akademiji – je Boris Kalin, ki je bil sicer z Zormanom že na smrt skregan, na akademiji vstal izza mize in dejal: »Kakorkoli je že bilo, moram sporočiti žalostno novico, da je umrl Janez Zorman.« In potem so šli vsi za njegovim pogrebom, kajti spomin na staro prijateljsko zgodbo v zavesti umetnikov očitno vendarle ni povsem zamrl. Gospa Pogačnik, ki so se ji včasih zazdeli Zormanovi »popadki« že skorajda nekoliko satanistični, je to zormanovsko zgodbo, ki jo nosi Pogačnik s seboj kot družinsko zapuščino, »terminološko« opredelila za vodvil. V Pogačnikovem spominu pa ostaja Zorman tipičen predstavnik findesièclovskih bohemov: bohem z denarjem, ki pa si ga ni prislužil sam, niti ni vedel, kako se ga prisluži, ampak ga je le poklanjal in zapravljjal – toda za slovensko umetnost.

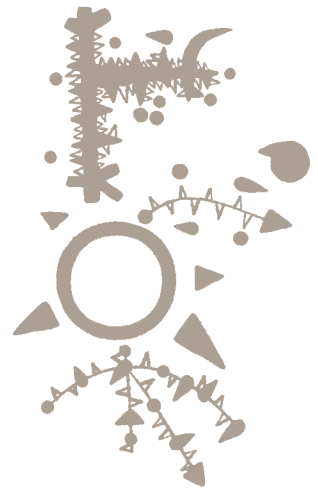


VOJNI PRETRESI IN SPOMINI

V času pred drugo svetovno vojno, ko se je slovenska intelektualna elita zgostila in družabno povezovala in so se izoblikovala močna kapitalistična izvozna in uvozna podjetja z mednarodnimi zvezami, je kapitalistični sistem pri številnih intelektualcih sprožil obrat na levo. Z njimi je simpatiziral sicer »buržujski« Pogačnik, pri čigar kruhu so se zbirali tudi proletarci; vendar je v družbi mladih fantov, ki so iskali rešitve v Sovjetski zvezi, čutil z njimi zgolj iz prepričanja, da je treba sočloveku pomagati.

Tedaj so bili brezposelni številni intelektualci, proletarizirali pa so se tudi mnogi drugi, na primer predstavniki zelo lepe in tehnološko čiste, iz roda v rod podedovane ročne obrti tržiških čevljarjev, potem ko je Peter Kozina ustanovil tovarno čevljev (reklamo zanjo mu je narisal Maksim Gaspari, ki ga je tudi karikiriral). To si je Pogačnik posebej zapomnil, ker se je tudi njegov oče spočetka kot otrok učil čevljarstva, četudi je v življenju počel vse kaj drugega kakor čevljaril.

Pogačnik je bil pred vojno tudi član društva prijateljev Sovjetske zveze, vendar izrecno iz nacionalne zavzetosti, ker je videl v njem odgovor na organiziranje mariborskih in ljubljanskih Nemcev v Kulturbundu. Peta kolona, ki naj bi k nam utrla pot Hitlerju, se je tako razmahnila, da se je Kulturbund vtihotapil že v čisto vse organizacije in jim je prerasel že prek glave; v glavnem nemški pa je bil v Sloveniji tudi ves veliki kapital. Tedaj so ljubljanski Nemci že pozdravljali po hitlerjevsko in poleg nemških lodnastih oblek, kakršne sicer nosijo na Koroškem, oblačili bele nogavice, po katerih so jih Slovenci radi kljubovalno pošpricali s črnilom. (Če so jih pri tem dobili, so jih takoj zapisali, kar je bilo včasih že dovolj za poznejše nemške represalije.) Še pred tem, v dvajsetih letih, pa so »nemškvati musili« v medsebojnih in družinskih pogovorih tudi nekateri slovenski intelektualci, zdravniki ali advokati, vendar so to navado opustili, ko smo si prišli z Nemci navzkriž in nam je z bližajočo se vojno šlo na nož; dotlej pa še ni bilo tako nevarno. Pogačnik se celo spominja, da so nekateri zdravniki med obiski pri njih doma, četudi Slovenci, govorili z njegovo materjo kar po nemško in da so nekateri Slovenci med seboj govorili nemško, ker so se tako



navadili na Dunaju, od koder so si včasih pripeljali tudi žene, tako kot so si jih nekateri drugi iz Česke.

V Ljubljani je bilo mogoče začutiti ob pojavu razmaha slovenstva tudi revanšizem nemštva. Ljubljanski Nemci, ki so se začeli pobirati, so imeli v zavesti kot svojega slikarja tudi že omenjenega Wettacha, nekdanj živečega v znani ljubljanski historistični hiši, eni izmed podobnih, kakršne je Pogačnik videval v nemškem Braunschweigu, saj so govorili, da jim kot slikar zadošča že Wettach, četudi se je ta po prvi svetovni vojni, leta 1918, izselil na Koroško in že leta 1929 umrl. V svoj Kulturbund so vpisali vse meščane z nemškimi priimki, kar so nekateri izvedeli šele po vojni, ko so jih zaradi tega preganjali. Nemški rajh je imel tudi v Ljubljani veliko simpatizerjev, ki so verjeli, da je v Nemčiji red, in Pogačnik se spominja, kako je bil nad organizacijsko urejenostjo osupel eden izmed njegovih profesorjev, ki je bil leta 1936 na olimpijadi v Berlinu, na kateri je nastopil tudi Leon Štukelj; Štuklja pa so pred izselitvijo iz Maribora pozneje rešile prav olimpijske medalje. Z nemškim novim redom so simpatizirali tudi nekateri med sokoli; njegova militaristična pošast pa je bila tako sijajno organizirana, da so ji v svetu podlegli tudi mnogi bogati Američani.

Enosmerna vojaška diktatura je imponirala tudi nekdanjim avstroogrskim oficirjem in ob Hitlerjevem prihodu na Dunaj je tamkaj stal v generalski uniformi tudi stric Ernest; prekmurski dimnikar pa je pri Pogačnikovih še po vojni govoril, kako je škoda, da ni več Hitlerja, ki bi napravil red. Slovencem so vsiljevali tudi jugoslovenarstvo in veliko slovenskih intelektualcev je pritegnil Ljotičev nacionalizem, ki je hotel odpraviti slovenščino in uvesti enoten jezik. Unitaristi so se skrivali pod panslovansko zaveso in politično ozadje je imela tudi sokolska organizacija, ki je bila zavzeta za dinastijo Karadžordževićev, zato so prestolonaslednika Petrčka večkrat slikali tudi v sokolski uniformi. Sodelovanje s kraljevsko družino so že tedaj večkrat očitali tudi Jakcu, ki se ni nikoli dokončno odločil za nobeno politično opcijo, zmeraj pa je bil zelo slovensko zaveden, četudi so mu nekateri zamerili, da preveč leze v Beograd, in Pogačnik s tem povezuje tudi Ložarjevo nenaklonjenost do slikarja. Jakac je imel predvsem instinkt za vzdušje v času in je zato na notranji strani platnic kataloga svoje »afriške« razstave, ki je bila prirejena ravno deset let pred tem, z roko zapisal: »Pred dvajsetimi leti so umirali zadnji tovariši v svetovnem klanju, dvajset let smo delali in verovali, toda kaj nam je prineslo dvajset kratkih in vendar dolgih let – brezup, nov kaos, nezaupanje, nove, še večje grozote. Ali smo še dovolj močni,

da prehodimo še to strahotno pot ponižanja vseh vrednot in vsega, kar človeka dviga in mu nosi svetlo luč v daljo?»

Pogačnik se tudi spominja, kako je politično agitiranje pred vojno nedopustno prodrlo celo v šole, saj ga je profesor botanike Dolžan, doma iz Lectarjeve gostilne v Radovljici, na realki vsake toliko časa poklical in vprašal, če je že pri Sokolu ali še ne. Ko pa je profesor Perič povprašal gospo Avčinovo, v katerem društvu je, mu je nalašč odgovorila, da v planinskem. Ko je dobila za malo maturo nalogo o spomenikih v Ljubljani, o katerih se je razpisala in jih prikazala v vsem njihovem prostorskem sijaju, pa ji je nalogo zavrnil, češ da ne ustreza naslovu, vendar le zato, ker je bil liberalec, ona pa je prišla iz kloštrske gimnazije.

233

Pogačnik ni bil nikoli partijec in komunist bi lahko postal le iz čustvenega nagiba, saj o sovjetskem ekonomskem družbenem redu tedaj ni imel dosti pojma. Sovražil je Stalina in Trockega, četudi so ga imeli za trockista, kar je bila že pred vojno tipična diskvalifikacija tudi s strani leninistov, ki so jih trockisti razkrinkali za (enako) ničvredne. Ker je že Lenin definiral vse, kar je pozneje počel Stalin, je Pogačnik jasno spoznal, da sta si Hitlerjeva nacionalsocialistična in leninistično-stalinistična doktrina zelo podobni. Razliko je videl le v tem, da so v nacionalsocializmu posamezniki lahko obdržali imetje, delavski razred pa je bil za to, da disciplinirano dela in je dobro plačan, medtem ko v komunizmu ni bilo zasebne lastnine in so morali kmetje vsa svoja posestva prepustiti družbi oziroma kolhozom; ti pa so bili organizirani tako primitivno, da jim je primanjkovalo hrane. Pri komunistih ga je tudi zelo motilo, da so bili najprej komunisti in šele potem Slovenci. Ker pa se je veliko Pogačnikovih sošolcev navdušilo za pomoč Špancem, ki so se bojevali proti generalu Francu, si je želel iti v Španijo tudi on, a so bile te želje le naivne »storije«.

V Španijo je bilo tedaj mogoče potovati samo skozi Prago, od koder so potnike pretihotapili čez Pireneje, in eden izmed Pogačnikovih sošolcev, bratranec operne pevke Valerije Heybalove, se je v resnici vkrcal pod vlak, a so ga v Grenoblu odkrili in ni nikdar dosegel tega cilja. Prav zaradi svojih načrtov, kako bo odšel v Španijo branit demokracijo, se je Pogačnik lotil celo učenja češčine. Vendar ni bilo iz njegove revolucije nič, češki slovar pa je pozneje posodil Emilijanu Cevcu, ki mu ga ni nikdar vrnil. Ob tem se Pogačnik tudi spominja, kako zelo so spoštovali pesnika Petra Bezruča, prav tako pa tudi Machov Maj, ki ga je ilustriral Maleš. Vsa Ljubljana, od vajencev do študentov, je tedaj požvižgavala

muzikalno prijetne šlagerje iz sovjetskega filma Pastir Kostja s slavno igralko Ljubov Orlovo v glavni vlogi. Kot je pisatelj Juš Kozak naslikal v svojih Maskah, v katerih esejistično opisuje predvojni čas v rodnem ljubljanskem mestu, je bilo mogoče slišati pesem iz Pastirja Kostje tudi v kaki od tamkajšnjih gostiln, tako kot Pri Boletu blizu Zmajskega mostu, kjer je – kot beremo v njegovi »maski« – nekdo planil »izza mize, razpel roke in poskusil uveljaviti ‚Pastirja Kostjo‘«. »Zapoj si pesem, ko muči te tuga, / za tugo pesem najboljši je lek ...«

Ob taki sovjetski propagandi, ki so jo širili še posamezniki, so si nekateri navivno verjeli, da mora biti tam, v Sovjetski zvezi, zares lepo – a šlo je le za zlagano obljubljenno deželo, ki je ni bilo v resnici nikjer. (O tem, kako so si Sovjeti za to podobo načrtno prizadevali, je pisal že leta 1930 Miloš Crnjanski v predgovoru k romanu Valentina Katajeva, kjer pravi: »Imel sem priložnost opazovati, kako sovjetsko poslaništvo v Berlinu počne vse, da bi prikazalo tujini stanje v Rusiji v rožnatih barvah«, in nato piše o »bedi, grdoti in siromaštvu te sedanje Rusije«. Crnjanski pa je bil pred vojno tudi v Španiji, kjer mu je šef obveščevalnega odseka generalštaba in eden izmed glavnih zaupnikov generala Franca pripovedoval, da je za predstavo o tamkajšnjih socialnih problemih kriva samo boljše-viška propaganda.)

V društvu prijateljev Sovjetske zveze je bilo, kot se spominja Pogačnik, vpisanih vsaj polovica univerzitetnih profesorjev, in tudi pozneje ni bilo v profesorskem zboru skorajda nikogar, ki bi simpatiziral z okupatorjem, razen Balduina Sarie, ki se je navduševal za Nemce. Vendar o Sovjetski zvezi niso imeli pravih informacij, zato so nekateri gledali nanjo idealistično, nekateri so bili previdni, tisti, ki so vedeli kaj več, pa so, kot je pozneje na ljubljanski televiziji odkrito spregovoril Ivan Maček, to zamolčevali, ker bi se sicer nihče ne hotel pridružiti komunistom. Čudno pa se jim je zdelo že to, da mora tako velika dežela, kot je Sovjetska zveza, kupovati pšenico v Kanadi. Pogačniku je oče pripovedoval, da so pred prvo svetovno vojno Rusi pšenico prodajali in da so zato poprej zmeraj jedli rusko žito, Sovjeti pa jo kupujejo, in že to mu je govorilo, da mora biti v njihovem sistemu nekaj narobe. Bili so dezorientirani in politični odnosi so se naglo zapletli, vendar so bile stvari do nemško-italijanske okupacije še v nekih dostojnih okvirih; nato pa so prevzeli vso komando komunisti in so vsi drugi potegnili kratko.

Vendar je Pogačniku pozneje postalo jasno, da so lahko pri uporabi prevzeli vojaško poveljstvo in izključili ter si podredili preostale, krščanske socialiste in

del sokolov, prav komunisti, ker so bili inštruirani iz Sovjetske zveze in so bili lahko zato kos ekstremnim nemškim gestapovskim silam. Pred tem pa so lovili ravnotežje in so vedeli le to, da se bosta oba giganta, Nemčija in Sovjetska zveza, v resnici spopadla.

Pogačnik je Stalinu zameril pakt o nenapadanju, ki ga je sklenil s Hitlerjem, in je ob tem spoznal, kaj je politika – namreč hudič, in že tedaj se mu je ves idealizem spremenil v nekakšno skepso, ko človek preneha verjeti v tisto, kar mu prikazujejo. Napad Nemčije na Sovjetsko zvezo pa so zato vendar doživeli tudi kot presenečenje. Še dobro se spominja levičarskega sestanka v neki garaži, kamor jim je nekdo prinesel izvlečke iz časopisov s Churchillovo izjavo, da ni sicer nikoli gojil simpatij do Sovjetske zveze, vendar v tem trenutku postaja v boju proti Hitlerju njen zaveznik; in tedaj so se njegovi somišljeniki porazdelili na anglofile in privrženca Sovjetske zveze, sam pa se ob tem spominja takrat aktualnega pregovora: »Boljše je, če se s hudičem zvežeš, kot če te hudič vzame.«

235

Kar je Pogačnik poznal Kocbekovih simpatizerjev, so bili vsi odklonilno razpoloženi do Jugoslavije, četudi niso imeli določenega koncepta in so zajemali širok razpon – od religioznih ljudi do »magari ateistov«. Krščanskim socializmom, kolikor jih je poznal, je namreč ustrezal princip kulturnega sodelovanja med levo in desno, in nekoč mu je neki zarjan dejal, da bi bil – če bi se že moral opredeliti – prej komunist kot kaj drugega. Poznal pa je tudi delovanje Slovenskega kluba, nastanjenega v nizkih hišah na mestu današnjega steklenega prizidka k Narodni galeriji. Klub je bil sicer povsem levičarska, vendar spočetka široka ustanova, v kateri so se znašli tudi krščanski socialisti, potem pa jo je prevpila skrajna struja, ki se ni znala ustaviti in je oznanjala, da »gremo klat buržuje«, in njegova podoba se je razdvojila. Ko je Italija okupirala Abesinijo in je blodil po svetu izgnani abesinski cesar, je bilo čutiti psihozo prihajajoče vojne in zavladalo je občutje, da se bo zgodilo nekaj hudega. Zato se Pogačniku dozdeva, da je bilo tudi veselo vzdušje na ljubljanskem velesejmu prav tako, kot da bi vedeli, da je to njihov poslednji dan, in da je bilo v njegovi evforiji kot podzvesti predvojne Ljubljane slutiti že tudi začetek strašnega konca.

Ko so leta 1941 Jugoslavijo napadli Nemci in so jugoslovansko vojsko razbili v nekaj dneh, se je kot številni drugi prijavil med prostovoljce tudi Marjan Pogačnik. Zglasil se je v kasarni Zrinjskega in Frankopana v Zagrebu, kjer so dali prostovoljcem nov vojaški plašč in kose druge obleke iz vojaškega skladišča, staro »neispravno« puško, hlebec kruha in kuhano govedino kot popotnico za

predvideno tridnevno pot proti Šibeniku, odkoder naj bi jih ameriško vojno ladjevje s podmornicami prepeljalo v Egipt, kjer naj bi postali »gala« vojska. Toda namesto tega so doživeli fiasco in so komajda odnesli glave. Na dvorišče kasarne na Jelačičevem trgu so vdrli nemški tanki – tedaj je Pogačnik prvič videl nemški tank – in prostovoljci, ki so se znašli v križnem ognju, so se rešili za skladovnice drv, zloženih na dvorišču. Pogačnikovo glavo so prijele neznane roke in jo potisnile navzdol, medtem ko so nad njo firčali streli, in znani, izraziti glas sošolca Berta Sotlarja, poznejšega igralca, je mladeniča opozoril, naj je nikar ne dviga, ker bodo tanki spet prišli, in s tem je bilo Pogačnikove vojaške avanture in epopeje za vselej konec. Zgodba z mornarico je bila seveda izmišljena, saj so jih z njo le propagandno naplahtali, in v zvezi z ladjevjem je Pogačnik izvedel le to, da se je sin njegovega blagega profesorja matematike Sergej Mašera v Boki Kotorski raje potopil z ladjo vred, kot da bi jo predal Nemcem. Iznajdljivi in robustni, a toplo čuteči Sotlar, ki je Pogačnika potisnil k tlom, je potem Pogačnikovi mami povedal, kako sta bila z njenim sinom skupaj, da bi je preveč ne skrbelo; mnogo bolj krhki in mistični Pogačnik pa med obujanjem tistih trenutkov skorajda otroško navihano pripoveduje, da je tedaj za drvmi že sanjal, kako se vozi z odrešilno ladjo iz nesreče, ki jih je zadela, v ljubi mu Egipt.

Pozneje je bil zajet, da bi ga poslali v nemško taborišče, a je imel ponovno srečo in se je rešil. Ko so šli jetniki v Zidanem mostu mimo lekarne, je navdihnjeno skočil proti njej, ne da bi stražar opazil, in neka gospa mu je odprla vrata, da je smuknil v hišo. Nato je šel peš čez Kum, kjer so mu dali kmetje kislo mleko in kruh, ter prišel do Zagorja, tam pa mu je neki železničar dovolil stopiti na tovarni voz, s katerega je v Polju pri Ljubljani izstopil ter se ponoči srečno vrnil domov.

Sicer je Pogačnik sodeloval z OF in bil namenjen v Pohorski bataljon, kjer je bil politični komisar njegov prijatelj in sošolec, poznejši narodni heroj Jože Menih-Rajko Knap. Toda še preden je ves Pohorski bataljon padel, je bil Pogačnik že v zaporu, pozneje pa je Rajka Knapa prepoznal še mrtvega na nemških posnetkih ubitega bataljona, predvajanih na televiziji. (Ker je Meniha dobro poznal, je sodeloval tudi pri nastajanju njegovega portretnega kipa pred šolo v Hrastniku, ker ga je kipar Peter Černe izdelal po fotografijah, ne da bi ga kdaj videl, Pogačnik pa se ga je še dobro spominjal in mu ga je zato lahko korigiral.)

Menih, ki je bil doma iz Hrastnika, je Pogačnika pred vojno večkrat obiskoval ter mu pripovedoval o organiziranju delavskih odborov v Hrastniku, Zagorju in Trbovljah. Toda nad delavskim razredom je postal kmalu razočaran, ker so

se v času, ko se je bližal napad Nemcev, delavci množično vpisovali v Heimdienst, ker jim je Hitler veliko ponujal, nad Hitlerjem pa so bila navdušena tudi dekleta. (Pohorskemu bataljonu na čast sta med Pogačnikovimi nekoliko mlajšimi sodobniki pozneje posvetila svoji sliki Marko Šuštaršič in Štefan Planinc, junaka Šarha pa je vpletel kot antičnega heroja v poezijo Jože Kastelic. Pogačnik pa je na srednji šoli za oblikovanje učil njegovo hčer, prelepo svetlo punčko Anico.)

Pogačnik je prepričan, da bi nas Nemci, če bi se jim ne uprli, izselili, in da je bil zato odpor neizogiben; partizanski boj, kakršen je zajel krog njegovih prijateljev, pa je že vnaprej videl določen za tragedijo, ker so vsi izmed njih čutili povsem antimilitaristično, potem pa so dobili pištole, tako kot njegov nadarjeni in še danes objokovani slikarski prijatelj Srečko Potnik, ki je postal vosovec in ga je nekdo izdal, da je oborožen; zato so ga, prav ko se je vračal od Pogačnika, Italijani prereševali pred njegovim domačim stanovanjem, kjer na Pražakovi cesti nanj opozarja spominska plošča. Tudi Pogačniku so Italijani, ki so Slovence hoteli zvabiti v svoje vojaške mahinacije z razpisovanjem štipendij, ponudili italijansko štipendijo, pa je ni hotel vzeti iz okupatorjevih rok; a hkrati v časih, ko je za vsako odločitev prežala samo smrt, ni mogel obsojati nikogar od tistih, ki so jo sprejeli in si s tem po vojni naprtili težave. Ker je Pogačnik štipendijo zavrnil, je bil aretiran in se je, skupaj z ujetniki, med katerimi sta bila tudi Emilijan Cevc in Miran Jarc, znašel na vlaku, ki so ga pri Verdu napadli partizani, kot o tem literarno poroča Miran Jarc v prozi Čudež nad Bistro. Vendar so partizani osvobodili in odpeljali le nekatere, med njimi Cevca. Pogačnika pa so Italijani uklenili in odgnali kot psa.

Po ustih jo je dobil s puškinim kopitom in imel od tedaj granulome; spominja se, kako je pet ljudi obležalo in kako je švignil nad njegovo glavo strel, ki ga je le za las zgrešil; spomin na to stisko pa je šele pozneje, leta 1969, zgostil v grafiko Brezizhodno. Na njej je videti v simetrali križ, kakršnega ima na puški ostrostrelec, zraven je vrisan krogec, z vprašanjem, ali ga bo zadel, poleg pa so dodani spomini, spremenjeni v same lirične podobe, ki človeka prešinejo, ko začuti, da je že v nadzemeljskih vrtovih in da ga čez minuto ne bo več. V tej krvavi luči je razumljiva tudi močna rdeča barva.

Pogačnik se spominja, da je imel tedaj na vlaku novo, najboljšo obleko, ki mu jo je nekdo nad njim v vsesplošni grozi, ko so med streljanjem ležali v vagonu vsi premetani, v smrtnem strahu ponesnažil, kajti Italijani so toliko dali na obleko, da se ti je pri njih slabo pisalo, če si se jim javil oziroma prišel mednje

slabo oblečen. Tedaj je bila navada, da so imeli »pobje« pumparice, Italijani pa so vsi nosili dolge hlače, in prav pumparice, če so koga zalotili v njih med racijo, so bile še posebej sumljive, saj so se Italijanom zdele že na pol partizanske. (Po pričevanju Antona Podbevška so bile med racijo odločilne tudi za usodo Mirana Jarca.)

Podobno izzivalna kot pumparice je bila za Italijane tudi ruska kučma šubara, kakršno je nosil med italijansko okupacijo komisar Rajko, in zato mu je prijatelj Pogačnik vneto prigovarjal, naj jo sname, ker ga bodo sicer zaprli; o njej pa je krožil glas tudi v zvezi z Bratkom Kreftom in njegovim plesanjem kazachoka. Ta ruski ples pa je tako zahteven, da ga je pisatelj Ostrovski, ki ga je zaplesal samo enkrat, označil kar za življenjski ples, kot večkrat pripoveduje kipar Drago Tršar. Ta ga je znal v mladosti, ko je sodeloval z Akademskim plesnim zborom, zaplesati tudi sam, zato je imel prvič priložnost oditi v tujino vsaj kot folklorni plesalec, če že ni smel kot likovni umetnik.

V sosednjem vagonu nesrečnega vlaka je bil med tistimi, ki so hoteli uiti, a so jih ujeli, uklenjen tudi slikar Vladimir Lakovič, ki so ga potem italijanski kvesturini izročili Nemcem. Ti so ga poslali v najhujše taborišče, kjer je skorajda umrl in mu je odpovedal del pljuč, a je čudežno preživel, in zato so ga taboriščni prizori z ljudmi, ki prenašajo v večnem krogu kamenje kot trpeči Sizi, tudi v umetnosti prav usodno travmatično zaznamovali za vse življenje. Pogačnik pa je po tem dogodku pristal v internaciji v Gonarsu in tam je narisal risbo, ki jo je dal pozneje v Muzej NOB. Nastala je le zato, ker je z njo želel zaznamovati spomin na prizorišče, na katerem je videl dogodek, ki ga je močno pretresel. Nič hudega sluteč si je neki fant v taborišču slekel srajco in se obrnil k soncu, da bi se malce ogrel, s stolpa pa ga je opazoval vojak in ga za šalo, kar tako, ustrelil naravnost v jetra; na tleh se je nabralo za skledo krvi in mladenič je bil takoj mrtev, nakar so ga naložili na voziček in odpeljali na gonarsko pokopališče. Preostale risbe pa mu je ob odhodu iz taborišča stražar raztrgal, tako kot tudi Savinšku. Dogajale pa so se še druge mučne stvari, ki so Pogačnika močno pretresle, tudi to, da je nekdo izvedel, da se mora javiti na komandi, ker bo izpuščen, in je dal vsem roko v slovo, nato pa so ga v Ljubljani v Gramozni jami pri Svetem križu ustrelili.

V Gonarsu so sestradane taboriščnike nekoč razpostavili v vrsto, nakar jim je kurat s pištolo napovedal visok obisk in jih opozoril, naj bodo disciplinirani; potem pa se je z buickom pripeljal papežev nuncij s kardinalskim klobukom,

od debelosti ves bleščeč, kot bi bil namazan s slanino, in obdaril vsakega sestranda s svetinjico; a Pogačnik je bil tako razočaran, da jo je vrgel v stranišče, in tam se jih je drugo jutro v latrini nabralo vse polno, kajti reveži so hrepeneli samo po tem, da bi od kogarkoli dobili vsaj košček kruha. (Še bolj zgroženo piše o obiskih vatikanskih odposlancev, ki so taboriščnikom na Rabu razdelili svete podobice in rožne vence, v spominih Vojeslav Mole; neprizanesljiv pa je tudi Marijan Tršar, ki je naslikal, kako daje duhovnik internirancem obhajilo kar skozi taboriško žično mrežo.)

Zaradi takih grozot in ponižanj je Pogačnik že obupal nad človekom in človečnostjo in je še danes, če pomisli nanje, ves zagrenjen. Zato pa mu živijo v zavesti kot svetla luč predvsem redkejši pobliski, ki mu tudi v težkih dneh izpričujejo vero v človeško svetlobo, ki ga je edina držala pokonci.

Nekoč so uboge internirance v času ameriških bombardiranj, ko so Nemci že izgubili bitko pri Stalingradu, na poti iz Gonarsa v Treviso zapeljali na slepi tir na železniškem križišču pri Mestrah. Tam so obstali nezaščiteni v zaprtem vagonu, kjer so jih prevzeli italijanski karabinjerji, sami vojne naveličani starčki, deprimirani zaradi bližajočega se poraza in ameriških bombardiranj Milana. Enega od karabinjerjev, ki je imel pet otrok in bolno ženo in je vedel, da so vojno že izgubili, se jim je posrečilo pregovoriti, da se jih je usmilil in jim pustil zaradi potrebnega zraka okno odprto; in medtem ko so vsi sestradani in izžejani ter usmrateni negibno stali na tiru, je pridrsel po sosednjem tiru iz Italije ekspresni vlak in se ustavil tik pred njimi. Ujetniki so hrepeneče zavzdihnili: »Joj, tam so pa sami civilisti«, in nato je Pogačnika neznansko pretreslo, ko se je skozi okno nasproti stegnila ženska roka s prstani in v dragocenem krznenem rokavu in jim, vsem ubogim, ponudila vrečko pomaranč in zatem še drugo, in pri tem usmiljeno jokala kakor dež. Divje so se zagrizli v pomarančno lupino in ponudili sadeže tudi karabinjerju, Pogačniku pa se je zdela neznana sočutna gospa v tistih okoliščinah neznansko lepa in je odrešujoče začutil, da se vendar tudi v najhujši temi včasih še najde kak svetel človek.

V Monigu pa je v času, ko je Italijanom že primanjkovalo vojakov in so vpoklicevali mladostnike, doživel, da je italijanski oficirček, protekcionaš, kakršne so dajali v zaledje, z njimi ves čas nekako sočustvoval, in zato se ga še danes spominja kot jagenjčka med volkovi. Tjakaj se je vsak dan pripeljal iz Benetk v boljši in zlikani uniformi, kakršne so imeli oficirji protekcionaši, in pozneje so izvedeli, da študira umetnost. Ko pa so v taborišče pripeljali okostnjaško sestradane in

vse bolne Čabrance, cele družine z otroki vred, ki so začeli od sestradanosti dobiti velike vodenične trebuhe in zatem naglo umirati, je začel obupano jokati in kričati in je vrgel ob tla celo kapo, zgrožen nad tem, da lahko človek človeku stori tako húdo. Eden od teh sotrpinov, kmečki človek iz Čabra, je Pogačnika, medtem ko je umiral, ves čas držal za roko, in tega umetnik, čigar pograd je bil komaj dva metra od sobe za mrtve, mrtvašnice z napisom Sala mortuaria, nikakor ne more pozabiti in se mu zdi, da čuti njegovo umiranje še danes; zato o tem še vedno zgroženo pripoveduje, kot bi se ga Čabranec obupano in obupno še vedno oklepал z umirajočo roko; pretresen pa je tudi ob misli na poslavljačje se otroke, med katerimi mu živi v tragičnem spominu zlasti neki Petrček.

240

Vendar ni tedaj potočil niti ene solze, šele zdaj ob misli na vse to samo še joka. A to ni le jok sočutja, ampak mu gredo solze iz oči kar same od sebe, od zgroženosti, da se človeku sploh more kaj takega zgoditi, in zaradi spoznanja, kako malo je vredno človeško dostojanstvo; pa tudi zaradi tolikokrat ranjenega srca. Zato je prepričan, da bi morali za zmeraj odpraviti vsakršno vojno, takó, kakor je bil tudi Božidar Jakac, ki je že v času po resoluciji informbiroja, ko je grozila nova vojna, in ob protivojnih manifestacijah v zvezi s Trstom napisal celo vrsto miroljubnih sentenc, pozneje pa na starost stalno negoval utopično misel, da bi se morali politiki zmeniti in vsi na svetu hkrati uničiti vse orožje. (Najbrž nekako tako, kot je to misel po vojni simbolično upodobil Jakčev prijatelj Oto Pankok na lesorezu, na katerem Kristus prelamlja puško.)

Obenem pa sta oba umetnika, Pogačnik in Jakac, hudo trpela tudi zaradi izgub, ki jih je naši umetnostni dediščini povzročila vojna. Nekako v času, ko so zavezniki bombardirali Milano, je v partizanih Jakac (30. avgusta 1944) sestavil zavezniški komandi v Italiji namenjeno poslanico partizanskih kulturnih delavcev zaradi predvidenega bombardiranja Ljubljane, in v njej zaveznikom dopovedoval, kaj vse nam Slovincem pomeni Ljubljana s svojimi nenadomestljivimi umetnostnimi spomeniki; pri tem pa ni nikoli pozabil povedati, da si jo je sprva pomišljal podpisati samo Mile Klopčič. Ameriški avioni središča Ljubljane na srečo niso bistveno ranili, vendar je bilo veliko hiš v Trnovem in na Mirju porušenih do tal, kot se iz otroških let spominja tudi Janez Kajzer, ki se je udeležil pogreba žrtev. Razmajane pa so bile tudi stavbe v okolici poznejšega Pogačnikovega doma na Teslovi. Med piloti, ki so na Ljubljano – oziroma na domnevni Rösenerjev štab – odvrgli svoj strašni tovor, je bil tudi poznejši ameriški grafik, Mehičan po rodu, pranečak admirala Ponce de Leona, po katerem

se imenujejo otočja pred južno Ameriko. Pogačnik ga je po vojni spoznal kot avtorja iz newyorškega grafičnega središča Pratt, in takrat mu je povedal, da je njegovo ljubljansko mesto najprej videl iz zračne perspektive. Iz pripovedovanja Božidarja Jakca in Draga Tršarja je znano, kako so bile umetniške duše prizadete, ko so med vojno požgali kak grad, zlasti Sotesko ali Planino, ne da bi poprej iz njega rešili umetnine, prav podobno pa je trpel tudi Pogačnik, ki je gledal v posledicah vojne samo brezupno nadaljevanje že opisanih predvojnih izgub, po vojni pa je lahko še videl, kako na široko so iz zbirnega centra v ljubljanski Cukrarni poleg vsega še kradli.

241

V Monigu je imel Pogačnik srečo, da mu je lahko sestra pošiljala pakete s hrano, ki jih je vedno delil s sestradanimi sojetniki. Spominja pa se tudi, kako so si v taborišču oddahnili, ko je nekdo pritihotapil nemške časopise, v katerih je pisalo, da Stalingrad kliče po dejanju. Vendar se je nemški general Paulus pred Stalingradom vdal in s tem rešil množico nemških vojakov; Pogačnik pa je pozneje po vojni pri Emilijanu Cevcu, v njegovi veliki kuhinji s klavirjem, v kateri se je pri njem doma vedno vse dogajalo, naletel na Paulusovega sina, umetnostnega zgodovinarja, ko je s Cevcem vneto razpravljal o Goyevih risbah.

Iz Gonarsa so uklenjene taboriščnike med kazenskimi ekspedicijami vozili na kamionih do lagune, kjer so morali stati do kolen v vodi in rezati trsje, s katerim so Italijani polnili slamarice. Vsenaokrog je bila sama ravnina s koruzo, iz nekega mesta (Gama Riparto) pa je bilo mogoče, sicer zelo redko, le v ozračju po deževju, videti – oziroma bolj kot videti zaslutiti – obris Triglava, in ob misli na to se je Pogačnik vselej spomnil na Župančičeve leta 1944 napisane verze Pogled na planine iz Zimzelena pod snegom: »V črno sem žalost zakopan, / pa se zazrem v gorenjsko stran, / in glej: / planine so visoke kakor prej«. Očitno so prav ti verzi tedaj ljudi navdajali s pogumom, saj jih v knjigi spominov Na tista lepa pota ... navaja tudi operni pevec Ladko Korošec, ko pripoveduje, kako so mu med okupacijo »dajali korajžo«. Ob pogledu na gorenjske planine pa je v okupirani Ljubljani še pred odhodom v partizane tedaj prav podobno občutil tudi Jakac, ko je leta 1942 in 1943 z domačega vrta slikal pogled na mogočno ljubljansko stolnico s svobodnimi gorami v ozadju.

Nasploh je tedaj Pogačnika reševala pred obupom le poezija, še posebno Prešeren, ki so ga prebirali v taborišču tudi drugi. Kot piše Jože Kastelic, je Prešernova miniaturnost spremljala v internacijo tudi pesnika Ceneta Vipotnika in »tam mu je ‚tovariševal‘ samo Prešeren«; med vojno pa se je zatekal k

Prešernovi miniatutki, kot se spominja v Obrazih Josip Vidmar, tudi sam Župančič. To knjižico, tako kot knjižico ljudskih pesmi, pa je izdal Joža Glonar, sodelavec Zormanove in Uhlirove Umetniške propagande, in ta njegova zasluga se zdi Pogačniku tako velikanska, ker je široko obudila zanimanje za Prešerna, da je Glonar že samo zato zanj velik Slovenec, ki ga ne smemo pozabiti. Njegovo pripadnost slovenstvu pa (v Glasniku Slovenske matice) anekdotično ponazarjajo tudi besedila s posvetovanja, posvečenega Glonarju.

Potem ko so trobente v taborišču odzvene »ritirato« in je na pogradih nastopil mir, se je v tišini razširila neka toplina in pričeli so recitirati Prešernove verze. Ali pa se je včasih zgodilo, da je kdo v temi prižgal vžigalico in prebral kak Prešernov verz, in že so bili vsi, četudi so morda zajokali, vdani in spokojni; ali pa so komu, ki je prav lepo bral, naložili, da je v nočnih urah v tišini prebiral Prešerna, vse dokler niso vojaki zatrobili, da je treba ugasniti luči. Pogačnik je začutil, da jim je Prešeren sedel na dušo, da so ga dojeli kot nekaj velikega ter da jim je, vsem sestradanim, pomenil pravo hrano, ki jim je nadomeščala celo kruh. Zase pa je tedaj spoznal, da ga Prešeren spravlja v neko čudno resignacijo in ga pomirja s spoznanjem, da pač že mora biti tako na svetu in da se drugače ne da živeti ter da moraš vsemu, kar je, podati roko, če želiš živeti, kajti druge rešitve ni. V luči tega spoznanja se mu je zdel celo Župančič, pa kakorkoli so to za Pogačnika težke besede, nekoliko afektiran. Za Prešerna pa je Pogačnik prepričan, da se tak pesnik lahko zgodi samo na vsakih tisoč let in da je v njem neka prav naša, domača nostalgija. Pred tem je namreč prebiral tudi Puškina in Lermontova, a je opazil, da pri njiju ni naše domače melanholije. Tam je kljub vsemu navzoče neko upanje, medtem ko ga pri Prešernu ni, ampak živi v njem le spoznanje, da je treba življenje preprosto sprejeti tako, kakršno je. V vseh Prešernovih pesmih je dojemal isti dur ali mol in ob vseh je vedno znova občutil, da je pri njem prav vse nepremakljivo na svojem mestu.

Nekoč so se v Gonarsu iz kljubovanja taboriški komandi domenili, da bodo na Prešernov dan v določenem času vsi vstali v vrstah in počastili ta dogodek z molkom. Italijani pa so to zavohali in jih izdatno kaznovali, saj so jih poslali v najhujšem mrazu postavljat šotore, kjer so imeli le odejo, pod kakršno se je človek zlahka na smrt prehladil. Med interniranci pa so bili tudi otroci in nosečnice in Pogačnik je prepričan, da bo potrebno še napisati roman, ki bo za ta dejanja obtožil pripadnike razglashavane 2000-letne kulture, tako kot jih je doslej samo neki italijanski kurat. Prešerna so imeli pri sebi tudi zaporniki v

Ljubljani, še tik preden so šli v Gramozno jamo. Strelji iz nje so se med vojno že ob jutrih razlegali vse do Pogačnikovega doma za Bežigradom. Med tamkaj ustrelenimi talci je bil tudi slikar Hinko Smrekar, ki je pri Obersnelu razstavil smešnice proti Italijanom (kot je Pogačniku povedala Dana Pajnič, med njimi karikaturu Mussolinija, ki mu od zadaj nalivajo ricinus, kot je to on počel Primorcem, in karikaturu Duceja med svojevrstnim »onegavljenjem« z ljubico Claretto Petacci); zato so ga, potem ko so mu premetali stanovanje, nemudoma aretirali in naslednji dan ustrelili in zakopali. Ko je pozneje šla na pokopališče Dana Pajnič, je poizvedela za Smrekarjev grob in nanj položila rdeče nageljne; ker so jo videli ovaduhi, so jo aretirali in odpeljali v žensko taborišče Ravensbrück, od koder se je po vojni vrnila.

243

Med vojno je bilo eno izmed skrivališč, kjer so se shajali prijatelji in kjer se je rad skrival tudi Pogačnik, ko je prišel iz Gonarsa, v starem umetnostnozgodovinskem seminarju v Nuku. Tjakaj je prihajal tudi Vladimir Bartol in tam so potekale debate, ki jih umetnik ne zna več rekonstruirati, ponovno pa vé pripomniti, da so oni »odkrili« Bartola že tedaj. V sosednji sobi Plečnikove stavbe je sedel profesor Stele in v sobici zraven profesor Niko Županič, ki je etnografijo pogosto žrtvoval svojim idealom jugoslovanske politike, kar Pogačnik zaradi svoje ljubezni do ljudskega izročila še vedno obžaluje; bil pa je znamenit tudi po tem, da so si študentje vselej zapisovali njegove belokranjske duhovitosti in pregovore.

Županičevo nagnjenost do jugoslovanstva je Pogačnik povezoval z njegovim belokranjskim izvorom, saj je bil ta v očeh Ljubljančanov malone hrvaški, kajti tudi dr. Vinko Kambič, ki je kot belokranjski rojak v mladih letih lepil na drevesa volilne plakate za Županiča, je Pogačniku pripovedoval, da so mu kot Belokranjcu v šoli rekli kar Hrvatek; podobno pa so Belokranjce dojemali celo onstran Gorjancev v bližnjem jim Novem mestu, saj Oton Župančič v svojih zapiskih pripoveduje, kako so v novomeški osnovni šoli paglavci za njim kričali »Hrovat, Hrovat«. Pogačnik pa se je o Županiču celo spraševal, ali se je sploh čutil za Slovenca, in to niti ni neumestno, če pomislimo, da je Županič leta 1907, še pred ustanovitvijo Jugoslavije, v spisu Ilirija govoril o enotni »ilirski (jugoslovanski) kulturi«, ki ji je Ivan Cankar nasprotoval, ter iz nasprotovanja do Germanov verjel v en sam mogočen narod in jezik od Trsta do Carigrada; narečja, ki naj bi tvorila en sam skupen jezik, pa naj bi bila »istega izvora, kakor izhajajo mavrične barve iz ene, solnčne luči«. V tej zvezi je Županič celo

napisal, da smo Slovani pravni dediči indijsko-bizantinske arhitekture, skupaj s Francem Dergancem pa je v mladosti izdajal tudi revijo Jug, ki je težila k politični in kulturni združitvi vseh južnih Slovanov.

Pogačnik v svojem razmišljanju razlaga s pripadnostjo belokranjski »falangi«¹ tudi idealistično zaupanje Otona Župančiča v jugoslovansko oblast oziroma njegovo lojalnost in očitano mu režimskost. Župančič je namreč kot Belokranjec idealistično verjel, da lahko iz jugoslovanske države nastane idealna skupnost, podobno, kot je verjel Županič, in Župančiču se je najbrž zato zdela Vidmarjeva knjiga Kulturni problemi slovenstva iz leta 1932 celo protisrbska, kot se spominja v svojih Obrazih Vidmar. To njegovo držo pa podobno pojasnjuje tudi Joža Mahnič, ki sporoča, da je izviral rod Župančičeve matere domnevno celo iz Like. Župančičev sin Marko pa se je na svojih otroških pastelnih slikah v skicirki s podobami Devina in drugimi motivi, ki jo je Oton Župančič nekoč prinesel domov v presojo Jakcu, podpisoval kot Vuk, kot so ga tedaj klicali. V nasprotju s tem pa ni Gradnik, ki je bil iz goriških Brd, temu jugoslovanstvu nikoli toliko zaupal, in značilna razpravljanja o Župančiču in Gradniku so v tej luči pred vojno dobivala tudi političen prizvok. V tej zvezi se Pogačnik še dobro spominja, kako nenaklonjeno so dijaki ob kraljevi smrti komentirali Župančičevo pesem Nekdanje čase bil je običaj ... Zaradi nje so imeli Župančiča za zvitorepca in so bili tako razočarani, da so pričeli protestno vpiti: »Živel Gradnik!«, četudi pesmi iz zbirke De profundis nikakor niso brez lojalnosti duhu jugoslovanstva. Da je Županiča zares najbolj zanimalo politično dogajanje, pa nakazuje tudi pismo, v katerem v zahvali za čestitko ob osemdesetletnici sporoča Božidarja Jakcu: »Kakor z visocega hriba, gledam suvereno nazaj na svetovne dogodke mojih dni in jih primerjam med seboj, kar mi pripravlja posebno slast.« In dodaja – po Heraklitu: »Čas je otrok, ki se igra s kamenčki – otrok na prestolu.« Ob vsem svojem jugoslovenarstvu pa je bil vendar prav Niko Županič za Slovence že kar izjemno zaslužen, saj je – kot je pripovedoval mojemu očetu – prav on nagovarjal Mihajla Pupina, ki je leta 1919 sodeloval z ameriško delegacijo na mirovni konferenci, naj posreduje pri ameriškem predsedniku Wilsonu, da bi Bled in Bohinj – potem ko sta bila že namenjena Italiji – pripadla Jugoslaviji, medtem ko smo Vrbsko jezero s plebiscitom izgubili. (Sam Pupin, ki je postal blejski častni meščan, v svojih spominih Županiča ne omenja, navezanost na Slovence pa utemeljuje s svojim nekdanjim profesorjem Kosom, v spominih pa omenja Županiča tudi Meštrović. Pogačnik domneva, da so

Italijani Wilsonu popustili, ker teh čudovitih krajev na srečo niso poznali, in da so se zaradi njihove lepote potem gotovo samo še »tolkli po glavi«.)

V prostorih Nuka se je Pogačnik udeleževal tudi sestankov Osvobodilne fronte, kjer je bila zelo aktivna Asta Žnidarčič, navzoč pa je bil tudi Emilijan Cevc. Tam so razmišljali, kako bi Gosposko ulico pobarvali s parolami, in so na papirju izrisovali vse vrste znakov, da bi si zamislili najpripravnejšega, ki bi ga bilo mogoče spotoma, med hojo ali tekom, skrivaj zarisati na zid v nekaj sekundah, še preden bi se izza vogala pokazal kvesturin. Kot najpreprostejša se jim je izkazala s tremi potezami izrisana silhueta Triglava s kratico OF, v kateri vidi Pogačnik osnovo za poznejši, tudi današnji grb, ki ga je stiliziral Marko Pogačnik. Ideja zanj naj bi bila rojena na sestankih, na katerih je sodeloval tudi Marjan Pogačnik, na »risarske« pohode pa so hodili v mraku.

Italijani so Ljubljano zasedli z godbo in brez bojov in nekateri ljudje so bili zato nekako pomirjeni, češ da se bo pod njimi že dalo živeti, četudi je bilo videti italijanske vojake na vsakem koraku; našel pa se je tudi kdo, ki je pomislil, da bomo imeli Slovenci od tega kvečjemu korist. Vendar je bila to le teorija, ker so Italijani hitro pokazali zobe, saj so morale vse ustanove in trgovine kar čez noč dobiti italijanske napise (na primer Farmacia ali Negotio) in tudi časopisi so bili oštevilčeni po fašističnem Mussolinijevem štetju.

Podoben, zelo značilen opis take Ljubljane najdemo 19. aprila 1941 tudi v Jakčevem dnevniku, kamor je umetnik, potem ko se je po končanem napenjanju platen sprehodil skozi mesto, zapisal: »Vse polno Italijanov je hodilo po cestah, vedno več jih je prihajalo – pa tudi nemški avtobus sem srečal. Hiše v italijanskih zastavah pa tudi kljukaste križe sem opazil v Prešernovi ulici. Kako se spreminja lice Ljubljane. Ljubljanski radio govori v italijanščini in slovenščini. Oglašajo že ure v italijanščini.« Posebej nevarno je bilo zvečer, ko se je na bano-vini spuščala italijanska zastava in je šla tjakaj celotna godba, spredaj pa je bil vedno oficir z monoklom. Kogar so tedaj zalotili na cesti, se je moral odkriti in pozdraviti po fašistično, sicer so mu klobuk kar zbili z glave, zato so se tedaj izpraznile vse ceste in so se ljudje poskrili. Vojaki pozimi na zaledenelih cestah med igranjem niso mogli strumno korakati in so včasih padali po cesti kakor domine. Ko je Jakac leta 1942 slikal skupinsko podobo družine tiskarja Karla Čeča, pa je v dnevnik že zapisal, kako sliši od barjanske strani streljanje, med katerim sta dva izstrelka dosegla celo Čečev vrt, in ob tem pristavil, da postaja stvar »opasna«, ter še značilno pomodroval: »Kaj pomaga nam ta svet, ko treba kmal' bo umret.«

Karel Čeč, ki se je obnašal do slovenskih umetnikov mecensko, ker je umetnost zares ljubil, je med vojno poskrbel za življenjsko nebogljenega slikarja Maksima Sedeja; ta zaradi nepreskrbljenih otrok ni mogel pustiti družine in oditi v partizane, a nikakor ni znal ravnati z denarjem, zato mu je namesto honorarja za slike vsak mesec sproti z vozom priskrbel živež, moko, mast in olje. Sedejevi otroci pa so se pozneje skoraj vsi po vrsti izkazali kot močno likovno nadarjeni, tako Maksim kakor tudi Ivan ali Vid. Maksim Sedej je pozneje celo sam dejal, da bi brez Čeča pozimi umrl. Kako neusmiljeno so s Čečem ravnali po vojni, ko so mu raznesli hišo, med njimi Miheličeve slike kurentov, za katerimi je bilo avtorju močno žal, pa slikovito popisuje Jože Hudeček v nostalgичnem romanu *Ulice mojega predmestja*. Dve podobi kurentov, osnutka za znamenitega Mrtvega kurenta, pa je – ko je po začetku vojne France Mihelič prebežal s Ptuja v Ljubljano in bil brez denarja – od avtorja nemudoma prijateljsko odkupil Božidar Jakac.

Ljudje so odhajali v partizane iz različnih razlogov, kajti Italijani so bili zelo agresivni, nemoralni in tudi sadistični; prav nasilje, ko so komu oskrunili dekle, pa je pri prizadetih sprožilo najhujše maščevanje. Italijani so med vojno vsako noč po obrobju mesta nalovili dekleta in jih zaprli v tako imenovano belgijsko kasarno, kjer so uprizarjali orgije. Dogajanje z dekleti je v svojem filmu po romanu Sedmina Bena Zupančiča drastično prikazal Matjaž Klopčič. Sijajnega baritonista Roberta Primožiča pa so ustrelili kar na cesti. Ob odporu na pritisk se je opazujočemu Pogačniku dozdevalo, kot da ni ene same komande, saj je Osvobodilna fronta zapovedala kulturni molk, a v Jakopičevem paviljonu so bile otvoritve razstav pod pokroviteljstvom okupacijskega visokega komisarja Emilia Graziolija, na katerih so razstavljali celo Jakac, Mihelič in Gojmir Anton Kos; na razstavah slovenskih likovnih umetnikov, v času, ko še ni šlo tako na nož, pa so veliko naših slik pokupili tudi Italijani. Osvobodilna fronta jih je sprva napadala – da je treba bojkotirati »razstave vseh vrst, ako so prirejene od okupatorjev, z njihovo podporo ali kakršno koli favorizacijo ter imajo pečat sožitja z njimi«, so januarja 1942 pisali tudi v glasilu Mladinske osvobodilne fronte Mlada Slovenija –, potem pa se je unesla in razstava je šla v pozabo.

Nekaterim umetnikom se je zelo mudilo, da so izrekli naklonjenost novi oblasti kot nosilki tisočletne kulture Michelangela in drugih velikanov, in kvečjemu glede na to, da tudi poprejšnje oblasti, ki je Slovenijo označevala kot Dravsko banovino, ni bilo mogoče imeti za slovensko, je lahko razumeti besede,

napisane v katalogu razstave Kraljevega Slovenskega lika v kletnih prostorih palače Bata, naj Italija s to razstavo prejme naš dar tisočletni italijanski kulturi, nad čemer je bil Pogačnik močno razočaran, prav tako pa tudi Marijan Tršar. Krivdo za to so zvalili na Franceta Kralja, četudi besedila ni napisal on, marveč Lojze Perko. Podobnega očitka je bil France Kralj deležen, ko se je razvedelo, da je junija 1941 v pismu visokemu komisarju ljubljanske pokrajine Grazioliju predlagal ustanovitev zasebne višje šole za slikarsko in kiparsko umetnost s statusom akademije. Ker je bil v bistvu apolitičen (Josip Vidmar mi ga je označil za politično neprištevnega), je zaupal, da bo italijanska oblast Slovincem dopustila kulturno avtonomijo. Ta nesporazum je izrabil Josip Vidmar, ki je izjavil, da Franceta Kralja za nas ni več in da ne bo nikoli nič pomenil, četudi je Kralja poprej cenil in o njem tudi pisal.

247

Tako odzivanje umetnikov na okupacijo je povzročilo razkol v stanovskem društvu in začetek ostrih razprtij med njimi, te pa so se nadaljevale še tudi po vojni, ko so umetnike klasificirali glede na njihovo medvojno »zadržanje« in jih porazdelili na več skupin, od partizanov in privržencev osvobodilnega gibanja do »izdajalcev«.

Seveda pa so se kulturni ljudje, če so se srečali na cesti, tudi če so bili na različnih ideoloških straneh, lahko tudi med vojno na ulici prenesli brez kakega napada ali nesoglasja, tako kakor sta se na primer velikokrat srečala Marjan Pogačnik in Marijan Tršar, ki mu ni prišlo na pamet, da bi Pogačnika naznanil, češ da simpatizira s komunisti. Bojan Štih, ki se je včasih kar od partizanov prikradel skozi žico domov v Ljubljano, na Teslovo ulico, kjer je ostal nekaj dni zaprt, da se je najedel in odpočil, pa se je kdaj srečal z nasprotno orientiranim sosedom; in tudi ta dva sta se, kadar sta se na cesti zaletela, kvečjemu obrnila in nikoli ne izdala. Božidar Jakac pa je tik pred odhodom v partizane na ulici srečal domobranca Kremžarja, ki je vedel za njegov namen, pa ga tudi ni izdal, iz česar je sklepal, da je bil po svoje vendarle tudi pošten. Kulturni molk pa se mu je vsaj pozneje, kot je večkrat povedal, zdel neumnost.

Tudi med vojno se je Pogačnik enako kot poprej močno zanimal za vsako umetnostno razstavo in si zapomnil tedanje izrazitejše slike in njihove – v spominu drugih mnogokrat že pozabljene – usode, ker ga je očitno vsako izginotje ali poškodba še posebej vznemirila in prizadela. Posebej se spominja slike Gojmirja Antona Kosa Vrtnarjeva hči z motivom mlade hčere v kadmijevo rdeči bluzi, ko na oknu zaliva rože. Slika je sodila med boljša Kosova dela, med vojno

pa jo je kupil Mussolinijev zet grof Galeazzo Ciano, isti, ki je odkupil tudi Ma-lešev Odmev, in te slike danes, tako kot tudi ne Odmeva, ni več mogoče izslediti, saj je bil Ciano zaradi sodelovanja pri odvzemu oblasti Mussoliniju leta 1944 ustreljen. Sam Kos jo je pozneje iskal po vsej Italiji in je, tako kot vsakogar, ki je odšel v Italijo, poprosil tudi Pogačnika, naj se zanjo pozanima. Pogačnik je namreč v Italiji poznal žensko, ki ga je – kot dekle italijanskega intendanta bol-nišnic, ki je igral na dve karti in bil v resnici komunist – med vojno rešila iz za-pora; vendar slike niti z njeno pomočjo ni mogel izslediti. Pogačniku pa je tudi Zoran Mušič rekel, da Kos slike ne bo nikoli več videl.

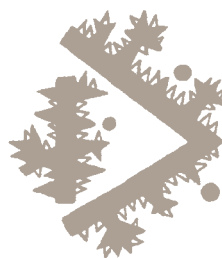
248

Podobno usodo je poleg drugih Kregarjevih podob tedaj doživela njegova znamenita slika Revolucija v Španiji z motivom dečka v mornarski majici z obročem pred morskim obzorjem in z (v rjuho zavitim) truplom na obali. Raz-stavljena je bila v Mariboru z razstavo Neodvisnih in so jo najbrž odpeljali Nemci, ko so prestopili mejo pri Mariboru in pokradli vso razstavo. Odtlej je ni nihče več videl, zato jo pogrešamo na vseh Kregarjevih razstavah, še posebej pa jo je vse življenje objokoval sam avtor, ki mu je bila izrecno pri srcu in je ni, kot ve povedati Pogačnik, nikoli prebolel. Od umetnin, ki so jih Italijani uničili med vojno, pa se Pogačnik spominja, kako so Italijani razstrelili Dolinar-jev konjeniški kip kralja Petra, ki je stal med arkadami ljubljanskega Rotovža, in zadovoljno ugotavlja, da je vsaj mogočna konjska glava ostala cela, saj jo je po razstrelitvi z vozičkom odpeljala Darja Fettich, rojena Fajdiga, ki je bila rada med umetniki in je hodila tudi h kiparju Savinšku, kjer so se shajali tudi Ančka Levarjeva, Mila Kačičeva in Andrej Hieng. Polirana siva granitna glava kra-ljevskega konja torej v znamenju konjske trdoživosti najbrž še vedno nekje obstaja.

V svoj spomin si je podobo kraljevskega jezdeca, ki je jezdil izpod rotovških arkad, za zmeraj vtisnil še marsikdo, med njimi pisatelj Lojze Kovačič, ki piše v knjigi Prah, da ga je »imel od srca rad zaradi njegovega lepega, razumnega starčevskega obraza« in da se je z njim »celo kdaj pogovarjal«. Kako se je s pr-vim jugoslovanskim kraljem v resnici pogovarjal, na začetku svojih spominov popisuje tudi kipar Ivan Meštrovič, ki je v »čiki Peru« videl »bolj ubogega, od-služenega in malce utrujenega častnika kot pa kakega poglavarja«. Občudova-lec dela Marjana Pogačnika, pa tudi oblikovalskih dosežkov njegove žene, arhi-tekt Janez Suhadolc pa mi je ob spominu na tega kraljevskega jezdeca v času, ko sem predsedoval žiriji za postavitev ljubljanskega Maistrovega konjeniškega

spomenika, vneto dopovedoval, da bi moral stati načrtovani generalski jezdec prav na nekdanjem kraljevem mestu, pod baročno rotovško arkado.

Na likovnem področju so si med vojno nekako prizadevali, da bi bil kulturni molk dosleden, obenem pa je Josip Vidmar pri Kidriču s težavo dosegel, da je bilo iz njega izvzeto gledališče, češ da bo teater edini ohranjal slovensko besedo, in res so bile vso okupacijo v njem slovenske predstave. Deloval je tudi radijski, simfonični orkester, in ko se je po vojni med godbeniki prikazal veljak v partizanski uniformi in pri tem molče potrepljal pištolo za pasom, je dirigent Drago Mario Šijanec že samo to štel za opozorilo in se je tako prestrašil, da je nemudoma emigriral in potem postal utemeljitelj južnoameriškega dirigentstva. (Bil pa je tudi svojevrstno čudaško spoštljiv ljubitelj likovne umetnosti, saj se je svojemu portretistu Jakcu posebej pohvalil, da njegov portret tako skrbno varuje, da ga sploh nikoli ni odprl iz omota.) Na ljubljanski oder so prihajali gostovat znameniti italijanski pevci, med njimi Gino Bechi in Benjamino Gigli; Janez Zorman, ki je dotlej ves čas vodil Narodno galerijo volontersko, pa je bil poklican, da prevzame zbirko okrog tridesetih del italijanskih sodobnih slikarjev in kiparjev, ki jih je – kot izraz politične geste – galeriji poklonil Mussolini. Pri tem pa niso bili izbrani fašistični slikarski prvaki, ampak umetnine avtorjev, zanimivih v svetovnem merilu, kot so Capogrossi, Campigli, De Pisis ali Morandi in med kiparji Mascherini z bronastim kipom ležečega pastirčka, ki ga je pozneje vsaj dvakrat odlil v gips Stane Dremelj, čeravno po Pogačnikovem mnenju to ni dopustno, in enega je imela pozneje doma Dana Pajnič. Zorman je dela zaklenil v neko sobo, ko je moral galerijo zapustiti, pa so jih očitno pričeli postopoma krasti in morebiti prodajati, saj so dela teh italijanskih klasikov, kot je bilo mogoče sklepati iz poročil o avkcijah, v Italiji zelo draga, ali pa so jih morda pozneje raznesli po ustanovah, kajti v galeriji so pričela kopneti. Tedaj pa je izginila tudi še kaka manjša Šubičeva slika. Galerija je bila namreč že med vojno zaščitená le z navadno ključavnico in ni imela niti paznika. (»Ubogi Pepe galerijski«, ki je bil Zormanu v največjo pomoč, pa je, kot si je zapisal v dnevnik Božidar Jakac, že avgusta 1945 umrl.) O povojnih krajah iz Narodne galerije piše v dnevniku tudi Edvard Kocbek, nekoč še pozneje pa so – kot je povedal Pogačniku restavrator Selmanović – našli skrito v jašku galerijskega dimnika tudi neko Pernhartovo sliko, ki je imela na hrbtu še vidno sled izbrisanega Zormanovega znaka Z, očitno spravljena, da bi jo (ne)kdo ob primerni priložnosti odnesel.



POGAČNIK IN UMETNOSTNA ZGODOVINA

Marjan Pogačnik je ves čas sanjal, da bo šel študirat na slikarsko akademijo. Upal je celo na možnost študija kje zunaj, morda v Amsterdamu, ker je njegov oče tedaj še vedno imel povezave s tujino; vendar ni bilo iz pričakovanj nič in zato se je kljub risarski zavzetosti v šolskem letu 1940/41 najprej odločil za študij umetnostne zgodovine in je leta 1947, po opisanih vojnih zapletih, iz nje tudi diplomiral. Kot se je za tedanjega študenta umetnostne zgodovine spodobilo, je že poprej najprej sam preštudiral vse, kar je bilo zapisanega o naši umetnosti, tako tudi vsa dela našega utemeljitelja te stroke Izidorja Cankarja, in to celo tako temeljito, da ga je znal malone na pamet. Izidor Cankar, tako kot tudi preostala utemeljitelja slovenske umetnostne zgodovine, France Stele in Vojeslav Mole, pa je izhajal iz dunajske umetnostnozgodovinske šole. Ta je temeljila na pojmu sloga, ki ga je povezovala z duhovnimi osnovami, in si prizadevala za sistem, ki ga je za naš kulturni prostor izvirno izoblikoval Izidor Cankar s svojo Sistematiko stila. Njegova sistematika s svojo stilno analizo pa je ostala temeljno izhodišče za slovensko umetnostno zgodovino tudi še v poznejšem času, ko je Cankar univerzo zapustil in šel v diplomatsko službo, in postala osnova za šolski dril, pa tudi za kritiško terminologijo.

Tedaj so bili poleg Pogačnika slušatelji še Marijan Zadnikar, Emilijan Cevc in Jože Gregorič, ki je pozneje med vojno v Novem mestu nesrečno umrl med nemškim bombardiranjem, v seminarju pa sta se jim pridružila tudi Larisa Gorec, ki je umetnostno zgodovino le poslušala, zagledana v Cevca (in, kot piše Zadnikar, nesojena ljubezen Jožeta Gregoriča), sicer pa študirala germanistiko, in Eda Stadler, očarljiva lepotica z invalidnimi kolki. Z njo se je Pogačnik veliko pogovarjal o umetnosti in ji, ker je bila v svoji klimtovski lepoti presunljivo bela, некоč v torbico vtaknil lectovo srce z vrisanim napisom: »Ljubljanke so lepe, / so bele ko repe / pa hude ko zrud.« Navkljub svojemu priimku je vedno poudarjala, da je Slovenka, v svoji vnemi je tudi doktorirala in pozneje pisala besedila v Malešeho Umetnost in kritike, tudi o Karli Bulovčevi, doživela pa je tragično usodo, ki se je, enako kot usoda Larise Gorec, ki je skupaj z očetom storila samomor, prav tako iztekla s samomorom. Pogačnik se še danes spominja



njene kolegialne ljubeznivosti, s katero mu je požrtvovalno priskrbela listek pri klavzuri iz zgodovine, ki je z vsemi njenimi zakoniki in zakoni ni dovolj obvladal. Pogačnika so vsi ti kolegi sprejeli medse zelo prijazno in je nanje ohranil najlepše spomine.

Ko so na univerzi pričenjali s tako imenovanimi višjimi seminarji, je profesor Stele študente, ki jih je bilo vsega pet ali šest, poklical posamič v kabinet in jih spraševal, kako gledajo na stvari, šele potem so dobili vabilo v višji seminar. Četudi je bilo med njimi lepo vzdušje in so si radi pomagali, pa je bil Pogačnik v seminarju razočaran in je prihajal v prave škripce, kajti učili so jih le Cankarjevo sistematiko in jih v njej že kar dobesedno trenirali; njemu pa se je zdelo to prenaivno in ga je že skorajda žalilo. Mučili so se tudi z Wölfflinom, a ko so se skozenj »prežrli«, je Pogačniku ostalo še vedno vsaj sto vprašanj. Profesor jim je naprej izročil reprodukcijo, na primer sliko Mantegna, in zahteval, da jo opišejo, kar se je zdelo Pogačniku preneumno, češ da jo tako in tako vidimo. Opisati pa jo je bilo treba postopoma: najprej so morali opisati prostor, ki je lahko seveda različen, šele čisto na koncu pa so lahko prešli tudi na detajle, in težko se je navadil tudi na tako vnaprej predpisano disciplino. Pogačniku je profesor izročil posnetek Memlingove slike, in komaj je začel sliko opisovati, že ga je prekinil z opombo, naj si zapomni, da mora vselej najprej označiti prostor. Kot predpostavlja Pogačnik danes, mladi, ki se vse manj zanašajo na verbalno izražanje, prostorskih planov najbrž niti ne znajo več opredeliti, kakor ne znajo več dobro opisati slike; res pa je, da je ob današnjih spremembah v umetnosti to tudi vse težje in da so tudi vsa taka izhodišča vsaj za opredeljevanje današnjih pojavov izgubila svoj temelj in se bodo morale zato šole še spremeniti.

Samo izhajanje iz predpisano določenih zaporedij med pisanjem o slikah učinkuje tudi preveč šolsko in to distanco do predpisane učenosti je Pogačnik občutil tudi zato, ker je bil po duši umetnik in je stvari že neposredno dojel scela in v njihovem bistvu. Četudi je bil hkrati izrazit pedagog, je najbrž čutil podobno kot Oton Župančič, ki je o pedagoškem razlaganju umetnosti napisal: »Pedagog ne leti, on jemlje klin za klinom na lestvi, da mu more učenec slediti«. Tako opisovanje slik po razporedu posameznih vidikov je bilo primereno preprosto za začetnike, Pogačniku, ki je bil že načitan, pa se je zdelo pretirano primitivno in kar preveč otročje tudi zato, ker je že poznal umetnost 20. stoletja, na primer slike Dufyja, pri katerem so zaradi licentie poetice klasični principi obrnjeni na glavo in so lahko konji v ospredju narisani manjši kot tisti v

ozadju, o čemer jim je pozneje na likovni akademiji predaval tudi Edvard Ravnikar in se skliceval prav na ta – Pogačniku posebej ljubi in zato pogosto navajani – »konjski« primer. Poznal pa je tudi Kandinskega in je tako že sam ugotovil, da se je cankarjanska sistematika s svojim enačenjem ploskovitosti in idealizma (ki so ju ponazarjali z risarsko naglašenimi deli), plastičnosti in realizma (kar so jim ponazarjali francoski klasiki in na primer Ingres) ter slikovitosti in naturalizma (kar je izvrstno osvetljeval Sternen) pravzaprav že podrla.

Na samega Kandinskega pa Pogačnik pri tem niti ni gledal s prevelikim začudenjem, ker je podobne težnje zaznal že tudi pri starejših slikarjih, kadar so želeli pobegniti iz klasičnih pravilnikov, tako kakor so pozneje, ko je bil na likovni akademiji že sam profesor, pobegnili slikarji iz svojih avtorskih poetik v performans. Vendar se zdi Pogačniku kot pedagogu izhodiščno določanje prostora za razbiranje slik danes vseeno še najprimernejša osnova, kajti že po osnovni prostorski oznaki, tudi če samo ugotovimo, da je na sliki zlato ozadje, vemo, za kakšen tip podobe gre. O tem sta se pozneje pogovarjala tudi z Marijem Pregljem, ki je menil, da je ta metoda vsaj v osnovi za pouk še vedno uporabna, in ga je jezilo, ker prostora slike ni znal nihče določiti; opredelitev prostora na sliki označuje kot prvenstveno tudi Stane Bernik, kar je za specialista za arhitekturo še posebej razumljivo, toliko bolj samoumevno pa je ne le pri opisovanjih slik, ampak tudi same arhitekture, pri kateri je bil najbolj pozoren na označevanje prostora tudi Nace Šumi. Sicer pa je Pregelj Pogačniku vselej govoril, da »kunst-historiki« samo komplicirajo in da zanj zadošča že bistvena karakterizacija, da je na primer Goya hladen in Rembrandt topel slikar, vse drugo pa mu ni mar, in predvsem tovrstne napotke je dajal tudi študentom, na primer z nasvetom, naj dodajo sliki nekoliko tople barve.

Razbiranje prostorskega iz perspektive prvega klina na pedagoški lestvi vsekakor pokaže, da je mogoče na sliki, ki je v resnici dvodimenzionalna, označiti prostor zelo raznovrstno, tja do popolne iluzije, segajoče od pompejanskega rimskega slikarstva do Tiepolovih fresk, za katere se je Pogačnik posebej zanimal. Na Tiepola se je pri pripravah za poslikavo ljubljanske frančiškanske cerkve med obema vojnoma oprl tudi Matej Sternen, ki je razvoj slikarskega pojmovanja prostora s svojega vidika tudi sam študiral. Med ikonami pa so imeli za šolski vzorec podobe iz stroganovske šole 17. stoletja, zlasti z motivi svetega Jurija z zmajem na belem »šimlu« pred zlatim ozadjem, ki je pomenilo prostor, na tem zlatu pa je zmagoslavno »zapela« figura. Ob tej metodološki shematičnosti je

Pogačnik uvidel, da mu tovrstni opis nikakor več ne zadošča, to nezadostnost pa je razbral tudi iz prebiranja starih kritik, ki so se trudile z opisovanjem umetnin, a jih je po njegovem mnenju bolj kot sistematika reševala le njihova prvinška naivnost, prav taka, s kakršno je pozneje ustvarjal tudi svoje umetnine in kakršno je ugotavljal tudi v »upesnitvah« slik, v katerih je odkrival pravzaprav le osebnejšo obliko opisa, vendar z večjo licentio poetico; sicer pa je v tedanjih kritikah odkrival nerodnosti brez konca in kraja. Obenem pa je ob prebiranju pogosto prav poljubno napisanih poznejših kritik z docela nerazvidnimi izhodišči vendarle pogrešal neko konstitutivno oporo, pa čeravno bi bila še vedno oprta na izhodiščno upoštevanje prostora, ki danes seveda niti v kiparstvu ni več to, kar je bil nekoč; omenjena metoda se mu je zdela še posebej kočljiva ob označevanju kiparstva, saj se mu je prav pri razmišljanju o kiparstvu zaupanje v zveličavnost Cankarjeve metode še najbolj do kraja podrlo.

254

Kiparstvo so tedaj povezovali z dvema temeljnima načinoma, s principoma odzemanja (klesanja) in dodajanja (modeliranja), in profesor Stele je Pogačniku, kot bi ga hotel nekako izzivati, med fotografije kipov, ki naj bi mu jih študent po ustaljeni metodi opisal, »podtaknil« tudi neko Archipenkovo delo. Očitno je imel Stele med sodobnimi kiparji posebej v zavesti prav Aleksandra Archipenka, saj je z njim primerjal že konkavni kip Franceta Kralja Umetnik, ki je s svojim modernim prijemom zelo izstopal in ga je zato skiciral tudi Božidar Jakac, prav tega kiparja pa je rad navajal tudi med predavanji. V svoji Zgodovini umetnosti Zpadne Evrope iz leta 1935 je celo napisal, da je Archipenko »nedvomno eden največjih plastičnih talentov sodobnosti, ki v svojem mnogovrstnem izrazu spominja na Picassa in z njim vred predstavlja eno osrednjih postav kubistične problematike«, označil pa ga je tudi kot nedosežnega virtuozu in ga ponovno primerjal z raznovrstnim Kraljem. Ljubo Babić ga v svojih med vojno izdanih predavanjih v knjigi Oblike umetnosti omenja kot predstavnika brezvsebinske umetnosti ob slikarju Kandinskem in njuno delo povezuje z abstraktno špekulacijo in izrazito neresnostjo. Pogačniku pa se je zdelo Archipenkovo delo kvečjemu nekakšna sestavljenka in v takih sestavljenkah niti ni več razbiral kipov, marveč le še sestavljene objekte, ki definirajo odprt prostor, in je zato menil, da se jih niti ne da opisati po predvidenih vzorcih, ampak je njihov smisel predvsem v tem, da oblikujejo prostor, ki ga tak objekt obdaja. Že takrat je tako premislil vse, kar je nekoliko pozneje uresničil kot profesor na srednji šoli za oblikovanje, ko je moral na zahtevo profesorja Didka, četudi

ni bil kipar, prevzeti načrt za izoblikovanje zahtevanega predmeta o kompozicijskih shemah v kiparstvu, česar so se vsi otepali. Pouk si je zamislil tako, da je z dijaki izdeloval kartonske abstraktne sestavljenke, ki jih je imenoval prostorske modulatorje; prav v tem smislu pa je že kot študent umetnostne zgodovine razložil Archipenkovo delo tudi profesorju Steletu, ki ni k njegovim mislim ničesar pripomnil; vendar je Pogačnik občutil, da z njim soglaša.

S profesorjem Steletom se je Pogačnik pozneje veliko pogovarjal o čisto likovnih vprašanjih. Stele se je zanimal za prav vse in ni nikoli nobene stvari zane-marjal ali podcenjeval; študentom pa je dopovedoval, da je potrebno upoštevati in spoštovati še tako drobno ostalino, ker se lahko izkaže, da je lahko prav ta ka-žipot k večjim problemom. Študente je vodil tudi v atelje k slikarju Sternenu, ta pa jih je že kar znanstveno in z vso resnobo prepričeval, da Jakopič nima pojma o barvah in da je barvno slep, zaradi česar je bil Pogačnik ves osupel in tega še danes ne razume; sam pa si to razlagam z njegovim zaničevanjem Jakopičevih subjektivnih duhovnih barvnih transformacij. Prizanesel pa mu je z očitanjem risarskega neznanja, ki so ga pozneje Jakopiču pripisovali nekateri umetnostni zgodovinarji, medtem ko je bil likovni teoretik Milan Butina, ki je njegov opus prav zato posebej preučil s tega vidika, prepričan, da je bil Jakopič brezhiben risar. Marjan Pogačnik pa je prišel do spoznanja, da je Jakopič uporabljal risbo le za kompozicijske sheme, ki jih je vselej dobro premislil oziroma si jih je na-slikal že v glavi, ni pa jih štel tudi za samostojen »izdelek«.

Pri tem se mi zdi pomenljivo, da je Jakopiča zelo cenil tudi France Mihelič, ki je vselej vztrajal pri dobri risbi, četudi je tudi pri Jakopiču jasno razločeval med vrhunskimi in manj izrazitimi deli; galerijskim izbirateljem je ob takih raz-stavah rad očitel pomanjkanje smisla ali površnost, medtem ko je bil ob zgolj barvitih podobah brez risbe, kakršne so na primer Gnamušove slike, ker v njih ni več odkrival kompasa za presojo v barvo pretopljene risbe, tako zbe-gan, da me je sam povpraševal po kriterijih zanje.

Med Jakopičem in Sternenom, ki sta že v preteklosti zapadla v polemiko, pa je bilo tudi sicer opaziti očitno nesoglasje. Prav slikovito se je tega razmerja spo-minjala Tatjana Jakac, ko je pripovedovala, kako se je Jakopič nekoč, ko je videl prihajati proti svojemu paviljonu Sternena, hitro izmuznil iz paviljona kar pri stranskih vratih ob stranišču.

Nasploh so bili tedaj odnosi med tako imenovanimi impresionisti zelo hla-dni in je med njimi vladala mrzla senca. Že če se je na primer izvedelo, da je

Jakopič prodal sliko, Jama pa ne, je bilo narobe; in Pogačnik celo meni, da je bil človeški samo Jakopičev odnos do Groharja, ker ga je imel za reveža, medtem ko mu Jama in Sternen nista prišla blizu. Božidar Jakac pa je prav zaradi teh nesoglasij v svojem dnevniškem zapisku o Jakopiču, ki ga je prav oboževal, leta 1938 takole potožil: »Kako strašno me boli, da ga tovariši ne razumejo, ne marajo, da jim ni to, kar bi vendar nam vsem moral biti in nam in našim bodočim generacijam brez vseh dvomov bo.«

Stele je študente nekoč popeljal tudi v atelje h Gojmiru Antonu Kosu in Pogačnik, ki je sam slikal in nenehno opazoval, je že kmalu spoznal, da ima vsak slikar svoj poseben kompozicijski način. Pri Kosu je videl, da nariše vsako figuro posebej, nato pa jih premika pod pavspapirjem in tako izoblikuje kompozicijo, in tega postopka kompozicijskega prekrivanja figur, ki ga je uporabljal že Kosov vzornik Ferdinand Hodler, se je od njega naučil tudi Pogačnik, ki je za svoje kompozicije večkrat že poprej izrisal posamezne dele in jih nato v grafiki na novo sestavil. Tak način pa je predpostavljal že pri delu starih beneških slikarjev, ki so slikali kompozicije z zelo veliko figurami, tako kot na primer Veronese, in so morali vsaki izmed njih določiti prostor, pri čemer so bližnje figure pokrivala oddaljene; kot je razvidno iz zasnutkov, pa se je takega načina posluževal tudi že mladi Tone Kralj. Stele, ki je rad razpravljal o tehnoloških vprašanjih, pa je, kadar česa ni vedel, v svojem poštenju to tudi priznal in študentom dejal, da jih bo povedel h Kosu ali Sternenu, ki poznata stvari bolje od njega.

Profesor Stele je peljal študente tudi v Škofjo Loko, ki se mu je zdela za umetnostnega zgodovinarja posebej ljubka, ker je mogoče njene stavbe datirati že po portalnih podbojih, na katere jih je opozarjal. Profesor Stele je tedaj študentom rad pripovedoval tudi o svoji življenjski odločitvi za poklic. Bil je izreden matematik in je sanjal o študiju matematike, pozneje pa ga je zamikala fizika. Ko je prišel na Dunaj, pa se je odločil za smer, o kateri ni dotlej še ničesar vedel, a se je pričel zanjo zanimati zato, ker je ljubil in pričel zbirati ostanke naših starožitnosti okrog domačega Kamnika, in tako se je znašel na dunajski šoli skupaj z Izidorjem Cankarjem in Vojeslavom Moletom. Profesorja Steleta (ki so mu nekateri študentje rekli ata, tako kot so vsaj nekateri študentje Jakca imenovali oče) si je Pogačnik najbolj zapomnil, ko jim je zadnjič predaval, ker jim je izrecno dejal nekako takole: »Ne pozabite, da ste v prvi vrsti konservatorji, zato vam polagam na srce, da morate našo dediščino predvsem varovati, šele potem jo raziskujte in analizirajte. Če ne boste najprej konservatorji,

pozneje ne boste imeli ničesar, kar bi lahko analizirali in o čemer bi mogli filozofirati. Pri tem pa poskušajte biti objektivni, kar ni lahko. In zavedajte se, da so za umetnostnega zgodovinarja vse stvari enako pomembne. Želim vam veliko sreče.« In je odšel.

Zvest tem Steletovim napotkom o nalogah umetnostnih zgodovinarjev in posebej kustosov podobno še danes misli tudi Pogačnik, ki je prepričan, da se je smiselno posvečati raziskovanju umetnin šele potem, ko smo poskrbeli za njihovo ohranitev, in odmev Steletovega apela o potrebi varovanja umetnin še danes vedno znova izzveneva v besedilih Steletovih učencev, ki so se intenzivneje posvetili umetnostni zgodovini, še posebej Emilijana Cevca in Sergeja Vrišerja. Pogačnik, ki so ga že kot gimnazijca morale razprodaje grajskih umetnin med obema vojnama, ko so se stvari raznašale na sto koncev, potem pa je sledila še katastrofa med vojno, pa je to svojo skrb in žalost zaupal tudi profesorju; a Stele mu je lahko samo odgovoril, da je pri nas žal že za marsikaj prepozno in da je tudi to že zamujeno. Pripomnil pa je, da se bomo prav kmalu zavedeli, da obstaja še eno področje, za katero velja podobno: etnologija oziroma etnografija.

Ob tem pa je Pogačnik tudi razumel, da Steletu ni bilo posebej všeč, če so njegovi nasledniki zgolj precizirali in dopolnjevali tisto, kar je že sam obravnaval, ker se je zavedal, da je še veliko stvari nedotaknjenih oziroma neodkritih. Ko je nekoč Steletu pokazal neko Layerjevo sliko z motivom »jaslic«, ki jo je – že kot hkratni študent slikarstva – sam restavriral in vso polikal, mu je Stele dejal, da bo zelo vesel, če bo postal dober restavrator, in Pogačnik je po končanem študiju slikarstva v resnici restavriral vrsto Layerjevih slik. Stele pa mu je povedal tudi celo zgodbo o Layerjih, za katere se je posebej zanimal, saj je Layerju, ki ga je štel za prvega kranjskega slikarja, v svojem Orisu umetnosti pri Slovencih posvetil kar celo poglavje in ob njegovem božičnem prizoru posebej podčrtal, da je bil umetnik. Pogačnik si je najbolj zapomnil njegovo pripovedovanje, kako so v Layerjevem času od vsepovsod prihajali kmetje na semenj in jutraj v Layerjevi delavnici (v kateri je poleg mož slikala tudi domača hči) naročili sličico svetnika. Ko so se vračali, pa so svojega patrona, še mokrega, lahko že odnesli domov.

Med svojimi umetnostnogeografskimi premišljevanji je Stele večkrat govoril o odkrivanju umetnostne »tektonske« prelomnice in pojasnjeval, kako vse bolj opaža, da se Slovenija na geografski sredini umetnostno prelamlja, in sicer na

štajerski del, ki teži proti Gradcu, ter na dolensko-gorenjsko-primorski konec tja do Žirov in Idrije; v gorenjskem okrožju, ki je, kot je napisal že France Mesesnel, pri nas od nekdaj najbogateje posejano s slikarji, pa ga je posebej vznemirjalo razmerje med kranjskim in škofovskim predelom. Tudi s tega vidika pa ga je vselej vleklo k Layerju in podobarjem.

Pogačnika so taka opažanja o likovnonazorskih razlikah med kranjskim in škofovskim področjem še pozneje spodbujala k razmišljanjem, kako se take poteze in sam ustvarjalni vir teh krajev kažejo vse do danes, ko se na Škofjeloškem Ažbetu, Groharjem, Sedejem, Peternelom in Koširju pridružujejo Jesih, Novinc ali Gvardjančič, usmerjenost proti Gradcu pa je opazal tudi med novjšimi štajerskimi ustvarjalci in tudi še med svojimi vrstniki, na primer pri Hilbertu, Maksu Kavčiču, Zelenku ali Ciuhu.

Pogačnik je tedaj občudoval tudi naše ornamentalno bogate zlate oltarje in se rad spominja, kako sta hodila s Cevcem zapisovat, kaj vse je videti za njimi. Spredaj so bili v svoji bleščeče zlati iluzornosti seveda prečudoviti in jih zato še danes, kot označuje Nace Šumi, dojemamo kot »vrata v nebesa – in to kar dobesedno«; zadaj, kjer je konstrukcija razkrivala trhlo deziluzijo, pa je bil pogled na leseno ohišje prav grd, in Pogačnika je prijelo, da je vernega Cevca povprašal, ali tudi sedaj še resno misli, da se tam zadaj v teh črvivih deskah zares skriva Bog, česar sam ni mogel verjeti. Cevc pa je to raztrobental po Univerzi, ker je videl v nekoliko ironičnem vprašanju samo zanimiv »vic«, in ta je prišel na uho tudi katoliškemu Steletu.

Nikoli pa tudi ne bo pozabil, kako mu je Stele pripovedoval o svojih raziskovanjih gotske arhitekture, o iskanju povezav in razlik v cerkvenih prezbiterijih, predvsem pa o svojem predpostavljajanju domačih specifičnosti, povezanih s slovenskim oziroma kranjskim prostorom. Govoril mu je, kako je na svoje predpostavke dobival odgovore zelo počasi in da nanje tudi ni znal vselej pozitivno odgovoriti. Iz tega pa je Pogačnik razbral, da je bila Steletu umetnostna zgodovina nekaj ustvarjalnega, in je njegov izhodiščni pristop razbral takole: »Ko nekaj vidiš, postaviš tezo, ki jo poskušaš tudi dokazati, tako kot jo je Stele na primer o tako imenovanem kranjskem prezbiteriju; če ni nikakršne ideje, pa je z raziskovanjem konec.« Vedel pa je tudi, da je tolikšno vztrajanje pri ideji povezano prav z dunajsko umetnostnozgodovinsko šolo; a je vendarle ostal prepričan, da bi morala umetnostna zgodovina ne glede na metodološke spremembe ostati tudi v prihodnje kreativna.

Pogačnik se tudi spominja, kako so študentje po vojni celo nekoliko politično provokativno nasilno rinili v profesorja, ki se ni brigal za politiko, in ga spraševali, čemu se do nje ne opredeljuje in če ga politika zares nič ne zanima. Stele jim je modro odgovoril, da jo spremlja, vendar je bil med prvo svetovno vojno v takem frontnem položaju, ko so bili okrog njega vsi mrtvi, zato si je takrat dejal, da vsa ta politika nima smisla, ker so politične kombinacije pripeljale le do vojne. Študentje pa so ga tudi nervirali s spraševanjem, zakaj na fakulteti ni predmeta Kritične ocene umetnine, češ da jim ni o tem povedal ničesar. Učitelj pa jim je odgovoril, da si morajo biti najprej sami na jasnem, katere stvari so jim razumljive in katere jim niso, predvsem pa se morajo vprašati, ali jim je sposobnost za ocenjevanje sploh dana, kajti da postaneš dober kritik, ti je lahko samo dano. Pri tem je še dodal, da je tistih, ki jim je to dano, nadvse malo. To si je Pogačnik, ki presoja pisce prav po tej danosti in za marsikoga med njimi ugotavlja, da nima daru, za vselej zapomnil. Enako spraševanje študentov pa se nadaljuje vse do danes, povezano z zmotnim prepričanjem, da se je mogoče dojemljivosti za umetnost priučiti z likovno teorijo. Enako je Pogačnik razpoznal tudi ob srečanjih s slikarji, saj je intuitivno, že kar podzavestno, že kot profesor na srednji šoli jasno začutil, kdo je ustvarjalen, pa četudi je kazal še diletantske znake, in komu ni bilo dano, in to takoj »zavoha« tudi še danes, tako kot prvotno osnovo pod preslikano slikarsko površino. Kasneje, ko je postal Pogačnik že slikar, sta se s Steletom še veliko pogovarjala o slikarskih vprašanjih, vedno o umetnostnih problemih in nikoli o neumnostih kar tjavendan, in Stele ga je vselej ljubeznivo spodbujal. Pogačniku se je zdelo dobro, da se stvari zajemajo iz več zornih kotov, in je Steleta razumel, da ni mogel delovati drugače, ker si je prizadeval biti znanstven; govoriti znanstveno o umetnosti pa je tudi v okviru umetnostne zgodovine zelo tvegano.

V petdesetih letih je Pogačnik večkrat sedel v gostilni Pod skalco ali Pod lipco med Steletovimi »apostoli« v družbi arhitekta Jožeta Plečnika, o čemer mi je s posebnim spoštovanjem pripovedoval tudi Milan Rijavec. Tedaj je opazal, da je bil Plečnik tam do vsakogar vedno zelo odprt, zelo ljubezniv, mil in mehak, prav nič strog in kritičen in je vsakomur namenil besedo in ga pustil do nje, medtem ko je veljalo, da je v šoli pravi »terorist« in tako neizprosen, da ni študenta, če ni v pravem trenutku sedel na svojem mestu, pol leta niti pogledal, kaj šele, da bi mu risbe korigiral. (Podobno je pozneje študente, ki pogosteje niso prihajali v akademijski atelje, ignoriral tudi Drago Tršar, in enako vedo

povedati nekdanji učenci tudi za Gabrijela Stupico in Edvarda Ravnikarja.) Ta kontrast si je Pogačnik razlagal z okoliščino, da je bil Plečnik sproščen le v gostilni, sicer pa tako docela osredotočen na svojo misel, da mu je bilo vse, kar ga je takrat obdajalo, odveč; ta misel pa je bila zelo dosledna, saj je Plečnik svojo koncepcijo obdržal do konca in ga je po Pogačnikovem mnenju v tem čas celo povozil. Obenem pa je Pogačnik prepričan, da je njegovo delo vse nekaj drugega kot zastarela dunajska secesija in da ga ta v resnici niti nikoli ni zares zanimala, čeravno je pri njem čutiti tudi njene geometrizirane zasnove. V tem opažanju pa ga je potrdila tudi trditev drugih, da je bil videti tako čudaški, ker naj bi se v resnici težko skoncentriral. Ker je bilo znano, da Plečnik ni preveč cenil slikarskih impresionistov, ga je zanimalo tudi njegovo razmerje do teh slikarjev, in Pogačniku je tudi arhitekt Boris Kobe pripovedoval, da so ga o tem večkrat spraševali, pa do njih zares ni imel odnosa. Zaradi mondenske risbe je zanesljivo cenil Ivana Vavpotiča; ko so ga nekoč skorajda izzivali, pa je celo zatrdil, da je Vavpotič zanj edini dober risar. Secesijsko obarvane risarje je spoštoval, ker je bila zanj risba linearna, kot so jo gojili od renesanse naprej, medtem ko slikarske risbe pri impresionistih ni mogel sprejeti.

Kadar se je Stele, ki je zelo veliko potoval, pozneje, že po Plečnikovi smrti, vrnil iz tujine, kjer si je ogledoval tudi razstave jugoslovanske grafike, je Pogačniku običajno povedal: »Moram vam sporočiti: bili ste opaženi«, in mu s tem podžgal »korajžo«, ker v množici avtorjev ni bilo lahko doživeti, da si bil v evropskem vele mestu »opažen«. Ker pa je vedel, da je Pogačnik tudi umetnostni zgodovinar in nenehen premišljevalec, ga je zaman spodbujal, naj opravi doktorat iz grafične zgodovine. Za doktorat se seveda ni odločil, zato pa se mu je zdelo toliko bolj nenavadno, da je moral nekoč, ko so bili na likovni akademiji nekateri profesorji prisiljeni opraviti doktorate, sedeti v doktorski komisiji za potrditev disertacij, četudi je ugovarjal, a so ga tjakaj posadili kot zaslužnega profesorja brez doktorata; ob tem pa je imel priložnost ugotoviti, da gledajo umetnostni zgodovinarji na kiparstvo tako, da bi se človek lahko samo križal. Ko so mnogo pozneje, 12. avgusta 1972, Steleta pokopali, ko »so mu lepo zapeli, da bo lipa spet ozelenela, ko pride pomlad«, ko so potem »po tri kepe prsti začele padati na njegovo krsto«, kot je v Mohorjevem koledarju poročal Marijan Zadnikar, in ko so končno vsi pogrebci že odšli, je Pogačnik pristopil k njegovemu svežemu grobu in rekel ženi: »Veliko je ta mož napisal. Toda koliko je še odnesel s seboj.« Maksim Gaspari pa je Božidarju Jakcu ob Steletovi smrti napisal, da je

dobro začutil, kako ga je ta mož kljub vsemu cenil, četudi nista bila prevelika prijatelja, in da bo ostal med Slovenci – zaradi svoje likovno-znanstvene učenosti – »morda ‚Na veke‘«, tako kot onadva.

Ob velikem védenju o zgodovini in umetnostnih spomenikih, ki ga je navkljub svojemu obsežnemu opusu v marsičem posredoval samo ustno, je Stele gotovo odšel tudi z nerešenim, večno odprtim vprašanjem o lepoti, kajti bil je tudi kritik, ki do sodobnega ustvarjanja nikakor ni bil ravnodušen. Ne vem sicer, ali se je brezpogojno štel med tiste, ki jim »je dano«, ali je morda o svoji dojemljivosti tudi dvomil in se zato opiral na dunajske umetnostnozgodovinske principe, kot je to počel ob ocenjevanju ekspresionizma, zanesljivo pa se je te dileme jasno zavedal in umetnost označeval kot sfingo. Josip Vidmar v svojih Obrazih v tej zvezi zelo značilno poroča, da mu je v debati o nekem slikarju »nekoč prostodušno dejal, da o estetski vrednosti slik ne razume veliko, da pa dobro pozna njihovo stilno pripadnost in zgodovinsko vrednost ali pomembnost«. Te dileme je nosil v sebi tako intenzivno, da jih je kot radoživi, nikoli življenja naveličani večni popotnik razširjal celo s priložnostnimi razglednicami, na katerih je starim prijateljem (včasih celo v verzih) odpiral tudi svoje dileme, veselja in srce. Božidarju Jakcu je na primer leta 1966 iz Benetk sporočil: »Samo obliznilo me je južno sonce, pa smo že zopet vsi v ognju za lepoto, ki je večna, a muhasto spremenljiva. Zato vsi kritiki skup vzeti ne poznamo njene opredeljitve. Vemo pa, da je njena eksistenca ›bitnejše pristnejša‹ od eksistencializma življenja naveličanih eksistencijalistov.« Značilno hudomušno piše Jakcu leta 1969 na drugi razglednici iz Budimpešte, kjer preberemo: »Staramo se, a postajamo osvajalni proti ‚svetemu‘ Vzhodu«. V zadnjih letih ga je začel mamiti tudi Vzhod, za katerega se je ob svojem delu zanimal tudi že poprej, ko je napisal izčrpno razpravo o ikonografskih odmevih bizantinskih Marijinih ikon na Slovenskem; leta 1966 pa je Jakcu na razglednici iz Varšave označil Poljsko, katere častni konzul je bil, kar za svojo »drugo duhovno domovino«.

Umetnostnozgodovinsko diplomsko nalogo je Pogačnik posvetil srednjeveškim freskam v cerkvi v Suhi. Z njimi je Stele kot domačo posebnost identificiral prototip kranjskega prezbiterija, ki ga je v njegovi barvitosti primerjal kar s pavjim repom, in razbral, da daje na starih freskah sicer provincialnemu slikarstvu likovno kvaliteto tudi »stilistična discipliniranost« in dekorativna popolnost. Pri tem se je Pogačnik zavedal, da imajo freske iz kranjskih prezbiterijev svojo drugačno vzporednico v sijočih bizantinskih ikonostasih, ki so jim

občudovalci nekoč posvečali prave pesnitve. Ta naloga, h kateri je odločilno pripomogel tudi Cevc, je nastala v časovni stiski in je Pogačnik sam ne šteje za resnejše delo. Kot meni, bi jo z današnjim vedenjem napisal bolje, saj vidi v suškem mojstru kubičnega slikarja, kakršen je bil France Kralj, ki bi mu Mihelič rekel »konstruktivist«; v njegovem delu pa poleg grobe ekspresionistične stiliziranosti prihajata do izraza tudi reliefnost in plastičnost, v kateri so naslikani »dedci« ali »jogri« kar naphani. Zaradi njihove konstrukcijske razvidnosti je Edvard Ravnikar, ki ga je s Pogačnikom zbliževalo prizadevanje za »oblikoslovo« povezovanje likovnih panog, po vojni v Likovnem svetu suškega apostola vzporedil kar s strumnim slopom gotske cerkve na Ptujski gori, katerega snopovje je v resnici sorodno vertikalni razčlenjenosti gub na svetnikovi draperiji. Pogačnik pa se je, potem ko je že pred vojno pri Robertu Hlavatyju spoznal slike konstruktivista Avgusta Černigoja, zelo čudil, da je ta pustil v Ljubljani tako malo simpatizerjev, še posebej, ker se mu je zdel konstruktivizem zelo prilagodljiv, in je zato menil, da bi se lahko prilagajal in odpiral, medtem ko se je starejša optika že izčrpala in zato bolj zapirala. Zato se je tudi o tem pozanimal pri profesorju Steletu. Ta pa mu je odgovoril, da je to zaradi neznanja, ker ljudje mislijo, da gre za fašistično umetnost, in ker zamenjujejo kubizem z italijanskim futurizmom. Konstruktivizmu pa niso bili naklonjeni tudi zato, ker so ga odklanjali v Zagrebu.

V seminarju je Pogačnik po Juliusu Schlosserju, umetnostnem zgodovinarju, ki je izdal zgodovinske vire za srednjeveško umetnostno zgodovino, obdelal tudi bizantinske mozaike v carigrajski cerkvi svete Sofije, pozneje pa se je v pogovorih s Steletom poglobljajal v poznosrednjeveškega poljudnega slikarja, zapoznelega obrtnika svojega časa in »superprimitivca« Jerneja iz Loke, ki se mu zdi problematičen oziroma »izum« dr. Steleta. Pogačnik je med razčlenjevanjem njegovega tehnološkega načina razbral, da so vse Jerneju pripisane slike ne glede na siceršnjo obdelavo obrobline z oljno barvo, železovim oksidom, imenovanim caput mortuum (torej z barvo, nad katero se je Stupica zgrozil, če jo je le kje zagledal, Jakac pa si je ni pomišljal uporabiti na ozadju kakega izmed svojih portretov, ker »se dobro veže in dvigne bledino obraza«). Iz načina obrobljanja je Pogačnik sklepal, da je loški Jernej povezoval družbo več slikarjev, od katerih je eden obrisno začrtoval končno risbo, ki je glede na slike začrtana neskladno, tuje in sprto z vsem preostalim. Že Stele pa je zaradi »enakomerno se ponavljajoče enostavnosti« Jernejevega dela domneval, »da so kompozicije prenašali

na steno manj večji rokodelci in je on v tej shematično izvršeni sliki izvrševal pomembnejše dele, predvsem glave, katerih risba preseneča po zanesljivi, vidno prosti izpisani potez«. Ivan Sedej je Jerneja iz Loke v popularni knjigi Sto znanih umetniških slik označil za našega prvega alternativca, in pisatelja Jožeta Hudečka že dolgo celo mika, da bi o njem napisal knjigo; a Pogačnik ostaja prepričan, da je pri njem edina resnična likovna zanimivost kvečjemu njegova agresivna risba, kontinuirana kot kaka mreža in zasnovana zelo primitivno, a vendar tako pogumno, da mu na slikah vse skupaj drži prav risba, in da so taka označevanja pretirana. V njegovi mrežasti risbi, pravi Pogačnik, vidiš pogum, zaradi katerega lahko zineš: »Ta si pa upa.« Taka potencia pa se gledalcu, če ne zna slikati tudi sam in če ni kritičen, lahko vsili kot zelo pozitiven rezultat, ki pa vendar ostaja samo v mejah drznosti; in prav tak »korajžnež« je bil tudi suški mojster. (Med baročnimi ljudskimi ustvarjalci je bil tak ilustrator Žegarjevega Antikrista, ki sem si ga nekdanj dovolil asociativno tipološko vzporediti z modernim Malešem prav zato, ker me je, v luči take Pogačnikove razlage, k temu očitno napeljala prav njegova drznost.) Pogum, ki se izraža v hipni naglosti odločne poteze, je pri Jerneju iz Loke opazil že eden izmed prvih piscev o naših starejših umetnostnih spomenikih, slikar Ivan Franke, ko je ob bohinjskih pojočih angelih tedaj po imenu še neznanega Jerneja, ki jih je sicer umeščal v 17. stoletje, v Ljubljanskem zvonu leta 1885 zapisal, da so njihove glave »prav spretno z malo potezami spisane na zid od izurjene, hitre roke«.

Sveta Sofija je Pogačnika med zahtevnim študijem, ki je vključeval tudi del arheologije in latinsko paleografijo, pritegnila že med razbiranjem pisnih virov pri profesorju Milanu Grošlju, s katerim so študentje sedeli ure in ure, da bi razčistili popačena latinska imena, polna langobardskih usedlin, in profesor jim je bil vedno voljan pomagati, kajti ta vprašanja so ga posebej zanimala. Pri tem delu si je Pogačnik za vselej zapomnil menihovo zgodbo, kako se je stavbarjem bizantinske cerkve, ki so stali ob še nedokončani stavbi in čakali na plačilo, prikazala iz kupole ptica. V njej so prepoznali angela, ki jim je sporočil, da bodo že dobili plačilo in naj vedo, da zidajo sveto besedo. Ta sveta beseda pa je bila sveta Sofija, Sveta Modrost. Tako je dobila čudovita cerkev ime, Sveto Modrost pa so poslej slikali kot angela v beli srajčki in z rdečim obrazom.

Sama podoba svete Sofije se je tako neizbrisno vtisnila v Pogačnikov spomin gotovo tudi zato, ker so nekateri, na primer Pavel Florenski ali Vladimir Solovjov, ki je v življenju doživel troje usodnih videnj, morda prav Svete Sofije,

pa tudi slovenski Aleš Ušeničnik, enačili vzhodno Hagio-Sofijo z zahodnim češčenjem Marije, v kateri so doživljali tudi katoliško nosilko svete Modrosti. V zadnjem času pa so razpoznali, kot pripoveduje profesor Marijan Smolik, barokizirano sveto Sofijo kot podobo upodobljene modrosti tudi v alegoriziranem Quagliovem angelu na poslikanem oboku današnje ljubljanske semeniške knjižnice, ki sicer po tradiciji velja za alegorijo Teologije. Ob razlagi ikone Božja modrost v knjigi Pričevanje svetih ikon se navezujeta na te povezave tudi jezuitski teolog kardinal Tomáš Špidlik in oče Marko Ivan Rupnik, ko komentirata misel Pavla Florenskega, da je Marija »Sofija v polnosti«. Prav cerkev sv. Sofije pa se je zdela bistvena tudi mističnemu pisatelju Dostojevskemu, ki je bil prepričan, da je ruski narod nosilec Boga, ki ne more ostati brez Hagie Sofije, v Ruse zaljubljeni Aškerc pa je v svoji pesmi celo »naslikal«, kako kozak na njeni kupoli zamenjuje islamski lunin srp z zlatim krščanskim križem.

264

Zato najbrž ni nenavadno, da se mi je, potem ko sem zapisoval to Kroniko, pred tem pa se udeležil komemoracije za pisateljem Rudijem Šeligom, o sveti Sofiji tudi sanjalo: njena podoba, ki je prirasla iz starodavnih mitov ter iz Šeligovega in Pogačnikovega filigranstva, se mi je v svoji belini in rdečini zlila z neznanimi zlatimi oboki v čudežno prosojnost, v kateri se sluti zarja spoznanja, prelita v neizrekljivo večnost, v kateri dobi krvavi človek belo srajco in se nazadnje, potem ko izgine, še sam spremeni v večno Modrost.

Študijsko razvozlanje starodavnih virov (latinskih, grških, pa tudi hebrejskih), ki je bilo na umetnostni zgodovini tedaj najtežji del študija, zaradi česar je odpadlo največ študentov, se je zdelo kot način pogrezanja v zgodovino Marjanu Pogačniku še prav posebej zanimivo. Skozi zgodnjesrednjeveško latinščino je pred notranjimi očmi živo doživljal čas, ko so prihajali v našo bližino vse vrste narodi, vzhodni in zahodni Goti, Vandali in Langobardi, in se je ob slutnji njihove navzočnosti vživljal v davno preteklost, ko je bil vsem tem ljudstvom cilj Rim s svojo rimsko pomladjo, z rimskimi zakladi in rimskim soncem; nam pa je pot do tjakaj pri Gradežu zaprl langobardski limes. Vsak od študentov je ob svojem besedilu razreševal drug problem, pa četudi se je lahko nanašal le na čisto banalne posameznosti, ki so nazorno razkrivale razsežnosti nekdanjega življenja, na primer na razbiranje, kako so plačevali kamnoseške mojstre komačine, ki so si svoje delo zapisovali v notese, podobno kot stavbni mojstri polirji. Pri tem so se študentje zatekali po pomoč k mojstrom klasične filologije, ker so sami premalo znali, kajti jezik teh zapisov pogosto ni bila več klasična latinščina, ampak

mešanica raznorodnega besedja. Dante ki se je znal izogniti navlakam kot genij, pa je iz tega naredil italijanščino, ki je prehodila zelo dolgo pot, da je dosegla svojo tekočo lepoto, kakršno občuduje v Danteja zazrti Pogačnik s prav enako vnemo kot lepoto beneških in florentinskih Madon; tako italijansko lepoto pa je občudoval tudi v podobne probleme zazrti Jože Kastelic, z enako ljubeznijo in s spoštovanjem kot slovensko sladko govorico pri Prešernu.

Med študijem pri profesorju Steletu se je Pogačniku najbolj intenzivno vtisnil v spomin čas, ko bi se bil moral pripraviti na diplomu. Bil je nervozen, ker se ni mogel dovolj posvetiti študiju, saj je hkrati študiral tudi na likovni akademiji. Da se je lahko preživel, je bil še v pedagoški službi na srednji šoli za oblikovanje. Ni pa mu bilo težko spoznati, da so se temeljna študijska izhodišča, ki jih je ves ta čas poslušal, ob vseh razlikah med profesorji vendarle povezovala z dunajsko umetnostnozgodovinsko šolo, kajti nenehno so mu v ušesih zvenela imena Wickoff, Riegel in Dvořak. Zato je leta 1947, torej že po končani vojni, tik pred izpitnim rokom prišel v sobico k profesorju Steletu in mu priznal, da še ni prebral knjige o umetnostni zgodovini kot zgodovini duha (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, izdala Johannes Wilde in Karl Maria Swoboda), ter ga poprosil, če mu jo posodi. Toda profesor Stele mu je začuda ni hotel posoditi in osupli Pogačnik je najprej pomislil, da se mu je s čim zameril. Potem pa mu je Stele nepričakovano dejal, da sam dvomi, ali je to res lahko osnova za nadaljnji študij, ker so se mnoge stvari od tedaj že spremenile, da stvari ne veljajo za vedno, ker se pogledi spreminjajo, ter da bo knjigo lahko prebral že kdaj pozneje; s tem pa mu je nekako nakazal, kot da jo je čas povozil. Namesto tega mu je svetoval, naj gre popoldne čez Rožnik, naslednji dan pa naj se mu pridruži na terenski poti na Turjak, da se bosta še o čem pomenila.

Pogačnik je oba nasveta ubogal in se potem zares znašel na kamionu z umetnostnimi zgodovinarji, ki so šli popravljat streho kapele na turjaškem gradu; na isto pot pa so se s posebnim kamionom odpravili tudi arhitekti, med katerimi so bili Edvard Ravnikar, Marjan Mušič, Jože Kregar, Tone Bitenc, med študenti pa tudi poznejša Pogačnikova žena. Ko so streho za silo popravili in je zapihal veter, so se zaman razgledovali po kaki gostilni, Pogačnik pa jim je razdelil veliko klobaso, ki jo je bil dobil dva dni poprej iz Velesovega. Ko je profesor Stele, ki je bil tunjiški Gorenjec, pripomnil: »Ta je pa gotovo velesovska!«, mu je Pogačnik po gorenjsko kleno potrdil: »Ja, pa glih je!« (Suhe mesnine iz Velesovega

pa so očitno veljale za zelo dobre, saj je Božidar Jakac pozneje vzel s seboj na potovanje po Norveški skupaj z dolenskim cvičkom prav domačo velesovsko salamo.) Arhitekti pa so šli s svojim kamionom, »staro ropotijo«, kot se dotrajanega avta spominja gospa Bogica Pogačnik, po opravljenem delu v Pijavo gorico, kjer se je v gostilni gnetlo vse polno zeleno oblečenih članov lovske bratovščine, ki so jim teknile krvavice in so ob hreščanju harmonike živahno zaplesali.

Takrat, ko mu profesor Stele ni hotel posoditi knjige, se je občutljivi Pogačnik nenadoma znašel v zelo čudnem položaju in se je takole povprašal: »Če niti profesor več ne temelji na resnicah, ki jih je sam oznanjal, kako naj se potem znajde šele študent?«, in ni potem knjige nikoli prebral. Stele je očitno prepoznal nevarno družbenopolitično situacijo in je začutil, da se je čas obrnil, zato se je do propagiranja in izposojanja literature, ki je že v naslovu oznanjala duhovnost, že previdno ogradel, saj so umetnostni zgodovini kot temeljno pregreho tedaj očitali prav njeno povezanost s cerkvijo oziroma svetovnonazorski idealizem. Kako se je te dileme zavedal, pa nakazuje tudi njegov pretres umetnostne zgodovine kot zgodovinske stroke, v katerem je napisal, da je bilo po osvoboditvi »prvič tudi zanjo postavljeno vprašanje revizije dosedanjih vidikov in metod«. To zavest izpričujejo številna pričevanja, na primer spomini Marijana Zadnikarja ali zapis Doreta Klemenčiča–Maja, da Steletova formalistična in klerikalna šola v umetnosti ne pozna človeka. Bila pa je tako ukoreninjena, da je še leta 1986, tik preden sem moral na oddelku za umetnostno zgodovino vsem trem pionirjem slovenske umetnostne zgodovine, Cankarju, Steletu in Moletu, ob stoletnici njihovega rojstva odkriti Boljkove reliefe (ki jih je pri avtorju priskrbel profesor Nace Šumi), profesor Luc Menaše opozarjal, da bi morali mednje na vsak način vključiti tudi mlajšega Franceta Mesesnela, ker bomo sicer videti preveč klerikalni, kajti Mesesnel, ki so ga ubili domobranci na Turjaku, je veljal za mučenika in marksista. (A je bil – kot me je ob branju rokopisa o ekspresionističnem slikarstvu opozoril že France Vodnik – spočetka tudi on katoliško usmerjen.) Marijan Zadnikar pa v svojih spominih celo predpostavlja, da bi bilo družbeno razmerje do umetnostne zgodovine po vojni vse drugačno, če bi ostal Mesesnel živ.

Kulturni program ob odkritju reliefov je kolegialno spremljal tudi ljubitelj slikarstva literarni zgodovinar profesor Boris Paternu; po prebranem nesrečno izbranem Steletovem izrazito ikonografskem odlomku z natančnim popisovanjem motivike kranjskega prezbiterija, ki ga je zasenčil znameniti literarno

izbrušeni in duhovno vznemirljivi odlomek o Tizianovi Assunti iz Cankarjevega romana *S poti*, pa mi je komentiral, da je, sodeč po takem pristopu, naša umetnostna zgodovina v primerjavi z literarno vedo očitno še na predznanstveni deskriptivni ravni in metodološko zelo revna. Podobno pa sem leta 1987 doživel tudi na simpoziju o socialnem realizmu, ko mi je ob referatu Iztoka Durjave enako začudeno komentiral raven take umetnostne zgodovine Andrej Inkret. In značilno je, da se je po svoji izkušnji z »duhovno zgodovino« Pogačnik začel tudi iz metodoloških razlogov primerjalno poglobljati prav v literarno zgodovino, premišljujoč, kako bi se dalo povezati zgodovino likovne umetnosti in literature. Pri tem je uvidel, da moramo na likovnem področju pričeti gradivo šele (oziroma še vedno) zbirati, saj so dela, ki jih imajo literarni razlagalci že v veliki meri zbrana in vsakomur dostopna v temeljnih zbranih delih, na likovnem področju v glavnem še vedno bolj ali manj raztresena in samo deloma dostopna celo v reprodukcijah, zato je toliko bolj razumel, čemu je »terenec« Stele toliko prepešalil po cerkvah in moral biti pri tem povezan z župnišči, prav podobno, kot je bil za njim tudi še Marijan Zadnikar, ki v knjigi spominov *Z mojih poti* piše o svojih poteh med župnišči, prevoženih sicer že z ledeniško modrim mopedom (kakršnega si je tedaj omislil, le da smetanasto belega, tudi Nace Šumi). Sočasno pa se je začel Pogačnik zanimati tudi za etnografijo.

Najmočnejši vtis je med študijem umetnostne zgodovine na Pogačnika napravil in ga največ naučil Vojeslav Mole. Kot učenec tudi za Vzhod zavzetega Strzygowskega je najraje pripovedoval o egiptovskih fajumskih portretih kot predhodnikih poznejših ikon; o njih je v poljščini tudi pisal in s fajumskimi portreti uvedel slikovne priloge v knjigi *Ikona ruska*. Slikovito je predaval tudi o tem, kako je padel Konstantinopolis, ko so Sveto Sofijo simbolično obdali z minareti in jo spremenili v mošejo, prezrl pa ni niti umetnosti Koptov. Glede na prostorskost slik je vedno opozarjal na tri slikarske stopnje, ki jih zaznamujejo fajumski portret, ikona in renesančna slika, in prav o tem Pogačnik nadvse rad razmišlja tudi še dandanes. Ob tem se spominja, kako sijajno je znal Mole poiskati med njimi povezave in izjemno lepo govoriti o njih. Ob fajumskih portretih je poudarjal njihovo pot od portreta do bolj shematične, že dekadentne stopnje, ko so upodabljali odrasle in otroške moške oziroma ženske obraze kar na zalogo kot konfekcijo, podobno, kot se lahko zazdi ob naših renesančnih kiparskih viteških nagrobnikih; pri tem pa se je Pogačniku zasidralo v zavest tedaj aktualno pojmovanje dekadence – izraza, ki so ga takrat oziroma tik po vojni

na veliko uporabljali; Pogačniku pa se zdi še vedno temeljen, ker predpostavlja problematiko umetnostne zgodovine v tem, da ugleda pojavom vrh in konec (pri čemer konec pojmuje kot »nostalgično točko na tleh«).

S tega vidika Pogačnik ni premislil samo likovne zgodovine krajinarstva (v kateri vidi iztek renesanse in iluzionizma ter impresionizma v že nakazani dekadentni stopnji slikarstva »štimunge«), ampak tudi zgodovino baleta, ki je z ameriškimi baletniki postal zanj le še posebne vrste telovadba. (Pogled na ples se povezuje z likovnim pristopom, ker mu je temelj prostor, kot mi je pripovedoval Pino Mlakar, ki je imel v tridesetih letih v Dalmaciji, v Vrliki, kjer je zbiral folklorno gradivo za koreografijo Vraga na vasi, medtem ko je Jakac risal, o teh vprašanjih polemično debato z Jakcem. Pogačnikov smisel za baletno razgibanost pa ni razviden le iz vzvibriranosti nekaterih njegovih figur – tako kot na grafiki Cigani, marveč tudi iz dinamike stiliziranih dreves, ki se ritmično gibljejo v zamahih svojih vej malone kot plesalci.) S takimi očmi, občutljivimi za pojave dekadence, Pogačnik kritično gleda tudi na svoj lastni ustvarjalni opus. (»Bolj ko grem proti koncu«, kritično in zgodovinarsko ugotavlja celo sam o sebi, »bolj se začnejo stvari zlorabljati in ponavljati, tako da delaš na sliki ‚filunge‘, se pravi, da hočeš le še nekaj zapolniti.«)

Ob svojem za Slovence precej nepričakovanem in nenavadnem zanimanju za vzhodno umetnost in ikone se je Pogačnik poglobljal tudi v tehniko enkavstike, ki je s svojo trpežnostjo omogočila, da so se fajumski portreti v suhem egiptovskem pesku lahko sploh ohranili. (Na to starodavno tehniko se nanaša tudi verz v znameniti poznoantični latinski pesmi z začetka 5. stoletja Proti Simahu, ki nasprotuje upodabljanju ženskega božanstva in nasploh umetnosti. Pogačnik je na vosku temelječo enkavstiko kot slikar preizkusil tudi sam, ko je fajumske portrete med študijem na likovni akademiji do milimetra natančno z voskom in pigmenti kopiral, a je bil razočaran, ker je bilo naslednji dan videti le še silhueto; profesor za tehnologijo Hudoklin pa mu je povedal, da ni pravilno segrel voska, pa tudi to, da bo lahko sliko spravil k življenju s krtačenjem, med katerim so se potem barve v resnici obnovile in zablestele; Egipčani pa so imeli tudi premaze, ki jih še danes ne poznamo. Pogačnik je potem nekaj časa celo sanjal, da bi prevzel enkavstiko za svojo lastno tehniko, in je med drugim v njej naslikal pejsaž iz Rovinja. Vendar jo je opustil, ker mu je počasnost postopka vse preveč vezala roke in ga vračala h korekturam; z njo pa je pozneje seznanjal tudi študente na likovni akademiji, kjer so tudi njegovi slušatelji, potem ko je

na narejeni enkavstiki barva matirala – »crknila«, kot so imeli navado reči –, šele s potrpežljivim krtačenjem dosegli, da so jim barve znova »zapele«. (Med njegovimi vrstniki je serijo enkavstik razstavljala Vida Fakin, vendar je bila njena enkavstika le polovična. V slovensko grafiko je fajumske portrete pozneje vnesla Adriana Maraž Bernik, njihov pogled pa odmeva tudi v strmenju nek-daj znamenite slike Olafa Globočnika Lotos. Spomin na enkavstiko in fajumske portrete pa kot sinonim za nedosegljivo sijajno umetnost še danes sije v očeh številnih slikarjev iz Pogačnikove šole, med njimi Nikolaja Bera.)

Pogačnik se je posebej zanimal tudi za izoblikovanje tehnike ikon, o katerih je razmišljal z vseh vidikov. Pri tem si je povsem živo in človeško predstavljal, kako so samostanski bratje, ki so jim ženske tuje in nedostopne, vanje v neštetih odtenkih projicirali svoje ideale in ljubezenske sanje in se zaljubljali v Marijo. V odnos srednjeveških »ikonopiscev« do Marije se je večkrat vživljal in se tudi zato, ne le zaradi zainteresiranosti za stare slikarske recepture, močno zanimal za srednjeveško knjigo Hermeneo, ki je nastajala postopoma in dajala slikarjem napotke, skorajda zakone, kako naj se kaj naslika; iz nje so se mu v srce prav posebno vtisnila navodila, kako naslikati obraz Matere božje in še posebej njeno oko, da nas bo vedno gledalo s svojega vzvišenega stališča. Navodila pa so veljala tudi za mnogofiguralne kompozicijske razvrstitve.

Ker so bili v Moletovem umetnostnozgodovinskem seminarju navadno le trije poslušalci, jih je imel profesor navado ogovoriti: »Gospoda, tres faciunt collegium«, in v takem intimno prijetnem vzdušju je Pogačnik od Moleta ogromno izvedel. (Podobno piše v spominih tudi Marijan Zadnikar, ko pravi, da so se tedaj »posebno pri profesorju Moletu res veliko naučili«; o tem ter o profesorjevi veliki blagosti pa mi je pripovedovala tudi ena tedanjih Moletovih študentk Vida Zupanič.) Mole jim je veliko govoril tudi o mitologiji, za katero se je – kot jim je zaupal v odgovoru na vprašanje, od kod premore tolikšno znanje – zanimal že od mediteranskega otroštva, ki ga je – rojen Kanalčan – preživil v stiku s Trstom v Sežani in v samem Trstu. Moletova sijajna predavanja pa so temeljila na konkretnih primerih, na gradivu, ki ga vidi Pogačnik v galerijah kot v šolskem laboratoriju, v katerem naj bi prisluškovali življenju umetniških predmetov. Ti predmeti najbolje živijo v prostoru, ki jim naravno pripada, in zato je Pogačnik v svojih razmišljanjih umetnost vselej povezoval tudi z njeno spreminjajočo se funkcijo, odvisno od vsakokratnih oblik njenega življenjskega prostora, in bil – že spočetka izzvan in posebej zaznamovan prav z razmišljanjem o vlogi

prostora – zato vselej pozoren tudi na naravni ambient likovnih predmetov in na zgodovinske procese, ki so usmerjali njihove spremembe.

Nagrobna fajumska maska, naslikana na sarkofagih nad glavo pokojnika na pravokoten lesen format, se je spremenila v ikono, tabelna slika pa se je počasi izvijala iz ikone ter v renesansi počasi dobivala status dragocenega in častivrednega predmeta. Postala je prizorišče velikih odkritij, ki so si jih slikarji izposojali, usmerjenih v prizadevanje, kako upodobiti prostor, ki ga je sprva povzdigovalo zlato, pozneje pa so ga najbolj definirale z njim usklajene perspektivne optične skrajšave, kar v svoji drastični nazornosti najzgovorneje ponazarja »scorzo« (držna skrajšava) mrtvega Kristusa z Mantegnove slike Objokovanje v milanski Breri. Tako gledanje na funkcijo umetnine in njen ambient je usmerjalo Pogačnikov pogled tudi še pozneje in ga oblikuje vse do danes, ko umetnik vidi, da v današnjem času slika predvsem nima več svojega naravnega prostora, kakršnega je imela na primer v Doževi palači, kjer so bile podobe razvrščene tako na stropu kot po stenah. Zato se upravičeno vprašuje, kaj je s sliko danes in kaj bo z njo šele v prihodnosti ter kje in čemu slika, ki jo je mogoče dojemati kot nekakšno živo bitje, na svetu sploh vsakokrat prebiva. Tudi arhitekti slikarja danes pravzaprav več ne potrebujejo, saj se največkrat lotevajo vsega sami, celo določanja barvnih skladij; kolosi njihovih arhitektur pa so dandanes taki, da bi bil videti Plečnik ob njih absurden ali tak, kakor bi padel z Lune, kajti tip arhitekture, ki je temeljil na prvi grški hiši, je propadel, ker je sledil razvoju svojih nalog. (Povsem izjemen povojni primer, ko je bil sanjaški slikar Zoran Didek s projektantom domenjen, da bo sam pobarval celotno notranjščino atomske elektrarne v Krškem, tako da bo iz barv razvidna celotna funkcija tega neobičajnega objekta, pa ni bil nikoli izveden, vendar tudi zaradi slikarjevih drznih denarnih zahtev.)

Za delo slikarjev tudi v bivalnem prostoru danes malone ni več mesta, opaža Pogačnik, saj so slike izgubile svoj kotiček, v prihodnosti pa bodo hiše gotovo tudi okrogle in tako za slike še manj primerne; sicer pa si slike ljubitelji tudi danes pogosto izbirajo predvsem zaradi opreme svojih ambientov, torej izrecno glede na prostor. Že sam Pogačnik je bil priča, ko sta (švedska) naročnika Mariju Preglju, ki sta mu najprej opisala barve v svojem stanovanju, sama določila tako format slike kot njen rožnati, z ambientom usklajeni barvni ton. Pregelj pa jima je tako ustregel, da je zanju naslikal celo več takih podob, in izmed njih sta potem izbrala najprimernejšo za svojo sobo, podobno, kakor da bi izbirala

kravato k obleki. Ameriška kulturna atašėja sta pri Pogačniku pregledala vse njegove grafike, dokler nista poiskala kot najprikladnejšo za njun ambient, se pravi izrecno samo glede na prostor, jedkanico Neopaženo ob cesti. Ko sta Pogačnik in žena pozneje peljala na sprehod psa, pa sta videla skozi odprto okno z ulice to Pogačnikovo podobo med pohištvom z enako slonokoščeno barvo in rjavimi konstrukcijskimi elementi, kot so značilni za to grafiko, in umetniku se je pri tem zazdelo, kot da (ponovno) prihaja čas, ko si bo naročnik svojo sliko v bistvu že kar sam določil oziroma »naslikal«. Ob tem pa se spominja, kako mu je že Zoran Mušič nekoč dejal, da živimo v času, ki slikarstvu ni več naklonjen. Božidar Jakac pa je leta 1958 v Ameriki doživel, da mu v galerijo niso hoteli sprejeti slik, četudi so se zdele galeristu dobre, ker so imeli tam ljudje moderna stanovanja in so zato kupovali drugačna, modernejša dela.

271

Tudi v svoji samoti je Pogačnik opazil, zlasti v (angleških) filmih, da imajo ljudje v stanovanjih vendarle nagnetenih še vse polno majhnih sličic, ki jih dojemajo kot neke vrste modulatorje, kot znak življenja in zbranih spominov, medtem ko nimajo več prostora za veliko, veličastno sliko. (To je skusila tudi galeristka Taja Vidmar Brejc, ki mi je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja večkrat potožila, kako je ob tedaj prevladujočih velikih formatih kupcem zaman dopovedovala, naj si opremijo steno samo z eno samo veliko sliko, ki jim bo mogočno nadomestila običajnejši in intimnejši ter navzven manj ugledni »drobiž«.) Kot opaža intimist Pogačnik, je vse slikarstvo na poti v neko intimnost oziroma zasebnost, in prav to je zaznal že tudi pri Gabrijelu Stupici; vendar se lahko zgodi, da ta zasebnost nekomu drugemu nič ne pomeni, in od tod izhaja tudi kontrast nerazumevanja, povezan s hermetizmom. Če pa se bo zaradi tega morda slikarstvo nekoč približalo izumrtju, ostaja Pogačnik prepričan, da bodo slikali ljudje vsaj še samo zase, kajti slika je modulator prostora, ki prostor tako označuje, da se ga navadimo in nam zato postane domač, saj sleherna »podbica« označuje predel življenjskega prostora, v katerem lahko človek diha; tak »udomačen« prostor pa potrebujejo tudi najpreprostejši ljudje, vse do šoferjev v kabini tovornjaka.

Človek bo tudi v prihodnje vselej bival v nekem prostoru in ga bo, kot je to počel v vsej dosednji zgodovini, gotovo skušal udomačiti, pa četudi le z drobno gesto, s pritrjeno vejo, dodano konzolo ali sliko, ter ga šele s tem tudi določil kot dom, v katerem živi. Ob tem pa se v ljudeh rojeva želja, da bi bilo teh spominčkov čim več, in ti v resnici pogosto spremljajo – in označujejo – družine

ali posameznike od začetka do konca, pa naj imajo na stenah svojega stanovanja Kremser-Schmidta, Tominca, Jakopiča in Jakca, ki sem jih na lastne oči videl doma pri Gradniku, ali pa kičaste oleografije, kakršne je Gradnik videl v stanovanju Vladimirja Nazorja in mu to ni šlo v glavo, ker je vedel, »da se ne bo našel med slovenskimi književniki niti eden, ki bi ne imel v svojem stanovanju več izvirnih del naših slikarjev-umetnikov«. Zato Pogačnik domneva, da je potreba po slikah človeku že kar prirojena, in v svoji ustvarjalni domišljiji že vidi pradedne ljudi, kako so v svojem domovanju prvič prišli do neke podzemne stene in že začeli »slikati« po njej. Pač pa slikarstvo na tej življenjski poti spreminja funkcijo, in to nam dopušča predstavo o njem kot vse manj jasno. Zato so stene v zaporu, ker so prazne, toliko bolj neznosne – »Zapuščen sem in samotен, / groza me je golih sten«, je napisal v pesmi Jetnik Lermontov – in zato nekateri na primer službenim prostorom, s katerimi se nikakor ne želijo poistovetiti, nalašč ne privoščijo slik.

272

Zelo zanimivo se zdi Pogačniku kot pronicljivemu umetnostnemu zgodovinarju tudi spreminjanje samega načina slikanja že samo v kratkem, a prelomnem časovnem obdobju, ki ga je v svojem življenju doživel oziroma vselej živo spremljal, vedno prav neposredno in povsem od blizu. Starejši slikarji, ki jih je poznal, med njimi zlasti impresionisti s Sternenom, so bili daleč najbolj občutljivi za svetlobo in so morali imeti atelje absolutno usmerjen na severno luč. To svetlobo je bilo zelo težko zajeti v sobo in Sternem, ki je imel v resnici severovzhodno osvetljavo, z njo ni bil zadovoljen in je govoril, da bi moral hišo nekoliko premakniti. Pravo severno svetlobo sta hotela imeti tudi Jakopič in Tratnik in tudi Kobilca je bila zelo nesrečna, če ni dobila prave osvetljave. (Severno svetlobo s stekleno steno so v svojih ateljejih, tako imenovanih steklenih paviljonih, imeli tudi nekdanji fotografi.) Na poznejši ljubljanski likovni akademiji pa ni bilo o severni svetlobi več ne duha ne sluha in tudi za Pogačnikove študente je bil to pozneje čisto zadnji problem na svetu in so lahko slikali kar pod reflektorji, česar jim Jakac pred tem ni dovoljeval, češ da je to nenormalno. Kot profesor na akademiji je Pogačnik doživel tudi novost, ko so pričeli v duhu Pollocka med delom razpenjati platna kar po tleh – vendar se je zavedal, da so to počeli že stari Kitajci in da so isto od njih prevzeli Japonci; prav to pa je veljalo nekoč tudi v Indiji. Vse te spremembe so ga tako motile, da je bil še kot študent ob vprašanju, ali bo vse to tudi zares preživelo, skeptičen, in se je tudi vseskozi zavedal, da je bilo marsikaj, kar je videti novo, nekoč že znano. Danes pa vidi

na televiziji že sodobno lasersko slikanje s svetlobnimi prameni, kar pa zanj ne sodi več v slikarstvo, in si kot »ustnemu izročilu« in ne običajnejšemu pisanju zavezan umetnostni zgodovinar odgovarja na vprašanja, ki se mu venomer zastavljajo, z nenehnim iskanjem zgodovinskih povezav. To počne vselej izvirno in po svoje. Kot inventiven umetnostni zgodovinar išče s posebno vnemo prav vsem pojavom zgodovinske predhodnike, tudi današnjemu stanju, ko usmerjajo slikarje in se razglajajo celo za avtorje razstav kustosi in ne slikarji; videva jih že v okvirih nekdanjih cehov in vladarjev ter nato vsakršnih političnih odnosov, in ugotavlja, da so bile diktature skupin v zgodovini po svoje navzoče že ves čas.

273

Ob spoznavanju umetnostne zgodovine je Pogačnik razbral, da ta veda ni znanost, ampak je lahko le lep pogovor o prijateljih in nabiranju podatkov, dogodkov in razlag o nastajanju umetnin, ki zaradi morebitnih napak tudi ne more imeti posebno krutih posledic, tako kakor na primer smrtonosna tehnična napaka v letalu ali pri medicini, ki lahko povzroči celo smrt. (Kot tako nenevarno je v primerjavi z drugimi dejavnostmi po vojni Luc Menaše v neki oceni označil tudi likovno kritiko, čeravno lahko ta kakemu umetniku tudi zagreni ali oteži življenje, kot piše v svojih spominih blagi Vojeslav Mole, ko pripoveduje, kako se je – ker je njegova odklonilna kritika Avgusta Bucika vplivala na zmanjšanje slikarjevih naročil – odpovedal kritičnemu delovanju.) Pogačnik pa tudi méni, da za umetnostno zgodovino niti ni nujno, da bi bila znanost, ampak je bistveno le to, da jo naredimo prijazno, saj nam gre vendar samo za to, da bodo ljudje umetnost razumeli. Včasih pa je podvomil in danes vse bolj dvomi tudi o zgodovinski znanosti.

Pri tem pa vendar ostaja prepričan, da je mogoče umetnostne stvari najboljše razumeti skozi kronologijo, da je umetnostna zgodovina v bistvu kronologija in da je s tem njena naravna zvrst tudi kronika, ki si jo je izbral kot način za sporočanje o svojih srečanjih, spoznanjih in pogledih. Umetnine se je mogoče lotevati kot predmeta po sebi ali za sebe, z izhodiščnim opisom, tako kot je to počela dunajska umetnostnozgodovinska šola; vendar se je zdel Pogačniku njen prijem že kot študentu v svojem sistemu vse preveč zaprt in monoton, zaradi česar so se zanj stvari vse prehitro končale, pa tudi preveč osredinjen na sam predmet, premalo pa na čas in vse drugo, kar je okrog umetnine, ki jo določa (ob čemer lahko pomislimo na slikarski »nauk« Marina Tartaglie, ki je izostril predmet tako, da je slikal tisto, kar je videl okrog njega). Monotonija takega pristopanja do umetnin je bila za Pogačnika že tako otrpla in preveč črno-bela,

da se je počutil, kot da v njej ni več mogoče dihati, saj mu ni dopustila nobenega sprehoda ne na levo ne na desno, zato je v njej že začutil »coklo«. Vztrajanje na slogovnem opredeljevanju je postalo zanj nezanimivo in smiselno kvečjemu za osnovno orientacijo; ozko usmerjanje na določanje čim natančnejših datacij s stilnimi primerjavami pa je razpoznaval za neeksaktno in tudi ne preveč smiselno, kajti v njegovi zavesti je zaživela vsaka slika tako intenzivno, da je takoj vedel, ali je dobra ali ni nič vredna, ne glede na slog, pa tudi ne glede na to, ali je od danes ali od včeraj. Na tako stilno razlaganje se je na primer pri gotških kipih usmeril Emilijan Cevc, vendar tudi on predvsem zaradi premajhne opore v drugih podatkih, kajti v eni od knjig sam navaja, da si pomagamo s slogovnimi razlagami, kadar ne poznamo realnih temeljev. (Do prepričanja o le navidezni preciznosti slogovnih definicij pa je prišel Pogačnik tudi z lastnim preučevanjem, potem ko je prebral vse dostopne knjige o najstarejših obreznih lesorezih in bil pozoren na njihove razlike v datacijah, ki že same po sebi izključujejo eksaktnost.) Bolj sociološki in Pogačniku bližji način razlaganja umetnosti pa se usmerja na pojavnost določenega obdobja in njegove bolj množične spremembe, med katerimi Pogačnika posebno intenzivno vznemirja razmerje med ikonoklasti in ikonoduli, pri čemer se zaveda, da so bili ti pojavi tedaj, ko ni bilo ne časopisov ne televizije, neprimerno bolj usodno pomembni, kot se danes sploh lahko zavedamo.

Znanstveno je v umetnostni zgodovini za Pogačnika samo tisto, kar temelji na dejstvih oziroma virih, a to za razlago umetnosti še zdaleč ne zadošča; pa tudi ne za razlago zgodovine. To, kar je mogoče povedati tudi o njeni umetniškosti, torej o sami umetnosti in o tem, koliko lepote lahko v njej zaznamo, pa je stvar esprita oziroma duha. Zato je umetnostna zgodovina v bistvu duhovna veda oziroma obsega zgodovinski in duhovni del, in šele ta se zares dotika umetnosti, dojemljivost zanjo pa mora biti človeku dana. Prav tisti, ki jim ni dana, pa pogosto skušajo omejiti govor o umetnosti zgolj na tako imenovano znanost oziroma psevdoznanost. To je izkusil že Vojeslav Mole, ki so mu, kot pripoveduje v knjigi spominov, (samo) ljubljanski univerzitetni znanstveniki oporekali njegovo pesništvo, češ da se izključuje z znanostjo; on pa je menil, da mora biti strokovnjak pri razlaganju umetnosti ob vsej stvarni osnovi tudi čustveno udeležen.

V isti knjigi Mole obuja spomin na svoje bivanje v Rimu s prav podobno nostalgичno dikcijo, s kakršno bi nam lahko spregovoril o doživljanju Rima tudi Pogačnik, ter že prav šolsko nazorno ponazarja, kako je kot vedoželjen romar

doživljal njegovo umetnost v celotnem življenjskem kontekstu ter v razponu od zgodovinskega okvira do čustvenega doživljanja, ker ga je v zvezi z umetninami zanimalo prav vse in ne le goli zgodovinski podatki ali forma, ter spominjanje sklence z besedami: »Pri tem je mojo strokovno radovednost prepletala tudi nestrokovna, legendarna anekdota, poetičnost kraja in oseb ter se prelivala v realne celote, v katerih je bilo vse: lepota umetnin, nostalgija za minulostjo, ki se nikoli več ne vrne, melanholija nad grobovi.« Tako melanholijo pa je Pogačnik zaznal tudi v Moletovih predavanjih, in ta se zanj nikakor ni porazgubila brez sledu, ampak je segla globoko v njegovo dušo. Pri tem pa se je Mole povsem jasno zavedal, da ob vsem estetiziranju lahko nekatere stvari zgodovinsko pojasnijo samo tako imenovane pomožne vede, ki izrecno zanimajo tudi Pogačnika; obvladal pa jih je tudi pesniški Jože Kastelic, ki bi prav lahko napisal enake besede o svojem doživljanju večnega Rima, prav to pa kaže na možno usklajenost različnih vidikov oziroma prijemov, znanstvenega in duhovnega.

275

Pogačnik se živo spominja Moletove posebne zavzetosti za rimsko zgodovino in njene dramatične dogodke, ko jim jih je razlagal in dokumentiral z viri. O tem, da stvari umetnosti ni mogoče definirati, ampak da se lahko o umetnosti le pripoveduje, je prepričan tudi filozof Ivan Urbančič, podobno pa rad razglablja tudi pisatelj Drago Jančar, ki verjame, da umetnosti ni mogoče približati teoretsko, ampak jo je mogoče predstaviti predvsem skozi zgodbo, podobno kot menijo o načinih za približanje zgodovine tudi današnji mlajši zgodovinarji, ki sprejemajo kot aktualno celo obliko kronike, med njimi Igor Grdina, ki je celovito oživil glasbene mojstre Ipavce, ali literarni poznavalec Ludwig Hartinger, ki je prepričan, da se zgodovine ne da definirati, ampak jo je mogoče le pripovedovati. Pogačnik pa se posebej zavzema, da pojasnimo ali opišemo tudi vsako posamezno sliko, pa tudi druge oblike vizualnih pojavov, ker je prepričan, da smo to vse preveč zanemarili in da ostaja podoba brez tega »neke sorte sirotica«, zato mu tudi ni po duši naslavljanje slik z oznako »Brez naslova«.

Ob preučevanju umetnosti pa Pogačnik še danes ugotavlja, da umetnostna zgodovina v poznavanju in zajemanju gradiva in izčrpnosti ter poglobljenosti razlag vsaj pri nas še precej opazno zaostaja za literarno zgodovino, ki mu ostaja nekakšno stalno primerjalno merilo, vsaj če upoštevamo poznavanje naših klasičnih pisateljev in na primer slikarskih bratov Šubicev, ki so raziskani predvsem po zaslugi Franceta Mesesnela, v več kot 60 let stari knjigi, ki je še vedno temeljna; a tudi o njiju še marsičesa ne vemo. Pri vsem tem pa je bil

Pogačnik najbolj nesrečen, ker je spoznal, da so v poznavanju slovenske umetnosti še neodstranljive vrzeli, ki jih ne bo mogoče nikoli več zapolniti, ker za to ni več dosegljivih niti virov, kaj šele samih umetnin, kajti ljudje, ki so nedolgo tega za nekatere stvari še vedeli, so že pomrli. Zato se je posebej zavedal fragmentarnosti umetnostne zgodovine in dejstva, da so še zlasti slabo znani tisti umetniki, na katere lahko gledamo predvsem zgodovinsko kot na tako imenovane prehode ali povezave, in zato še danes pripoveduje, da si bo potrebno pravo primerjalno metodo, za katero mu je nekakšen zgled Federico Zeri, z njenimi novimi principi šele domisliti. Z Vojeslavom Moletom je šel Pogačnik velikokrat skupaj proti domu, ker sta stanovala na istem koncu, in profesor mu je kot enakovrednemu rad pripovedoval svoje poglede o nastanku ikon in slikarstva. Ta vprašanja so Pogačnika nenehno vznemirjala tudi pozneje, zato si je znal s svojo na zelo stvaren razmislek oprto domišljijo slikovito sugerirati nastanek slikarstva od prazgodovine dalje. Ta predstava je bila tako živa in vznemirljiva kot v kakšnem filmu ali drami, kjer se pred presenečenimi očmi nenadoma prično pojavljati silhete bizonov, ki jih želi človek prestreči oziroma uročiti, umetnik pa kot avtorski pečat vtisne na steno še svojo roko, ki jo je poprej pomočil v železooksidno mokro rdeče blato, in nam skrivnostno pusti svoj odtis, kajti očitno je imel človek že tedaj željo, da bi se poistovetil.

Podobno pa je Pogačnik razmišljal tudi o kiparstvu. Kot ustvarjalec je znal pri njegovi razlagi spremembe na poti izvijanja iz materialnega bloka vselej povezati z možnostmi vsakokratne tehnologije ter jih videti v luči nekdanje povezanosti kipov z arhitekturo, ob baročnih angelih posebej z oltarno. Sam začetek kiparjenja pa je zaslutil v dejanju, ko je nekdo pobral s tal kamen in v njem ugledal kip, ki mu je le še kaj malega dodal oziroma ga dodelal, tako kot avtorji kipov iz Lepenskega vira, ki jih Mole še ni mogel videti, Pogačniku pa se zdijo kot začetek sveta – taki so se zazdeli v poeziji tudi Venu Tauferju –, ali kot je pozneje storil podobno v svojem kiparstvu slikar Braque. Slednji se je Pogačniku posebej vtisnil v spomin, ko mu je knjižničarka v francoskem inštitutu kot zvestemu mlademu obiskovalcu pod roko posodila knjigo o njem na dom, in potem je v njej prebiral, kako je slikar hodil v južni Franciji ob domači reki in nabiral kamenje ter ga sestavljal; ob tem pa mu je nenadoma prišlo na misel, kako bi bilo, če bi ga videl od vseh strani, in to je rodilo njegov statični kubizem; italijanski slikarji pa so ga skušali dinamizirati, in to je privedlo do futurizma z njegovo aeropittura, ki ga je diskreditiral fašizem. Z njim se je sprva spoprijel

tudi hrvaški slikar Tartaglia, ki pa se je potem raje oprijel slikanja lepih cvetličnih šopkov. V želji po človekovem kiparskem portretu je Pogačnik iz današnje perspektive uzrl celo prvo obliko človekovega kloniranja. V razmerju do kiparstva pa se mu zdijo razlage dunajske šole danes še mnogo manj uporabne kot za slikarstvo že zato, ker se je v procesu njegovega nastajanja že omenjenima klasičnima principoma dodajanja in odvzemanja (»per via di porre« in »per via di levare«), ki sta dominirala v zavesti naših piscev tudi še v času po drugi svetovni vojni, pridružila še nepregledna vrsta drugačnih načinov; raziskovalci dunajske šole pa niso predpostavljali niti še barve na antičnih kipih.

277

Največji vtis je Mole, ki je bil vseskozi gospod, pustil na Pogačnika predvsem z besedami: »Gospôda, naučite se, lepota je več vrst. Lepota ni samo ena. To si enkrat zapomnite in se odpirajte, ne pa, da se zabarikadirate in da ne morete več naprej.« Pogačnik si jih je od vsega najbolj zapomnil in si jih največkrat, tako rekoč stalno, ponavljal kot nekakšen zanj odločilni motto. Prav zaradi njih je postal Mole za Pogačnika ob vsem njegovem zdvamljanju nehote tudi njegov temeljni notranji regulator, saj so v sicer docela nesamozavestnem ustvarjalcu utemeljile njegovo poznejšo ustvarjalno odločnost, da ne rečemo prikrito trmo ali samozavest. Oprl jo je na spoznanje, da lahko v različnosti lepote tudi lepota njegove umetnosti temelji na zanj specifičnih osebnih ozadjih oziroma vzgibih, pa četudi ti za nas morda niso tipični in pomenijo celo prej izjemo, saj je njegovo delo videti bližje zakonitostim arabesknega Orienta kot zahodnoevropskemu renesančnemu izročilu. Vendar pa Pogačniku običajna delitev na Vzhod in Zahod ni bila nikoli pri srcu in tudi nikoli ni mogel doumeti, da bi šlo pri tem zares za dvojne povsem različnih stvari, da bi se svet »tam čez« kar podrl in da bi bila Indija nekaj povsem drugega kot preostali deli Zemlje. Zato je, če je le mogel, intenzivno brskal po knjigah in ga je vedno posebej zanimalo, kaj se je dogajalo in se dogaja v indoevropski Indiji, kjer je najti tudi ljudi s povsem modrimi očmi, ali na Kitajskem in Japonskem. Zato si je za vselej zapomnil tudi Moletovo konstatacijo s predavanja: »Gospôda (kot je imel navado reči po poljskem načinu), vedite, da Helada umira v trikotniku Edesa, Nissibis, Amida.«

Naštete tri maloazijske kraje, kjer naj bi izzvenevala grška tradicija, je potem vneto iskal na zemljevidih, kjer so bila imena največkrat že spremenjena. Moletova sporočila si je zapisoval celo v beležnico in si njegov odnos do bizantinizma vtisnil tudi v lastno zanimanje za ikone, na primer tiste iz stroganovske šole, v katerih je na podobah svetega Jurija cela galerija Pogačniku ljubih konj, ki so

se spreminjali samo v detajlih, še posebej v načinu, kako je naslikana drobenc-ljava griva. (Pogosto sklicevanje na ta tip ikon pa je najbrž tudi v zvezi z Mole-tovim izročilom, saj se je Vojeslav Mole kot vojni ujetnik v sibirskem Tomsku spoznal tudi z gradivom iz knjižnice Stroganovih.) V zavest pa si je vtisnil tudi Moletov posebni položaj znotraj naše umetnostne zgodovine, saj so melanholičnega profesorja Moleta, ki je zaradi svojih svojevrstnih zanimanj še danes nekako manj duhovno navzoč, razumljen in spoštovan, v Ljubljani tudi po njegovem lastnem opažanju kar nekako »odžagali« in njegovo metodologijo tudi manj zavzeto preučevali. (Sam Mole v knjigi spominov celo piše, da so ga imeli v umetnostni zgodovini »nekako za peto kolo, ki je prihajalo do veljave edinole pri poljudnih predavanjih«.)

278

Povsem raznolika tipa lepote sta za Pogačnika na primer tudi Cézanno-va in Pollockova, med katerima je velikanska razlika, a se je potrebno temu privaditi in se na primer zavedati, da lahko sodita v isto kvalitetno kategori-jo tako Michelangelova kot Ingresova risba, ki ju je kot enakovredni kvalite-ti, kot je pozneje razbral Pogačnik, občudoval tudi Federico Zeri. (V svojem eseju o slikah Petra Dobroviča pa leta 1921 v isti sapi navaja kot primera veli-kih ustvarjalcev prav Michelangela in Ingesa tudi Miroslav Krleža.) Zato ni nenavadno, da se je Pogačnik najbolj opiral na Moleta, bolj kakor na Steleta, morda tudi zato, ker je Mole nosil v sebi Mediteran in ker ga je med preda-vanji doživljal kot melanholično dušo. O njegovem razmerju do profesorja pa značilno govori tudi dejstvo, da se je vedno povprašal, kaj bi ob kakem vprašanju porekel Mole (podobno, kot je Drago Jančar izjavil, da se ob po-membnih vprašanjih vpraša, kaj bi o njih dejal Primož Simoniti, in kot se je arhitektka Gizela Šuklje, nekdanja Plečnikova asistentka, spraševala, kaj bi re-kel Plečnik). To naklonjeno pogovarjanje profesorja Moleta s študentom Po-gačnikom pa samo po sebi niti ni bilo tako edinstveno, kot se lahko dozdeva danes, ko se fakultetni pouk približuje industriji, kajti tedaj so študentje raz-ličnih strok na univerzi vedno vedeli, kam se lahko zatečejo, in so se lahko pogovarjali tako s Kidričem, Moletom ali Ramovšem kot s Steletom, tak stik pa so dojemali kot avtoritativno podlago, ki jim je šele vlivala potrebno zau-panje v lastno vrednost.

Ob tem ko Pogačnik za dunajsko umetnostnozgodovinsko šolo, čeravno je tudi v njegovi zavesti za vselej utemeljila pojem umetnostne zgodovine, zatrjuje, da ni vsestransko veljavna, obenem opaža, da je prek Steleta zapustila svojo

sled tudi v njem. Z njenim duhom pa je v osnovi povezano tudi Moletovo pojmovanje estetske relativnosti, ki je dopuščalo razmišljanje o več lepota (in se v bistvu ne izključuje s priznavanjem upravičenosti obstoja zelo različnih oblik ali vrst lepote, pa četudi jih predpostavljamo kot emanacije ene same večne lepote). Četudi je Pogačnik iz umetnostne zgodovine diplomiral, se ni kot umetnik nikoli imel in se tudi danes nima za umetnostnega zgodovinarja. Prepričan je, da se v njegovi grafiki nikjer ne pozna, da je njen avtor tudi umetnostni zgodovinar, če seveda izvzamemo njegovo temeljno razgledanost po starodavnem umetnostnem izročilu, ki je pozneje vnesla značilno širino tudi v vso njegovo ustvarjalnost. Tedaj je bil študij predpisan pod A, B in C in preden je lahko študent končal študij umetnostne zgodovine, je moral preštudirati zelo veliko obče zgodovine, obvladati pa je moral tudi paleografijo, da je lahko bral vire, ter poznati arheologijo, ki jo je dolgočasno in nezanimivo predaval Balduin Saria. Branje virov in paleografijo je predaval profesor Milko Kos, ki se ga Pogačnik najbolj spominja po predavanjih o poklicih, izhajajočih iz lastnih imen; zanimanje za imena razkrivajo tudi že spisi njegovega očeta Franca Kosa, ki je na primer v Ljubljanskem zvonu objavil Črtice o priimkih.

Od Milka Kosa je tedaj Pogačnik izvedel, da se njegov priimek nanaša na delo pri železarstvu iz Zoisovega časa, na določanje, kaj bo šlo v kalupe, medtem ko izhaja priimek knezoškofa Pogačarja iz izdelovalca pogač, prav tako iz železarske tradicije, kjer je železna pogača osnovni kos železa, ki ga po nižjem »pogačarju«¹ više definira »pogačnik«²; dekliški priimek Kosove žene Platner pa ohranja spomin na izdelovalce gravur na oklepkih, platnerje, ki so Pogačnika kot preostanek izumirajočih dejavnosti oziroma obrti tudi vselej zanimali.

Z veliko zavzetostjo je Kos predaval tudi o slovensko-langobardskem limesu, do koder smo se nekdaj naselili Slovenci. Tega se je Pogačnik zavzeto spominjal ob meditiranju pred svojim rimskim portretnim kipom, in je bil ves navdušen, ko je leta 2003 videl na televiziji simpatično arhitektko Donatello Ruttar iz vasi Topolle v Nadiški dolini, ki je zagotavljala, da bodo, dokler bo živa, v tej slovenski vasi v Italiji govorili samo slovensko, »po naše«, in to v času, ko bi mladina v Ljubljani slovenščino najraje zamenjala za amerikanščino in ko se celo rektor slovenske univerze ogreva za predavanja v jeziku globalizacije.

Ko bi se moral Pogačnik pripravljati za veliki izpit iz zgodovine, sta ga doma obiskali sošolki, ki sta spremljali profesorjeve vsakokratne izpitne nagibe. Zagotovili sta mu, da ga bo profesor zagotovo vprašal o augsburških

Fuggerjih, ter mu prinesli celo izpiske; in zares je bilo prvo Kosovo vprašanje uperjeno prav na to bankirsko rodbino. Ob tem se Pogačnik ponovno spominja harmonije med študenti v zgodovinskem seminarju, ki ga vidi zaradi pripravljenosti na medsebojno pomoč kot posebej svetlo točko, in posebej ustrezljive naklonjenosti tamkajšnjih kolegic, ki so mu vedno vse prinašale »pod nos«. Še posebej pa se spominja prijateljskega Vasilija Melika, s katerim je bil takrat veliko skupaj. Na velikem izpitu iz zgodovine, na katerem, kot sam pravi, sicer ni kaj dosti znal, mu je profesor Kos vseeno po gosposko dal osmico, potem pa sta se srečala še na stopnicah in mu je dejal: »Izpit ste naredili, toda vi ne boste nikoli zgodovinar, ker si izmišljate. Preveč vas preganja fantazija.«

280

Za temelj zgodovinske znanosti je Kos seveda štel zanesljivost, temelječo na poznavanju zgodovinskih virov, saj je govoril, da zgodovina temelji na virih, za vse preostalo pa je Pogačniku tudi sam dejal, da je odvisno od esprita, torej prav podobno, kot si Pogačnik razlaga tudi umetnostno zgodovino, ko pravi, da sta zanj potrebna tudi pogum in nekaj fantazije. Vendar je bil Pogačnik nekoč pozneje že kot uslužbenec na likovni akademiji zaradi umetnostnozgodovinske izobrazbe tudi v dejanski nevarnosti, da bo med akademijskimi umetniki pristal kot umetnostni zgodovinar, ko se je želel rektor Boris Kalin znebiti Špelce Čopič, ki je ni maral, ker ni bil zadovoljen z njeno kritiko svoje razstave, in je nameraval Pogačnika preobraziti iz učitelja grafike v predavatelja umetnostne zgodovine. Vendar se mu zamenjava k sreči ni izšla, proti njej pa so protestirali tudi študentje, ki so imeli Pogačnika kot učitelja grafike zelo radi.

V svoji vsestranski radovednosti in razgledanosti, ki so jo na akademiji očitno kmalu opazili, pa je Pogačnik na univerzi poslušal tudi zanimiva predavanja primerjalnega jezikoslovca, specialista za sanskrt Karla Oštirja, ki mu je pripovedoval o tradicionalni revščini in vztrajnosti slovenskih študentov, med kakršne je sodil znameniti znanstvenik tudi sam, saj je spal v Londonu kar pod stopnicami kot klošarji (ali sveti Aleš). Kako živo je bila v zavesti Pogačnikova pronicljivost in široka izobrazba, izpričuje tudi spominjanje Tatjane Jakac, ki pripoveduje, da je Jakac doma večkrat dejal, da bi bilo za študente zelo dobro, ko bi lahko Pogačnik poleg grafike učil tudi umetnostno zgodovino.

Od Moletovih pogledov je bilo Pogačniku blizu tudi njegovo zavračanje vse bolj razraščajoče se psevdoznanosti, imenovane »vplivologija«, ki jo je Mole označeval za veliko nevarnost. Govoril jim je, naj se je varujejo, ker je vplivologija

nekaj tako zagatnega, »da ne pridete nikoli skozi«. Pogačnik pa podobno misli še zlasti zato, ker je spoznal, da se v zvezi z njo neumestno govori o tako imenovanih šolah. »Govorimo o šolah,« pravi, »pa nismo dognali, kaj to pomeni.« Govoriti o šolah je po njegovem prepričanju nasploh delikatno, ker so se veliki mojstri vselej rojevali kot veliki individualisti, in pri tem gre največkrat v resnici zgolj za posnemanje, saj so v preteklosti – v času, ko ni bilo več srednjeveškega načina – mali mojstri posnemali velike, četudi so lahko pri tem nastale tudi zelo zanimive slike oziroma pojavi. Tako je bila na primer v italijanskem porenosančnem slikarstvu opazna obsedenost z milimi obrazi Madon (pa tudi že od Vivarinija ali Bellinija dalje prek Veroneseja tja v barok), in zaradi njih so v Pogačnikovi mladosti ljudje pogosto celo govorili, da imajo italijanske ženske tako lepe otroke zato, ker gledajo med molitvijo tako lepe Madone. Da so Italijani tudi sicer tako lepi kot njihove figure na slikah, ženske celo kot svetnice ali Madone, je opazil že celovški kipar in učitelj Franceta Kralja Alojzij Progar, ko se je v pismih, ki mu jih je preoblikoval za objavo v Ljubljanskem zvonu Ažbetov učenec Miljutin Zarnik, oglašal iz Toskane. (V skladu z omenjeno Lipičevo tezo pa bi lahko celo pomislili, da so te Madone morda tako lepe tudi zato, ker Jezuščka tolikokrat podojijo.)

281

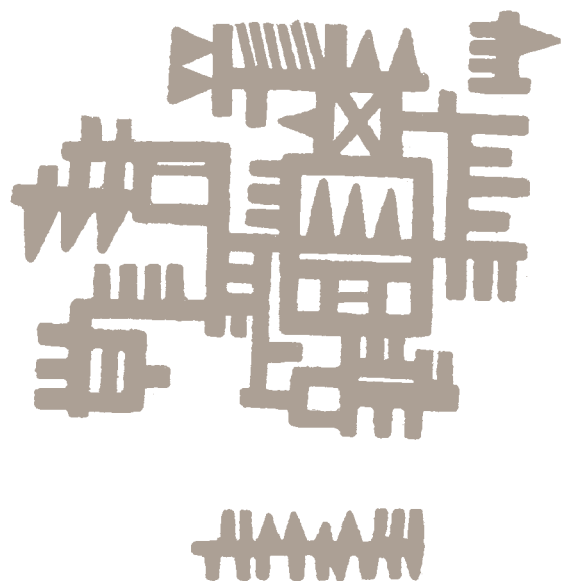
Pri nas pa je bilo v tem pogledu posebej značilno razmerje Leopolda Layerja do Kremser-Schmidta, ki ga je Pogačnik dodobra spoznal že v Velesovem, kjer naj bi bil po legendarno obarvanem izročilu Layer celo njegov pomočnik. Prav to je Pogačniku pripovedoval tudi Viktor Steska, ki mu je zelo lepo govoril tudi o Kremser-Schmidtu. Steska je bil prepričan, da je Kremser-Schmidt slikal svoje podobe kar v Velesovem, kjer naj bi mu Layer pomagal, in tudi Steele, ki je Kremser-Schmidta visoko ocenjeval, je nekdanj dejal, da je bilo najbrž res tako. (Ko je pozneje ob razstavi umetnikovih slovenskih del o Kremser-Schmidtu intenzivneje razmisлил, je v katalogu predpostavljал, da je bil mojster obveščen o prostoru vsaj po posrednikih.) Pogačnik pa je nekoč, ko so velesovsko cerkev popravljali, videl Kremser-Schmidtove oltarne slike tudi na prostem, in zazdele so se mu tako gigantske, da bi pred njimi najraje snel klobuk.

Metiersko je v Kremser-Schmidtovem mehkem slikanju brez ostrih kontur dojel neke vrste iluzionizem, slike pa so bile očitno grajene na določeno distanco, za konkretno namembno mesto. Kot lahko sklepamo po njenih okornih posnetkih, se je našim gledalcem najbolj vpisala v srce prav tamkajšnja mila Marija iz Oznanjenja, ki je včasih koga prisilila celo h ganotju ali mu, tako kot

zdravniku in pisatelju Marku Sterletu, zvala v oči celo solze. V zvezi s tem pa se Pogačnik spominja tudi izkušnje iz mladosti, ko se je v galeriji pri stricu Zormanu navdušil nad čudovito Kremser-Schmidtovo podobo. Toda Zorman ga je korigiral, češ da je njen pravi avtor Layer, četudi je bila ne glede na Layerjev podpis videti v resnici bolj Kremser-Schmidtova kot Layerjeva. Sliko je Zorman obesil kot najboljšo Layerjevo delo v glavni galerijski dvorani ob vratih v malo galerijsko sobo na desno, potem ko jo je Sternen restavriral, in tudi drugi ljudje so govorili, da je njen avtor prej Kremser-Schmidt kakor Layer. Pogačnik pa vendarle dopušča možnost, da bi bila lahko slika zares Layerjeva, in pri tem postavlja primerjavo z Repinom in Žmitkom. Žmitek ni bil seveda nikakršna zvezda in je v Rusiji izdeloval čudne kompozicije, saj ni bil sposoben zgledno izpeljati slik, ki naj bi slonele na ruskem historičnem slikarstvu, tako kot jih ni bil pozneje sposoben niti socrealistični Aleksander Gerasimov. V bistvu pa ni nikoli sodil niti v družbo impresionistov, ker je njegovo slikarstvo temeljilo na ilustrativni bazi, medtem ko so oni gledali celoto in zajemali prostorsko atmosfero. A vendar je tudi tako impotenten slikar nenadoma lahko naslikal prelep portret rdečelaske, ki ga je Zorman obesil v galerijo in ga je pozneje dobila Pogačnikova sestra. Zanj bi se dal Pogačnik sicer ubiti, da ga ni naredil Žmitek, in misli, da ga je najbrž naslikal v Peterburgu kak ruski slikar, saj v Žmitkovem opusu nima pendanta; a vseeno dopušča možnost, da je bil v nekem srečnem trenutku Žmitek lahko konkurenčen celo Repinu, tako kot je bil z omenjeno podobo Layer Kremser-Schmidt. Ob podobnih primerih pa glede na presenetljive izkušnje tudi sam mislim, da je gotovo napačno presojanje, ki predpostavlja, da morajo biti dela istega avtorja vselej nujno na enaki ravni, pa četudi so narejena po istem kopitu.

Layerjevi oljni podobici na steni slikarjevega domovanja – eno z bandere – sta tudi ljubeznivi priči vseh teh Pogačnikovih slikovitih pripovedovanj, ki jim z vseh strani sobe iz svojega časa nostalgичno prisluškujejo tudi radovedni kipi in slike. Kot spomin na Kremser-Schmidtov vzor vztrajajo po ljubljanskih in gorenjskih cerkvah tudi pogosto nadvse okorni posnetki njegovih nežnih Oznanjenj, v katerih je milina neizrekljive lepote, kakršna sije z glavne Kremser-Schmidtove oltarne slike v Pogačnikovem Velesovem, zajeta z robustno grobo, četudi iskreno podobarsko dlanjo, medtem ko je mnogo bolj suvereno interpretiral motive z velesovskih Kremser-Schmidtovih slik slikarski in restavratorski mojster Matej Sternen, čigar kopije so, kot je napisal France Stele, zagrebški

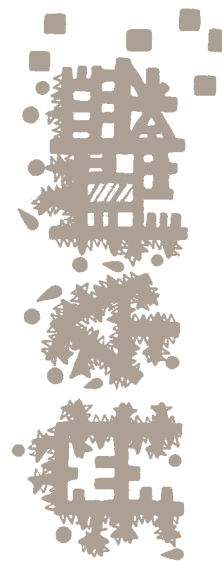
starinarji ponujali kar kot Kremser-Schmidtove originale. Marjan Pogačnik pa ob tem zatrjuje, da bi lahko o Layerju zdržema pripovedoval kar tri dni. Seveda je Kremser-Schmidt (tako kot Repin Žmitka) očaral posnemovalce s svojo umetniško močjo, da so se mu skušali približati, in zato se Pogačnikovo pojmovanje »šole« docela ujema s prepričanjem Ivana Cankarja, ki je bratrancu Izidorju na vprašanje: »Kaj sodiš o svoji šoli?« odrezavo odgovoril, da ne priznava nikakršne šole in da njegove šole ni, ampak je kvečjemu tatvina in ne šola. Le da najbrž vidi v »tatvini« premočno zazrtost v ideal, iz katere so se rodile nesrečne »šole« predvsem s posnemanjem in ne prerajanjem.



NA JAKČEVI SLOVENSKI LIKOVNI AKADEMIJI, MUČNO URJENJE V RISANJU FIGUR

Zaradi odločitve za študij na likovni akademiji je Marjan Pogačnik novembra 1945 brez urejenih odpustnih dokumentov predčasno zapustil služenje vojske. Pri vojaki je bil v Makedoniji, v Strumici in nazadnje v tankovski enoti v Kumanovem, kjer so mu govorili »stari« ter ugotavljali, da »ima uslova za daljni razvitak«, zato mu je pretilo, da ga bodo z drugimi vojaki poslali v Moskvo. Ko se jim je posrečilo, da so po čudnih kanalih izplavali iz te vojaške »godlje« in dobili odpustnice, so šli iz Kumanovega v Beograd, kjer naj bi jih zaradi študija demobilizirali. Tam pa so jih zelo grdo sprejeli in jim pobrali nove uniforme s plašči vred, da je prišel Pogačnik potem v Ljubljano ves raztrgan. Ko so v Zemunu pri Beogradu zaman čakali na odpustnice, so štiri dni brez vsake hrane divje pili v neki obupni in čudni beznici, kjer so poleg njih sedele samo še grozne, uboge brezzobe bolne prostitutke, in se iz obupa nalivali s strupeno travarico, edino pijačo, ki so jo imeli v treh sodih. Med petjem neznansko melanholičnih pesmi o »dveh bijelih ružah iz moje bašte« so kar naprej obupano popivali in eden izmed njih, droban in majhen Dalmatinec, strašnega pritiska ni več vzdržal. Govoril je, da ima tega že dosti in da hoče domov, pa je šel ven ter se – ker je bila zraven beznice proga – vrgel pod vlak; eden pa se je tudi ustrelil. To se je pripetilo tik pred demobilizacijo in tri ure zatem bi odpustili tudi njega.

Spomin na te tragične dogodke se je Pogačnika tako dotaknil in melanholija se je vanj tako zažrla, da je ob misli na to noro pijansko nedeljo takratno turobno razpoloženje mnogo pozneje, v letih 1974/75, zapustilo sled tudi na njegovi najbrž najbolj depresivni grafiki Poslednja nedelja. Na njenem dnu je izoblikoval črn pravokotnik groba s čudnimi rožami ob straneh, ki ponujajo novo življenje, za katero se ne ve, ali bo kdaj zaživel ali nikoli. Zato ker pijanci menda vidijo sonce plavo, je nad njim naredil plavo sonce; v njegovih očeh pa je postalo plavo tudi zaradi žalosti na podobi. Zračnemu motivu je dodal še roke, ki prosijo, in ornamente, okrog pa so »jokajoči ostali«. Plavina sonca pa ni bila kakršnakoli plava, marveč indigo modra, ki je živela v Pogačnikovih očeh še iz časov njegove mladosti. Tedaj so nosile nune po cestah bele poškrbljene klobuke in indigo plave obleke in predpasnike in Pogačnik se spominja, kako je



videl med procesijami čete nun, kot da bi po ulici špinciral indigo, belina nad njim pa je valovala kot prhutanje golobčkov.

Ob tej podobi se Pogačnik spominja tudi zanimivega poznejšega srečanja. Na otvoritvi razstave Zvesta Apollonia v Mestni galeriji mu je Apollonio predstavil gospo s primorskim naglasom, ki je Pogačnika »že sto let« iskala, da bi od njega odkupila Poslednjo nedeljo, ki jo je takoj razumela. Ko se je bila zbudila po operaciji srca, je namreč videla sonce plavo, in ker je ugledala plavo sonce tudi na Pogačnikovi grafiki, si jo je zaželela. Od njega je kupila še več grafik, Zvest pa ji je dejal: »Kaj takega pa še ne. Prideš na mojo razstavo in kupiš slike od drugega.« Taka grafika je lahko nastala šele potem, ko je imel umetnik že izoblikovan svoj lasten jezik, v katerega je lahko poetično presajal spomine in doživljanja. Takoj po vrnitvi iz Zemuna je še isti dan nemudoma stopil v Pavlovčeve Gameljne in naslikal krajinski akvarel. Medtem je padal dež in slika je bila videti mokra od zračnih solz, kot bi jo kdo objokal. Ko je srečal prijatelja Marijana Tršarja, pa mu je ta dejal, da je ravnokar opravljal sprejemni izpit za študij na novo ustanovljeni likovni akademiji in da bo še poseben izpit za zamudnike.

Prva slovenska likovna akademija, na katero se je vpisal tudi študent umetnostne zgodovine Pogačnik, se je v času takoj po vojni rodila zelo sunkovito in, kot je v nekem pismu označil Jakac, dobesedno udarniško in po partizansko; Pogačnik je celo prepričan, da tako nenavadno in v tako čudnih časih kot najbrž nobena druga na svetu. Jakac, Mihelič, Pirnat in Smerdu so izdelali zanjo osnovni statut, Jakac pa se je zanjo – tako kot za srednješolski pouk umetnostne zgodovine, »ki je gotovo vsaj toliko, če ne več vredna kot ostala zgodovina«, in za razširitev srednje tehnične šole v umetnoobratno (ki naj bi bila namenjena srednjim talentom) – zavzel že v partizanih, kar dokumentira tudi zapisnik seje prosvetnega odseka Umetniškega kluba 9. decembra 1944, in 23. oktobra 1945 je vlada nemudoma izdala zakon o ustanovitvi akademije, »s čimer je bil uresničen stoletni sen«, kot je napisal Jakac že kot njen prvi rektor.

Sam Jakac v svojem dnevniku 5. novembra 1945 popisuje, kako mu je pred dvema dnevi vodja odseka za likovno umetnost pri prosvetnem ministrstvu Stane Mikuž po telefonu izdal skrivnost, da je izbran za rektorja nove akademije. Le dva dni zatem, prav na dan Oktobrske revolucije, je ob četrtna dvanajst izvedel, da mora nemudoma sklicati slikarje, določene za prve docente oziroma profesorje, in jih ob dvanajstih pripeljati na ministrstvo, kjer jim bo minister

Ferdo Kozak uradno prebral imenovanja. Medtem ko jih je telefonsko iskal, mu je Stane Mikuž sporočil, da je ura prestavljena na trinajsto, a tudi dotlej se Jakcu ni posrečilo stakniti Franceta Miheliča. Pengova »z njegovim širokim klobukom« je potem, ko je krenil čez tromostovje mimo Prešernovega spomenika (»velikega moža, na katerem je slonela velika rdeča zvezda«), srečal v Zvezdi »in ga potegnil s seboj, ker se ni nič spoznal in nič vedel, gori v čakalnico k ministru«, kjer je že čakal Kos, pogrešali pa so še Kalina in Pirnata. »Nujno je že bilo za iti k ministru,« piše Jakac, in nadaljuje: »Mikuž je bil nervozen in je že zahteval, da gremo notri, jaz pa sem zadrževal, da naj še počakamo, ker Kalin mora priti. Iskal sem ga po celem poslopju, nikjer ga ni bilo, nakar nekdo pove, da je šel iskat Pirnata k Petričku.« Končno so se le zbrali pri ministru, ki jim je dejal: »Samo minuto imam časa, moramo naglo opraviti.« »Postavi se pred nas,« poroča Jakac, »in prečita listo za imenovanja – mene na prvem mestu kot profesorja grafike in vršilca rektorskih poslov. Čudno mi je bilo pri srcu. Nato našteje ostale tovariše, ki so stali od mene na levo, na koncu je bil Pengov, ves majhen in skromen. Po kratki formalnosti prosim za par besedi in sem se v imenu slov. umetnikov in naše grupe zahvalil in poudaril pomen in vrednost tega dejanja naše oblasti in naše odgovornosti in našem delu za bodočnost ter prosil na nadaljnjo podporo oblasti. Hiteti sem moral, ker ni bilo časa, in tako nisem mogel izreči vsega, kar bi bilo na mestu in kar je bilo v srcu.«

287

Pred ministrom Kozakom pa Jakcu tako uradno govorjenje, če ne bi šlo za priprošnjo gesto, najbrž niti ne bi bilo potrebno, saj ga je zelo dobro poznal že iz praških let, ko so ga prijatelji imenovali Lazar, in je v njegovih pismih ohranil tudi njegove ekspresionistične pesniške poskuse; v enem od njih lahko preberemo verza: »Brez računov sejejo večnega vrtnarja roke, / brez računov so posejale i nas«; zdaj pa je bil prav Kozak eden izmed tistih, ki so morali svojo podporo zagotavljati s poravnavanjem računov za akademijske stroške, saj kljub oblastnemu položaju ni bil »večni vrtnar«. Takoj po razglasitvi, na kateri je nazadnje manjkal le Mihelič, so se že domenili za prvo sejo akademijskega senata, še istega dne (7. novembra) ob štirih kar doma pri Jakcu, Jakac pa se je takoj potrudil, da je dobil proračun akademije in tudi prvo odobritev kredita v znesku 100.000 dinarjev za njeno prvo opremo.

Novoimenovani učitelji so prišli na sejo že ob treh in so med čakanjem na Jakca, ki je moral do štirih dokončati neko pošiljko, »rešetal« prijave za Akademijo. Jakac je pričel sejo s spominom na padle umetnike, zatem pa je imel

»preklarijo s Pirnatom, ki je bil še malo okajen, radi nakupa v Zagrebu in radi položaja skupine plače«. »Ni mu šlo v glavo, da nimamo vsi enakega položaja.« Prvi mesec so bile pri Jakcu doma kar vsakodnevne seje, na katerih so si porazdeljevali delo, sredi decembra pa so že imeli zasilne prostore na poljanski gimnaziji in mesec dni po prvi seji, 7. decembra 1945, so začeli z vpisovanjem in sprejemnimi izpiti, z rednim poukom v vseh štirih letnikih pa 15. januarja 1946, in tako so študentom prve generacije na prvi slovenski likovni akademiji, vpisanim v šolskem letu 1945/46, prvi semester kar poklonili, saj jo je bilo treba poprej šele formirati in postaviti na noge: vzpostaviti organizacijo ter urediti in opremiti samo stavbo. (Novo imenovani rektor je moral, kot je razvidno iz njegovih zapiskov na vseh mogočih listkih, osebno poskrbeti prav za vse, za zavese, pisalni stroj in žarnice, za očiščenje stranišč v dodeljeni stavbi in cigarete za delavce, ki so sodelovali pri urejanju prostorov, pa tudi za prevoze, za katere se je obrnil kar na vojaško komando mesta in dobil kamione šele s težavo na osebno intervencijo, vse do primerne »služitelja«, ki ga je novembra 1945 zaman sam iskal na borzi dela in moral poleg drugega upoštevati tudi njegovo politično neoporečnost. Da bi pridobili za akademijo pohoštvo, so morali obhoditi celo zastavljalnico, iz katere so dobili pisalno mizo, ter gledališče in Cukrarno, kjer je bil tedaj zbirni center, obiskali pa so tudi mestni muzej. Reprezentativnejši kos rektorske opreme, tabernakeljsko omaro, ki je v rektoratu dopolnjevala »egipčansko« pohoštvo, so vzeli kar iz zbirnega centra pri Čoru Škodlarju. Toda ta je bila ukradena iz stanovanja župana Ivana Hribarja, kar je Jakac spoznal iz napisa zadaj, pozneje pa jo je prepoznala tudi Hribarjeva hči, ko se ji je pri prihodu iz Pariza na obisku pri Jakcu v njegovi delovni sobi zazdelo čudno domače, in akademija ji jo je potem tudi vrnila.) Medtem pa so se lahko kandidati za sprejemne izpite pridno učili.

K sprejemnemu izpitu decembra 1945 se je prijavilo 57 kandidatov, opravilo pa ga je 21 slikarjev in 9 kiparjev. Od prijavljenih na začetku akademijskega študija je bilo registriranih pri vojaki kar devet študentov in sprejemni izpit je opravljal naknadno, tako kot še pozneje Bizovičar, tudi Pogačnik, potem ko je bil zaradi študija odpuščen od vojakov; zato v Jakčevem seznamu tistih, ki so izpit opravljali še pred koncem leta 1945, ni evidentiran. (Teden dni pred začetkom izpitov je Jakac o mladičih s srcem v srcu, ki naj bi odšli »na težko pot muk in neprečutih noči, borbe in nihanja«, v svoj dnevnik s Prešernom v srcu patetično zapisal: »Blaženi – in prekleti – ki nosili bodo nebo in pekel v

dušah svojih«.) Po končanih izpitih, ko je moral sporočiti njihovo usodo »vsem onim, ki so omahnili«, pa je konstatiral, da to ni posel zanj, ker je preveč »prestajal, da bi mogel še komu zadajati bolečine«.

Takoj po končani vojni je Marjana Pogačnika pri risarskih pripravah za sprejemni izpit vneto spodbujal, usmerjal ter spremljal Marijan Tršar s študenti, ki so se potem skupaj s Pogačnikom prvo leto učili na novoustanovljeni likovni akademiji in pred tem nekateri na zasebnih šolah, kajti Pogačnik je dotlej risal še povsem »divjaško« oziroma prvinsko. Nekaj takih njegovih risb, ki so v svoji linearnosti še najbližje Hegedušiću, v resnici izpričuje veliko konceptijsko dognanost in energičen ritem. Ko so se pripravljali za akademijo, so hodili risat k Pogačniku, kjer so jim bili za model polbratje Emilijana Cevca, med njimi poznejši etnolog Tone Cevc. Marijan Tršar ga je, kot mi je tudi sam pripovedoval, učil risati po modelu, ker se je Pogačnik obotavljal prijaviti na akademijo, češ da se tam riše po modelih, on pa ni tega nikoli počel in ga je bilo zato strah. Med temi risarskimi vajami sta bili poleg tudi Marlenka Muck in Rada Šuštar, risarka, ki so jo, kot se spominja Pogačnikova žena, ki je bila njena sošolka, že v šoli vsi občudovali, a se je potem kot slikarka izgubila. V sobo na podstrešju, kjer so risali po ves dan, po celih deset ali dvanajst ur, jim je Pogačnikova mama prinašala še gorko potico in čaj in Pogačnik se spominja, da jim je bilo takrat zelo lepo. Plahega Pogačnika je silil, naj se nujno vpiše na akademijo, tudi Floris Oblák. Pogačnik mu je zatrjeval, da ne zna dovolj, on pa ga je prepričeval o nasprotnem, odkar je videl njegove risbe na dragocenem očetovem papirju, ki se ga spominja še danes, imenitnega, kot da bi šlo za pergament.

Ponovni sprejemni izpit je bil zaključen 9. januarja 1946 in sta ga med »zamudniki« hkrati s Pogačnikom opravila tudi še Drago Tršar, ki so ga po Batičevem odhodu na akademijo vtaknili za risarja v 2. divizijo Knoja in se je zato lahko vpisal šele leto dni po opravljenem izpitu, ter Karel Zelenko; trem kandidatom (kot se spominja Pogačnik, tudi Milanu Butini) pa je Jakac »moral z bolestjo sporočiti negativno«. Med izpitom so morali kandidati po modelu narisati staro gospo in Pogačnik je uporabil vse svoje risarsko znanje, da je nastalo zanimivo delo, izrisano z eno črto. Jakac mu je značilno dejal, naj ga ne zavrže, on pa ga je potem prav tako značilno zavrzel ter kot »neke sorte piroman« celo zagnal v peč. Na pamet pa je tam narisal tudi motiv konjenikov.

Jakac je kandidate že tedaj in pogosto tudi še pozneje kot študente značilno opozarjal, naj svoje poskuse shranjujejo, in jim je tudi zaradi svojega prav

specifičnega odnosa do lastne mladosti, ki jo je nenehno objokoval, velikokrat govoril: »Lahko, da boste nekoč narisali tudi kaj boljšega, toda takrat ne boste več mladi. Kar ste naredili zdaj, tega ne boste nikoli več. S tem ko uničujete svoja dela, uničujete svojo mladost.« Ob tem pa je priznal, da je storil nekoč nekaj takih grehov tudi sam, kar pa se zdi zanj že komajda verjetno. Isto misel je Pogačniku nekoč pozneje zapisal tudi na razglednici in še pozneje je Pogačnik razbral tudi iz Jakčevih pisem in voščil, kako se je umetnik v resnici nenehno tako neutolažljivo zavedal minljivosti, da se mu je zazdelo že bolešno in prav svetobolno. Jakcu je bila mladost prav posebna vrednota, četudi je bil, vsaj kadar je komentiral pisanje kritikov, do njene zaletavosti lahko tudi kritičen, saj je nekoč celo izjavil, da ni sama po sebi nobena prednost, kajti mlad je lahko vsak. Da postane star, pa mora človek že nekaj pretrpeti.

290

Pogačnik, ki se je prvim študentom akademije pridružil še med študijem umetnostne zgodovine, je prinesel na izpit pokazat tudi vrsto doma narejenih del, med njimi študije semnja, nastale menda leta 1941, mesec dni pred vojno, ki jih je narisal ob spominu na obisk dolenskega Šentjerneja. Najiminitnejša od teh risb, izrisanih s peresom na velikem papirju, je bila podolgovata podoba sejma v obliki friza iz časa nekje med letoma 1937 in 1940 z motivom sproščenega sejemskega veselja z vrtiljakom na sredini in s konji ter z veselimi ljudmi. Pogačnik jo je narisal na velikem, skorajda neuničljivem in gladkem brezrastrskem papirju, ki si ga je njegov oče priskrbel iz Nemčije za eksperimentalno preučevanje kalilnosti žit (s pipeto je žitnim zrnom na papirju dodajal vodo in opazoval, v kolikšnem času bo žito vzkliko). Odstopil mu ga je s težkim srcem, češ da je papir dragocen in da zato upa, da bo nanj tudi kaj poštenega naredil in ga ne bo samo popackal. Zato se je Pogačnik pri teh risbah še prav posebej potrudil in je iz njegove beline namesto žita že kar simbolično vzklikla krhka risba, iz nje pa pozneje tudi grafika, ki se zdi, kot bi bila v svoji reliefni ornamentalnosti sestavljena iz samih dragotinastih zrn in kot bi bila umerjena s preciznostjo očetove pincete.

Podoba je bila v svoji samoniklosti še najbolj pojmovana v duhu Hegedušića, a izpeljana z bolj mehko in spevno, v celoti ornamentalno nasičeno izoblikovano črto, z neštetimi detajli, a brez najmanjšega odklona ali »napake«, in s povsem zanesljivim sprotnim nadziranjem prostrane celote; zato ni čudno, da so to delo ne glede na svojo osebno estetiko vsi profesorji zelo pohvalili, Jakac pa je konje opazoval celo z lupo. Takemu načinu risbe se je Jakac tudi

še pozneje posebej čudil, ker je sam kot romantik naravneje obvladal mehkeje zabrisano formo kot linearno perorisbo, in je mislil, da je Pogačnik gotovo hodil na kako šolo, četudi je bil v resnici samouk, če je seveda mogoče šteti za samouka nekoga, ki je prebral skladovnice vsakovrstnih knjig in široko poznal ter občutil umetnost.

Risba je bila zelo všeč tudi Francetu Miheliču, ki jo je prvi pohvalil in dejal: »Kaj pa je to za en človek?« ter ga prav tako povprašal, kje vse se je dotlej učil. Zaradi svojega prijema in discipline se je zdela zelo zanimiva tudi Gojmiru Antonu Kosu. Nekateri izmed tistih, ki izpita niso opravili, so se pritožili rektorju Jakcu in se sklicevali tudi na Pogačnikovo risbo starke, češ da ni nič boljša od njihovih risb, Jakac pa jim je razgrnil njegovo risbo sejma in dejal: »Ali lahko kdo izmed vas naredi kaj takega? Pogačnik bi bil lahko sprejet že zaradi te risbe, tudi če ne bi delal izpita.« Prav to od vseh profesorjev izjemno potrjeno risbo, na katero je avtor še zdaj kar najtesneje navezan, saj so vanjo – v njene vesele ljudi v naravi z vrtiljakom in živalmi – zajeti njegovi tedanji likovni vzori, spomini, veselja in sanje – umetnik še vedno z ljubeznijo hrani doma.

Prav enako kot Pogačnik pa pripoveduje o odzivu profesorjev na te risbe tudi Marijan Tršar, ki je prijatelju vztrajno prigovarjal, naj se prijavi za študij. Ker je Pogačnik vse premalo zaupal vase, je dostavil njegove risbe na rektorat akademije kar Tršar, in tudi on se spominja velikega navdušenja profesorjev nad njimi, kot prvega Miheliča, ki je risbo semnja razgrnil in se tako navdušil, da je nemudoma dejal: »Ta pa mora priti k nam.« Še prav posebej pa si je Pogačnik zapomnil komentar odrezavega Nikolaja Pirnata, ki mu je po prihodu na likovno akademijo dejal približno naslednje: »Tvoja risba je dokaj štorasta, z njo boš imel še veliko preglavic in se boš z njo motovilil vse življenje, vendar je kar dobra, četudi ni lepa.« »Toda za risbo ni treba, da bi bila lepa, ampak zadošča že, če je dobra.« Prav to razmerje med dobro in lepo risbo pa je pred Pirnatom poudarjal že njegov sorodno angažirani ekspresionistični predhodnik Ivan Čargo, ko je – zgrožen nad zavaljenimi velezaslužnimi meščani, prav takimi, kakršne je v svojih risbah kritiziral Pirnat – v pismu sestri Božidarja Jakca Pepini napisal, da ti hudiči že ne bodo diktirali, »kaj naj se dela in kakšne slike so ,lepe‘«. (»Če so dobre, tega osli nikoli ne vedo.«)

S Pirnatom, ki je na akademiji učil samo risanje večernega akta in je bil najboljši profesor zanj, se je Pogačnik srečal predvsem ob tem pogovoru. Njegova risba mu je bila zelo blizu, ker je bila linearna. Izšla je iz duha, ki ga je po

ekspresionistični patetiki v znamenju Četrte generacije, ki ji je pripadal tudi Pirnat, k nam vnesel Miha Maleš; le da je bil Pirnat lapidarnejši, Pogačnik pa bliže Hegedušiću, ki ga je povezoval tudi s kmečkim življenjem, četudi Pogačnik ni bil socialnokritičen, marveč prej zazrt v prostodušnost takega življenja, ki ga je dojemal kot praznično pravljico, povezano z naravo in starodavno umetnostjo čebelnjakov. Pirnat je Pogačnika še posebej opozoril, da mora pri risanju najbolj paziti na sklepe in nakazati sleherni prepogib, ker drugače ta »drot« okrog silhuete nič ne pomeni, kajti célo plastično podobo daje risbi šele sklep.

To navodilo Marjanu Pogačniku (ki so ga zanimali prehodi že pri umetnostni zgodovini, med drugim tudi porazgubljanje baročne tradicije v 19. stoletju, ki jo označuje kot pozni baročni manierizem) se je žal izkazalo kar za poslovilno popotnico, saj je Pirnat kmalu zatem dobil tumor v glavi in umrl. (Še vedno pretresen, kakor da bi se zgodilo šele včeraj, je o tem pogosto pripovedoval njegov občudovalec Igor Torkar; tumor je bil posledica vnetja srednjega ušesa, ki si ga ni mogel ozdraviti med partizani.) Še pred tem pa je moral Pirnat portretirati, v risbi in celo olju, obsojence na tedanjih povojnih procesih, od Lovra Hacina do Leona Rupnika, na katerih je moral biti zapisnikar Bojan Štih. Med poukom akta je vedno komu dejal: »Naredil si lepo risbo, dobra pa ni.« Ali spet drugače: »Naredil si dobro risbo, ni pa lepa; vendar je glavno, da je dobra, četudi je grda.« Ko je bil že bolan, je na akademiji veliko manjkal, nazadnje se je pojavil le še nekajkrat, ko se je že komaj držal na nogah, in tudi tedaj je takoj našel in vsakemu pokazal njegove napake. Nekoč pa so ga zalotili, ko je zadremal v konferenčni sobi; a je pred koncem ure risarje še enkrat obšel in jih opozoril, če je bilo v risbah kaj zelo spotikljivega, da bodo morali drugič narediti drugače, potem pa se ni nikoli več pojavil.

Božidar Jakac je prav na dan Pirnatove smrti, ko se je pred drugo uro popoldne odpravil na akademijo, kot še nikdar dotlej zagledal na akademijski firčadi vrano, ki se je čudno drla in ozirala v sivo deževno nebo; zato mu je postalo tesno pri srcu in se mu je čisto jasno zazdelo, da se je nekaj zgodilo in da gotovo umira Pirnat, za katerega je že vedel, da gre z njim h koncu. Ob sedmih pa je Jakca, ko je še tiskal, poklical po telefonu Mihelič in mu sporočil, da je Pirnat ob dveh popoldne umrl. Jakac je po njegovem slovesu o Pirnatu zapisal, da ostaja sodoben tudi po smrti, in se ga je vsaj na njegov godovni dan, na Miklavžev »večer otroških čudežev in fantastnih želja«, spominjal tudi še v letih po smrti. Pogačnik pa ni nikoli pozabil na njegov nauk, ampak je zares zvesto upošteval,

da so bili na njegovih risbah vsi sklepi razvidni in da risba ni bila le okvir silhuetne figure brez razločnih pregibov. O tem, kako je Pirnat razbiral kvaliteto umetnine predvsem po pregibih oziroma sklepih, v katerih »se gibi križajo«, piše v svojem eseju *Prehodi in Eseju o lepoti* tudi Josip Vidmar, ki ga je bil v versajskem parku v Parizu Pirnat opozoril na prav isto, in to avtentičnost Pogachnikovega pričevanja samo še slikovito potrjuje. Pirnat pa je prišel do tega spoznanja najbrž že na akademiji v Zagrebu, saj je v Jutru 5. decembra 1931 zapisal: »Zglobi (komolec, zapestje, koleno) so najbolj komplicirane partije telesa (R. Frangeš: Zglobi so kakor rože!). Tu se prepletajo oblike višjega reda na razmeroma majhni površini v najčudovitejših odtenkih.« Pirnatovo zavzetost za risarski pouk akta pa posredno ponazarja tudi njegov dnevniški zapisek iz partizanskih časov, leta 1943, ki ga navaja v svoji študiji o slikarju Ljerka Menaše. Iz njega je razvidno, kako je slikar zaskrbljeno nadziral tudi svoje lastno delo in zaupal v smisel študijske vaje: »Opažam, da sem v svojih risbah tu in tam pozabil na konstrukcijo, na voluminoznost. Pozor. Nujno je, da takoj po vojni obnovim: študij anatomije, akt po naravi. Sploh moram svoje delo poplemeniti, poglobiti, deloma poenostaviti.« Kot je leta 2004 ob Pirnatovi razstavi pripovedovala na televiziji Alenka Gerlovič, je celo med partizani v Črmošnjicah organiziral nekakšno likovno šolo, na kateri so po živem modelu nekega partizana risali tudi akt, in na risbo tega akta je 19. XII. 1944 s svinčnikom z olajšanjem pripisal: »Prvič po naravi po več kot štirih letih.«

Ko so se končali sprejemni izpiti, je akademija čez nekaj dni, 14. januarja 1946, pričela z rednim delom. Medtem ko so študenti prvi dan risali, je sédel Jakac v sosednjo sobo in v svoji že kar ganljivi dokumentaristični vnemi na listič, ki ga je potlej vlepil v dnevnik, zapisal: »Danes je začela akademija z delom, v sosednjem prostoru sedi vsa mladina in riše, riše prvič akt. Precej slab moški model je in bolj za silo. Tako se pač začne.« Očitno pa so ga, ker akademija za svoj zagon že na začetku ni imela zagotovljenega finančnega kredita, že tedaj trle tudi gospodarske skrbi: »Danes je bilo še mnogo težkih ur – in tudi drobnih upov – cela akademija se maje v temeljih, še predno dobro stoji. Kalin obupuje in pada v ekstrem. Jaz pa pravim – nič – vse pojde – tudi to bo moralo iti – nič nas ne ustavi. /... / Pri ministru Kozaku je padlo vse v vodo – krediti zreducirani in brezizgledni. In vendar glavo pokoncu – bo – mora iti – vkljub vsem težavam. Sam sem, vsi so odšli do zadnjega – le moji študentje rišejo, rišejo.«

Dober mesec zatem se je Jakac lahko v dnevniku pohvalil, da je izvojeval veliko bitko, kajti s še tremi kolegi je obiskal Borisa Kidriča, »ki je bil prav dobre volje« in jim odobril ponovno dotacijo 450. 000 dinarjev, »kar je toliko kot rešitev zavoda«; s tem pa je »vkljub zelo slabim izgledom« »rešil Akademijo bankrota«. Po odhodu od Kidriča je bil Jakac še pri ministru Kozaku in dobil dovoljenje, da telegrafira Radoju Hudoklinu, da je imenovan za izrednega profesorja, »s čimer se začne nova doba na akademiji«. Hudoklin je potem na akademiji poučeval tehnologijo celih deset let, vse do svoje smrti. Njegova pa je tudi zasluga, da je pregovoril Gabrijela Stupico, da se je odločil ustreči Jakčevemu povabilu in je prišel iz Zagreba v Ljubljano, kjer so mu zagotovili redno profesuro.

294

V kratkem zaupnem pogovoru je v tistih časih Jakac o težavah, ki so trle mlado akademijo, potožil tudi Pogačniku. Dejal mu je, da visoki partijski funkcionarji naše akademije v resnici žal ne sprejemajo z veseljem, ampak so prepričani, da je balast in za naše razmere nepotreben in drag malomeščanski luksuz ter buržoazni preostanek nečesa, kar bo naš narod samo drago stalo. V tej luči je še bolj razumljivo, da je v nagovoru študentom po zaključku prvega šolskega leta poudarjal, naj se zavedajo žrtve, ki jo je prav njim naklonila narodna vlada. Zares iz srca se je za akademijo zavzemal Edvard Kocbek, ki ga je likovna umetnost vselej resnično zanimala. Miha Maleš pa je Pogačniku dejal, da je s sodelovanjem pri Kidričevem Prešernovem albumu prispeval k temu, da je spoznal pomen likovne akademije France Kidrič, ki je morda vplival na sina Borisa, da ji je bil naklonjen.

Kmalu za Stupicem so pričeli na pobudo Franceta Miheliča prihajati za učitelje na akademijo tudi še drugi člani nekdanjega Kluba neodvisnih, kiparji Zdenko Kalin, Karel Putrih in pozneje Frančišek Smerdu ter slikarji Maksim Sedej, Marij Pregelj, Nikolaj Omersa in Zoran Didek. Kako se je to posrečilo kiparju Lobodi, ki je prišel leta 1948/49 za docenta, pa ni mogel Pogačnik nikoli ugotoviti; njegov pristop k delu je bil namreč zanj konservativen. Evgen Sajovic, ki so ga kot umetnika manj cenili, pa se je zdel najprimernejši za honorarnega učitelja lepopisja. Posebna osebnost med poznejšimi predavatelji je bil Klavdij Zornik, ki se je posvečal pedagoški teoriji in bil, preden so akademijo priključili Univerzi, njen zadnji rektor. Kot zanimivega umetnika ga Pogačnik primerja z Belgijcem Constantom Permekejem, podobno, kot je nekdanj France Stele Franceta Kralja, le da je bil v primerjavi s Kraljem bistveno bolj asketski.

Pogačnik se ga spominja kot zmeraj rezerviranega, poštirkanega in vselej tihega kolega, ki je prišel kot primorski partizan v Bosno in bil razvodnik straže, ki je varovala dogajanje med drugim zasedanjem Avnoja, in po njegovem pripovedovanju si ga odtlej vselej slika, kako stoji z bajonetom v praznji uniformi pred stavbo, v kateri so bili poleg Tita tudi Kocbek, Vidmar in Jakac, ter je orehe in lešnike, ki so jih dali stražarjem kot boljšo hrano za vzdrževanje energije.

Po modelih je moral na akademiji risati tudi Marjan Pogačnik. Vendar je bilo zanj značilno, da že pri svojem predakademijskem risanju ni potreboval nobenih modelov, ampak je vse delal na pamet, in tudi pozneje, ko je študiral, ni bil obremenjen z modeli, ampak so ga ti včasih celo motili. Akademijski »dril« pa je vseeno nekaj dal tudi njemu, saj ugotavlja, da se je med njim naučil risati zlasti telesne skrajšave. Njegova risba pa je bila posebnost, ker je bila modelirana z neko napetostjo (entazis), kar je razvidno že v njegovih zgodnjih kiparsko občutenih risbah, in tudi risba njegovih poznejših grafik je bila brušena oziroma modelirana in ne risana. Prav to pa izpričuje njegovo primarno nagnjenost do kiparstva, ki jo je pozneje izrabil tudi pri profesorskem delu v srednji šoli za umetno obrt, poznejši šoli za oblikovanje, kjer je učil poleg umetnostne zgodovine in risanja na tekstilu tudi že omenjene reliefne kompozicije oziroma predmet kompozicijske sheme v kiparstvu, ki ga je moral programsko prirediti po zgledu beograjske šole za uporabno umetnost, vendar ga obenem zasnovati iz nič; v ozadju načrtovalcev predmeta pa je spregledal skriti socrealistični namen, usmerjen v izoblikovanje osnov, na katerih naj bi dijaki pozneje znali upodobiti realistično figuro. Najbrž izvira iz njegovega smisla za kiparstvo tudi želja, da bi razstavil tudi zgolj poslikane grafične plošče, ki učinkujejo kot kiparski relief (torej tako, kakor so bile razstavljene že pobarvane Spacalove lesorezne matrice). Taka Pogačnikova risba je nastala bolj sama od sebe kot pa iz šolskega guljenja po modelu, zato jo je umetnik upravičeno razumel kot prirojen, z njegovim lastnim značajem nerazdružno povezan rokopis (podobno, kot je napisal v spominih France Kralj, da oblike »nastajajo pod vplivom posebnosti osebne značaja«), in za njegove risbe je taka napeta linija pomenila vse.

Prvi študentje, ki so prišli na akademijo študirat takoj po vojni, so bili zelo revni in zelo različno izobraženi, številni med njimi so bili povsem brez šol. Zaradi velike, že kar strašanske raznolikosti, razvidne iz njihovih temperamentov tudi glede na različno pokrajinsko pripadnost, je na njej nastalo ozračje, ki ga je Pogačnik doživljal kot precej neprijazno. Tako kot on so tudi nekateri drugi

študirali že poprej, Vida Fakin na primer germanistiko ali France Vrtačnik arhitekturo pri Plečniku in risanje v Goršetovi šoli, ki jo je Pogačnik imel za zelo dobro, mojstrovo risbo pa za živo in ne manieristično; nekateri so imeli učiteljišče (tako kot med predvojnimi umetniki Mihelič ali Zoran Mušič) ali nekaj let srednje šole ali maturo, na primer zelo dobra risarka Rada Šuštar. Bili so tudi zelo različnih poklicev – Janez Vidic je bil na primer trgovski vajenec in aranžer –, vmes pa je bil tudi kak delavec z rokami kot lopata, na primer Primorec Ljubivoj Brovč, ki je pred tem vozil »šajtrge«, ali povsem kmečka Stanka Komac iz Čezsoče.

296

Gotovo zato je rektor Jakac, ki je njihov napredek včasih sproti registriral, v svojem rokopisnem seznamu poleg starosti označeval tudi njihovo izobrazbo ter v svojem povojnem zapisu o potrebi likovnega šolanja opozarjal tudi na to, da so prihajali prvi študentje na ljubljansko likovno akademijo ne le z zelo pomanjkljivo predizobrazbo, marveč »celo sploh brez vsake izobrazbe«. Enako raznolika pa je bila tudi stopnja njihovega izrecneje likovnega predznanja. Ta je segala od popolnega samouštva ali zasebnega šolanja na primer pri Hinku Smrekarju, pri katerem se je učil Milan Bizovičar, ki je njegovo šolo Pogačniku zelo pohvalil, vse do predhodnega akademijskega študija na Dunaju (kjer je študirala Jelica Žuža, ki se je sprva učila tudi pri Sternenu). Fantje pa so bili večinoma tudi še kar v uniformah, tako na primer najmlajši študent, Idrijčan Ivan Seljak-Čopič, ki je pred tem, leta 1945, kot najmlajši, komaj sedemnajstletni partizan stražil vojvodski prestol na Gosposvetskem polju (ta prizor je ohranjen tudi na znani fotografiji), dokler ga niso pregnali Angleži.

Pogačniku je o tem pripovedoval, kako je – četudi je bil prvič na Koroškem – tedaj začutil, da straži vse kaj drugega kot samo tisti kamen, nekaj nepozabno velikega, in da bi ga lahko od tam sovražniki pregnali samo, če bi ga ubili. Ker svojih težav ni zapiral vase, ampak je bil odprt človek, je Pogačniku med slikanjem večkrat pripovedoval o svoji življenjski travmi. Ko je stal ponoči na straži, je v jutranjem mraku zaslišal repetiranje puške in s puškinim kopitom »prisebno« ubil nekega domobranca, ker bi drugače on ubil njega, in poslej ga je resk počene lobanje tako nenehno spremljal, da ga je začel pozabljati v alkoholu. Povedal mu je tudi, kako so ga takoj po vojni, ko je prišel v Ljubljano, v gostilni pri cerkvi svetega Florijana napili, nakar se je napotil naravnost na škofijo in s pištolo toliko časa streljal v naravno velik mavčni portret škofa Rožmana, dokler ga ni »pobral hudič«. (To uničenje – kip je bil delo Karle Bulovec – je imel

v mislih škof Anton Vovk, ko je – kot je dokumentirano v njegovih zapiskih – leta 1947 med obiskom Ozne v škofiji oznovcu dejal: »Imeli smo lep umetniški kip, pa so ga partizani že leta 1945 uničili.«) Med »partizanskimi norčijami« je Čopič razbil tudi druge kipe, ki jih je dosegel. Njegov poznejši ustvarjalni razvoj pa je Pogačnik obžaloval, ker ga je povsem podredil načinu, ki mu ga je vsilil Zoran Didek. Vso inteligenco je Čopič po Pogačnikovem prepričanju sicer dobil od Didka, toda pri tem je izgubil mnogo svoje prirojene osebne izraznosti.

Tedaj študentje v glavnem niso vedeli še ničesar in se tudi še niso mogli iti nikamor razgledat. Na akademiji je strokovna knjižnica šele nastajala, zelo koristna pa je bila tudi Maleševa revija Umetnost. Ta revija, ki jo danes preveč podcenjujejo, je vključevala celoten prostor od Ljubljane do Skopja. V njej so bili obravnavani tudi nekateri pred vojno sodobni evropski pojavi, in Pogačniku je bila v obdobju pred študijem pravi kažipot, saj je iz nje spoznal tudi de Pisisa, Capogrossija ali Morandija; za današnji čas pa je postala dragocen študijski vir.

Pogačnik, ki je že kot otrok modeliral pri Bulovčevi, si je želel iti študirat kiparstvo, zato do zadnjega ni vedel, ali naj se na akademiji vpiše na slikarstvo ali kiparstvo, ker je rad in dobro modeliral, in niti sam ne ve, kaj ga je v tedanji razdvojenosti nazadnje pičilo, da je pristal na vpis na slikarstvo. Bolj se spominja, da je želel opravljati kiparski izpit in da ga je že zaneslo h kiparskemu stolu, kjer naj bi modeliral skupaj z Zelenkom (ki se je pozneje posvetil grafiki) in Dragom Tršarjem, a je v sobo pogledal profesor Jakac in mu pomignil, da mora k slikarjem, četudi ni imel ne barv ne čopičev ne platna. Prav nasprotno pa si je Drago Tršar, ki se tistega usodnega trenutka tudi sam še enako dobro spominja, od nekdanj želel na slikarstvo, pa je pristal na kiparstvu potem, ko ga je v Goršetovi šoli, kjer je risal »muskelmane«, »začopatil« Boris Kalin in ga poprosil, če bi mu pomagal. Tršarjev zgodnji, tik po vojni nastali ohranjeni linorez kaže, še nekako v šantlovskem načinu, delo v kiparski delavnici s kipi na polici, ki jih sam avtor označuje kot kalinovske; izrazit slikarski talent pa kažejo tudi njegove mladeniške oljne slike iz rodnega Rakeka pri Planini z motivi kapelice ali domače cerkve med zelenjem. Prav take življenjske okoliščine pa včasih pojasnjujejo, čemu razbiramo pri kiparjih slikarske elemente in pri grafikih ali slikarjih kiparske.

V povojnem času je bila v vseh pogledih tolikšna revščina, da je bila že prava umetnost dobiti čopič in barve; zato je zgodba o tedanjih akademskih

razmerah in podvigih predvsem nenehna pripoved o iznajdljivosti pri preskrbovanju z materialom vse od papirja dalje. Študentje so v tistih časih čopiče in barve izdelovali kar sami, ribali prah ter hodili po nacionaliziranih trgovinah, kjer so nekdanj prodajali barve, ter strgali po izpraznjenih predalih praške pigmenta. O tem piše v spominskem besedilu Pedagoško metodološki razvoj pouka na slikarskem oddelku ALU, napisanem za jubilejni katalog ljubljanske likovne akademije, in v tipkopisnih spominih na srečanja z Jakcem tudi tedanji študent Marijan Tršar. V njem pravi, »da so si študentje sami pripravljali barve, čistili, žgali pigmente, prešali laneno olje, kajpak sami delali okvirje, napenjali in ‚grundirali‘ platna«. In dodaja, da se je slovensko-ameriški pisatelj Louis Adamič, ko je obiskal likovno akademijo, ves začuden spraševal, ali je res mogoče, da si študenti sami delajo čopiče iz živalskih dlak, sami tarejo kamne, nabrane na Savi, da dobijo vsaj »zemeljske« barve, ko že ni drugih kemičnih, in da so bili na to iznajdljivost skupaj s profesorjem celo ponosni. Jakac pa se je, da bi dobil material za akademijo, iznajdljivo oprijel že čisto sleherne priložnosti. V znamenju »žicanja« za material je v resnici njegova celotna tedanja korespondenca s tujino, saj v njej nenehno našteva, kaj »vse bi krvavo rabili«; pri tem je že iz čisto praktičnih potreb preučeval oziroma usklajal in s tem ustvarjal tudi domačo in tujejezično terminologijo. V prav tako težkem položaju pa so se znašli tudi profesorji. Gabrijel Stupica, ki je imel zvezo, da je dobil dobro laneno olje, si je barve dosledno sam ribal vse do leta 1952 in pozneje mu je Pogačnik posodil celo litografski kamen, na katerem jih je lahko trl, medtem ko jim je po kapljicah dodajal laneno olje, in to je počel ure in ure, največkrat tudi ponoči; barve pa si je tedaj sam ribal tudi Marij Pregelj.

Člani izseljenskega kluba Svobodna Slovenija so leta 1946 osebno za Jakca zbrali več kot 400.000 dolarjev in zanj nakupili slikarski material, ki ga je Jakac porabil tudi za nagrade študentom. Prav tako je februarja 1946 namenil likovni akademiji vseh trideset tisoč dinarjev zaslužka, ki ga je prejel za izdavo dveh litografij Franceta Prešerna, narejenih (v skupno 16 tisoč izvodih, od tega tisoč izvodih za Primorsko) za okras javnih, zlasti šolskih prostorov; z njim je bila omogočena že prva akademijska študentska ekskurzija v Poreč, Rovinj in Pulo, ki je ostala v zelo živem spominu tudi Pogačniku. Že leta 1946 pa so organizirali sodelovanje z domačimi tovarnami za barve, platna in olja. Glede strokovne literature se je Jakac tudi dobro zavedal, da na akademiji ne vedo, kaj se dogaja po svetu po umetnostnih središčih, zato je leta 1948 prosil tudi za

kataloge s seznami in ceniki materiala in za revije, tudi stare letnike, recimo za Creative art, The art Studio ali American Artist; iz katalogov pa je izbiral tudi literaturo za akademsko knjižnico, katere pomena se je zavedal že iz časov lastnega študija v Pragi, kjer je spoznal nekatere umetnike, med njimi Whistlerja, šele po posnetkih v knjigah. V takem položaju se je Jakac leta 1949 in 1950 odločil, da je najpriročneje, če obišče Združene države Amerike kar sam; vendar do načrtovanega obiska ni prišlo. Tam naj bi organiziral zanesljivejšo preskrbo z materialom ter se razgledal tudi po organizaciji akademij in se informiral o šolskih stavbah. Prizadeval pa si je tudi za ustanovitev trgovin, v katerih bi v Ameriki prodajali dela jugoslovanskih umetnikov in z izkupičkom zagotavljali material zanje.

299

V tistih časih je precej študentov živelo v zelo težkih razmerah, ker vlada še ni dodeljevala štipendij. Zato si je prizadeval tudi za izboljšanje teh razmer. Za ureditev dela na akademiji so počasi adaptirali nove podstrešne prostore na poljanski gimnaziji, seveda zasilne, in sanjali o zidavi velikega projekta, ki bi spravil pod streho vse tri akademije, glasbeno, igralsko in upodabljačo. Pri tej zamisli so verjeli tudi v projektanta Plečnika. Iz teh sanj seveda ni bilo nič, akademija pa se je leta 1963 preselila v boljše prostore na Erjavčevi cesti.

Pogačnik se tudi spominja, kako so se morali študentje v povojnem času obvezno udeleževati delovnih akcij, na primer pri brezplodnem poglobljanju Pšate, da bi ne poplavljala, tja pa so prišli nekateri kuhar golaž, da bi ga »udarniki« kupili in jedli; prav tako brezplodno so se lotili tudi priprav za zidanje nove likovne akademije. Glavni akademski politični akterji so sklicali študente in jim sporočili »naredbo«, naj se zberejo nasproti poljanske gimnazije, kjer so jim oznanili, da začnajo z gradnjo nove likovne akademije. In tam so zares izkopali ogromno luknjo. Pri delu je bil čisto »nor« Ive Šubic, najbolj so se smejali Adriani Maraž, ki ni znala držati lopate, toda potem je prišel Hudoklin in jim dejal, da bodo z naslednjim dnem prenehali, ker bo na tistem mestu zrastle nekaj drugega, akademija pa bo druga.

Rektor Jakac je dal akademiji, tedaj še v prostorih poljanske gimnazije, za pouk grafike, ki jo je sprva poučeval kot stranski predmet v vseh letnikih, razen v prvem, zaradi pomanjkanja opreme na razpolago tudi svoja zasebna tiskarska stroja: enega, z velikanskim kolesom, mu je pred vojno predelal iz poljedelskega stroja brat pesnika Vladimirja Premruja Stane Premru, drugega pa je prav tako pred vojno še v dvajsetih letih dobil odsluženega v

Blaznikovi tiskarni in moral zanj naslikati troje ovalnih Blaznikovih portretov. Prav na tem znamenitem stroju, ki je danes shranjen v Kostanjevici na Krki, so bile prvič natisnjene tudi Prešernove Poezije, zato ga je Jakac imenoval kar »Prešernov stroj«, in na njem so bile odtisnjene tudi prve Pogačnikove grafike.

Pogačnik se je sprva lotil grafike kot vsak študent in tedaj seveda še ni vedel, da se bo kdaj ukvarjal predvsem z grafiko, likovno zvrstjo, ki je po že omenjeni značilni Babičevi definiciji – na nekem predavanju v Zagrebu jo je slišal tudi neposredno iz Babičevih ust – veljala za samostojno panogo natanko med slikarstvom in kiparstvom. Poleg te ugotovitve si je Pogačnik za vekomaj zapomnil, da je videl Babić v grafiki ogromen razpon registrov in izrazil zaupanje v njeno prihodnost, češ da bo grafika na neki način obstala. Še manj pa je mogel tedaj slutiti, da bo grafiko kdaj tako svojevrstno reliefno kiparsko modeliral. Šele pozneje se je nad grafičnim poslanstvom tako navdušil, da je nekaj časa celo mislil, da bo grafika s svojo dostopnostjo ljudem nadomestila slikarstvo, dokler se ni v poudarjenem doživljanju minljivosti zavedel njene prevelike krhkosti, ker papir že zaradi velike higroskopsnosti ni dovolj obstojen, da bi trajal v nedogled, obledijo pa tudi barve. Želja po kiparstvu je gnezdila že v naravi Pogačnikove napete risbe in v njegovem smislu za reliefnost, medtem ko mu je zanimanje za grafiko vzbudila nepredvidljiva skrivnost odtisa, ki jo je prvič zaslutil pri Jakčevih istrskih suhih iglah.

Ko se je začel študij na likovni akademiji, je bilo na njej le malo študentov z dokončano gimnazijo, in zato, ker ni bilo strokovne literature, so Pogačnika, ki je hkrati študiral umetnostno zgodovino in imel pri profesorju Steletu že skorajda opravljeno diplomo, poklicali na rektorat, da bi poskrbel za splošno izobrazbo in študentom predaval. Poprosil ga je profesor Kos, Jakac pa ga je potrdil in mu razložil, koliko vsega neizobraženim študentom manjka. Ko jim je predaval, je bila sobica zmeraj polna, govoril pa je splošno o kulturi in pri tem poudaril tudi zanj osnovne točke, ki značilno segajo – nikamor drugam kot na Moletov Vzhod (Kreto, Mikene, Faistos, Hagio Triado). Ko je ugotovil, da mlada generacija ne ve ničesar o Kitajski liriki, ki mu je bila tako pri srcu, je Gradnikovo knjižico nekoč prinesel na akademijo, kjer so odpovedali večerni akt, in namesto da bi slikali model, je nekdo na odru zanj raje bral pesmi. To kaže, kako so bili siti socrealizma, Pogačnik pa se spominja, da je pesmi izmed vseh navzočih pred tem poznala samo Vida Fakin.

Rektor Jakac je moral ves ta čas postopoma snovati tudi učni načrt, pri čemer si je pomagal z lastnimi izkušnjami ter s primerjalnim naslonom na zagrebškega in beograjskega. O njegovem mukotrpnem snovanju akademijskega učnega načrta so v zapuščini ohranjena tudi jasna pričevanja, v zahtevanem poročilu o učnem načrtu pa je Jakac po dveh letih obstoja akademije napisal, da se šele postopoma uresničuje in stalno izpopolnjuje »in bo šele po par letih dobil svojo trdnejšo obliko«. Večina profesorjev je bila pri poučevanju naslonjena na zagrebške izkušnje, slikarska tradicija, ki so nam jo dali naši impresionisti in kot jo je zaznaval Pogačnik, pa je bila tedaj v Ljubljani že izgubljena oziroma pozabljena. Zato Pogačnik iz perspektive tedanjega študenta »herojsko« pot slovenske akademije označuje hkrati kot klavirno in njeno »korakanje« tudi za šepajoče. Impresionisti, ki so jih zaradi socrealistične doktrine nekateri kmalu zatem postavili pod vprašaj, so med vojno in v desetletju po njej po vrsti tudi dobesedno odhajali s sveta; med pogrebce predzadnjega izmed njih, Matija Jama, pa je bil kot študent nepričakovano potisnjen tudi Pogačnik.

301

Pričevalen spomin na Jamov pogreb je zagotovil Edvard Kocbek, ki je dan po pogrebu v svoj dnevnik zapisal: »Včeraj je bil tudi pogreb Matije Jame. Slabo organizirano, tako da nihče ni bil pravilno ali pravočasno obveščen.« Prav zaradi take dezorganizacije je profesor Boris Kalin, ko je pričelo zvoniti, pa ni bilo nosačev, na hitro angažiral navzoče študente in jim na opozorilo pogrebcev, da je krsta težka, dodal še dva, kiparja Adalberta Lipičnika in slikarja Franceta Pavlovca, vendar se je slednji še sam obešal na krsto, da so pravzaprav nesli še njega, in je že pred doseženim ciljem odpadel. In tako je spomladi, sedmega aprila 1947, nosil skupaj z Ivetom Šubicem, Francetom Slanom, Lojzetom Lavričem in Lipičnikom (ter menda še iz Zagreba dospelim slikarjem Kranjcem) v vetrovnem vremenu proti odprtemu grobu na ljubljanskem pokopališču na ramenih Jamovo krsto tudi Marjan Pogačnik, in potem ni nikoli več pozabil, da je bil Jamov pogrebec. Ta nadvse žalostni prizor je ohranjen na skromni fotografiji. Pogačnik se spominja, kako so se do kraja izmučeni na dolgi poti po pokopališču, med katero jim je udaril v obraz še močan veter, s prav zadnjimi močmi končno vendarle privlekli do groba in spravili Jamo k zasluženemu počitku. Pogačnik pa je že čutil, kot da bo šlo srce še iz njega, in zato mu je ta pomenljivi spomin neizbrisen; za njimi pa sta hodili ministrica Lidija Šentjurs in s svojimi elefantističnimi betežnimi nogami Jamova hči Madelaine. In še pozneje, kadar sta se srečala z Ivetom Šubicem, mu je ta dejal: »Ali še veš, kako je bilo, ko sva

nesla Jamo?» Ob krsti pa je govoril »dežurni« pogrebec slovenskih umetnikov, rektor Božidar Jakac, in dejal, da se je z impresionisti »izčrpno izrazila prasila slovenskega izraza in umetnostnega duha«, in da smo z njimi »dobili tudi prvič resnično in zavestno slovensko umetnost, ki je izrastla iz domačih tal«.

Tedaj je imela za Slovence pokroviteljsko vlogo zagrebška akademija, pred katero so občutili naši umetniki nekakšen kompleks, saj sta bila z njo povezana Meštrović in Becić, vmes pa so bili Tartaglia, Babić in Hegedušić, tako da je bila na njej kompletna zasedba. Ta zagrebški vpliv je imel po Pogačnikovem prepričanju tudi negativne posledice, zlasti v času po vojni, saj se je zagrebško izročilo zavleklo na ljubljansko akademijo, ki je bila postavljena čisto na novo, in ozračje na njej je bilo po Pogačnikovem (pa tudi Tršarjevem) gledanju katastrofalno. Njeno profesorsko moštvo je bilo povsem neubrano in med seboj tako sprto, da so to čutili tudi študentje, tudi Pogačnik ali Marijan Tršar, ki mi je pogosto pripovedoval, kako do skrajnosti različno sta eno in isto študentsko slikarsko delo presojala Gabrijel Stupica in Gojmir Anton Kos, pač v skladu z osebnimi pogledi, razvidnimi iz principov njune lastne ustvarjalnosti. O istem mi je nekoč pripovedoval tudi Jože Ciuha, ki se živo spominja, kako je Kos zagovarjal barvno »pasto«, medtem ko se je Stupica zavzemal za rafiniranost odtenkov; Pogačnik pa se spominja tudi različnih gledanj profesorjev Pengova in Kosa, saj je med odbiranjem študentskih del za razstavo v Zagrebu Pengov Pogačnikovo delo zavrnil, Kos pa je za isto podobo dejal, da mora nujno v Zagreb; še pozneje trajajoče napetosti med temi profesorji se živo spominja tudi Janez Bernik. Zato si po Pogačnikovem prepričanju ljubljanska akademija še vse do danes ni mogla izoblikovati pravega lastnega profila in zato na njej govorijo o osebnih poetikah, vendar pogosto stvari niti ne razumejo in celo lastna dela razlagajo napačno. Nekoč se je zgodilo, da je Marij Pregelj v svoji ostri kritiški pripombi celo oponesel, da postaja ljubljanska akademija le izdelovalnica slik in sličic vseh mogočih manir in žanrov, ter da bi bilo potrebno njen temelj ponovno preveriti in postaviti na novo.

France Mihelič je bil vsaj spočetka tako strog profesor, da so njegovi učenci pričeli negovati pogosto navajano študentsko reklo, ki ga je pozneje širil tudi sam, da bi jim morali zaradi profesorjeve neizprososti priznati dvojna leta in jih oprostiti vojaščine. Kot akademijski učitelj je ubral izjemno ostro in brez-kompromisno smer zagrebško-hegedušičevskega risanja, tako imenovano konstrukcijsko risanje, in ni študentom puščal nikakršne svobode. Pri risanju akta

je brezpogojno zahteval vertikalno postavitev in merilo glave proti preostalemu telesu 1 : 7 oziroma 7,5, pri tistih, ki so se učili risanja že kje poprej, pa je preganjal vsakršno maniro. Že Pogačnik je pri svojem kolegu Pavlu Pirihu, izhajajočem iz »šole« bohinjkega Valentina Hodnika, ki je posredovala svoje izročilo po gorenjskih skednjih, opazil tolikšno znanje, da mu je dejal: »Ti si se pa že učil.« Mihelič pa mu je njegov način očital z besedami: »Kje pa ste to pobrali?« in je študente opozarjal, da se morajo, če želijo biti uspešni, znebiti vsakršne manire, češ da je manira za diletante, umetniki pa imajo stil; in poslej so se ti še večkrat šalili, da imajo zdaj, ko so še diletantje, maniro, potem ko bodo umetniki, pa bo njihova manira postala stil. Marijan Tršar je pozneje med svojimi razmišljanji o likovnem jeziku in ustvarjalni igri skušal razkriti tudi bistvo manire in jo je označil kot »posebno, rekel bi izrojeno zvrst igrivosti«. (Vendar je sam Pirih, ki je prišel na akademijo iz nemškega taborišča in je tedaj Pogačnika spominjal na živega okostnjaka, nazadnje pristal kot pleskar, pozneje pa se je »ponovno« pojavil med Pogačnikovimi učenci na srednji šoli za oblikovanje v podobi docela podobnega mu sina.)

Hodnikovi učenci so pred vojno razširjali njegov način po vsem Gorenjskem, njihovega učitelja pa označuje za nadarjenega slikarja tudi France Kralj; za nadarjenega, le da povsem zapitega slikarja je imel Hodnika tudi Janez Zorman, ki ga je omenjal tudi v kritikah. Med slikami, ki jih hrani Marjan Pogačnik, njegov značilni način zgovorno ponazarja tudi otroški portret njegove (poznejše) žene, ki jo je leta 1923 narisal v Bohinju. Pri risbah je Mihelič zahteval konstrukcijsko prvino, vendar se ta konstrukcija ni smela videti, ampak jo je bilo potrebno samo občutiti; ta princip, v katerem je Pogačnik razbral temeljno Miheličevo pedagoško vodilo, pa je bil soroden tudi Pirnatovim pogledom. Če kdo predmeta ni narisal konstrukcijsko, se je zdela Miheliču risba zanič, in to je šlo tako daleč, da je bil z iskanjem konstrukcije že prav obseden in da ni bilo mogoče pri njem prav ničesar obrniti po svoje. Zato je študentom tako risanje že tako presedalo, da jim je lahko odvzelo celo vse risarsko veselje; hkrati pa se jim je pojem konstrukcijskosti tako zalezal v glavo, da jih je po njej tudi še dolgo tolkel. Študentje pa so imeli tudi vsak svoj svet; nekateri od njih se niso mogli s konstrukcijsko risbo nikoli sprijazniti, kaj šele, da bi jo obvladali, in tudi Pogačniku ob misli na šolska leta preseda še vse do danes.

Da je bil Pogačnikov profesor in poznejši kolega France Mihelič prvo študijsko leto na novi slovenski akademiji zelo neizprosen in strog, izpričuje tudi

dejstvo, da je včasih koga celo vrgel z akademije. Ker se France Stare, poznejši doktor arheologije in profesor na univerzi, ki je bil sicer dober risar in se je bil učil pri Veselu, ni držal Miheličevega načina in pri slikanju akta ni upošteval vertikalne in konstrukcije, ampak je vztrajal pri svojem načinu, ga je Mihelič po prvem semestru odslovil. Svoje risarsko znanje pa je pozneje uporabil pri arheologiji. Javno kritiziral pa je tudi njegov poznejši uvod v povojni katalog Veselove razstave, češ da je na ravni slabe seminarske naloge. (Stare, ki ga je Jakac v beležnici označil za samouka, je izhajal iz Veselove šole in je stalno hodil k Veselu na graščino Grumlof.) Druga, ki jo je Mihelič vrgel z akademije, je bila vesela študentka iz Prekmurja, ki je bila s svojo živostjo in lepoto za Pogačnika najsvetlejši pojav v svojem razredu, vrgel pa je še nekatere, ki se kolegom niso zdele tako slabi. Težave je imel tudi Milan Rijavec, čigar slikarska risba se je izključevala z Miheličevo konstrukcijsko. Risal je namreč tonsko, tako da je nanašal eno ploskev poleg druge, minimalen predih med ploskvami pa je postal njegova risba, in enako je tudi slikal: polagal je le barvno ploskev ob ploskev, vmes pa je dobil vlogo slikarske risbe, ki mu je povezovala barvne sklade, samo »zrak«. To mu je bilo očitno že prirojeno in profesorji so bili zaradi tega v dilemi že med sprejemnimi izpiti, ker niso bili prepričani, če ga bodo lahko izpilili; in v resnici je pričel eksperimentirati po svoje in je še naprej gojil le tako slikarsko risbo. Iz Jakčevega zapiska je razvidno, da so na akademiji že mislili na njegovo izključitev, vendar so – kot pojasnjuje Pogačnik – zaradi njegove vztrajne doslednosti uvideli, da želi uresničiti svoje težnje, in so pričeli njegovo hotenje tolerirati kot individualen pristop, ki so ga nazadnje sprejeli kot dejstvo. Sam Rijavec pa se je moči svojega hotenja najbrž tudi zavedal, saj mi je še mnogo pozneje pripovedoval, kako je na akademiji slikal v ateljeju, ki so ga študentje imenovali »soba genijev«, medtem ko je »raja« slikala v tako imenovani »konjušnici«. Marjana Pogačnika pa je tudi on nadvse pohvalil kot zelo velikega slovenskega slikarja, čeravno se ni vključil v atelje med »genije« (v katerem so slikali tudi Milan Bizovičar, Floris Oblák, Vida Hudoklin, Ivan Seljak-Čopič, Aleksa Ivanc in Tomaž Kvas), Pogačnik pa tega ni storil že iz solidarnosti – a se tudi ni počutil kot genij.

Kot velika avtoriteta je figuriral tudi Gojmir Anton Kos, strog profesor, čigar risba se je naslanjala na nemško šolo, natančneje na Ferdinanda Hodlerja (o katerem je v mladosti pisal v Domu in svetu). Hodlerjeva risba, ki jo je nekdanji cenil tudi Tone Kralj, se je neverjetno prekrivala z risbo Slavka Pengova, ki je

Hodlerja tudi zelo cenil, medtem ko se je Pogačniku zdel in se mu še vedno zdi dolgočasen; za tip obeh teh risb pa je bistveno, da je izrazito neslikarski. Izmed umetnikov njegove generacije je Pogačnik toliko bolj spoštoval Gustava Klimta, muhastega umetnika in v bistvu pesnika, ki si ni pomišljal uporabiti niti zlate barve, medtem ko Schieleja (ki je bil ljub Vladimirju Lakoviču) ni sprejemal, ker se mu je zdel precej čuden anatomski risar. Pogačnik in Marij Pregel sta o tem veliko predebatirala in prišla do ugotovitve, da sta si risbi Pengova in Gojmira Antona Kosa povsem podobni, ker sta bili linearni, zadaj pa je stal Hodler, ki je bil njun bog. (Hodlerja je cenil tudi Jakac, ki mu je bil sicer mladostni vzor Munch, ob njem pa tudi Rembrandt; to je mogoče sklepati tudi po njegovem ponosu, da je imel v svoji zbirki Hodlerjev akvarel, eno izmed del, ki jih je Hodlerjev hišnik, po rodu Slovenec, pobral iz slikarjevega odpadnega koša in izročil svojemu sinu, da jih je prodal v Ljubljani, dve tudi Hribarju za grad Strmol. Razvidno pa je tudi iz dejstva, da je Jakac, ki je večkrat pogledal na naravo ali življenjske prizore skozi oči znanih slik, pomislil na Hodlerja ob pogledu na švicarske Alpe, ko se je leta 1956 peljal z vlakom na 2. razstavo mednarodne zveze lesorezcev XYLON, katere soustanovitelj je bil. Hodlerjevo znano podobo drvarja pa je tudi skiciral.)

Že zaradi njegovega znanja in zavezanosti tradiciji je Jakac očitno cenil tudi Pengova. To je pozneje najbolj neposredno izpričal na dan njegovega prezgodnjega pogreba, januarja 1969, ko je ležal na Žalah v mrliški vežici »pod svojo podobo Krista, ki zre umirajoč zaskrbljeno v smrt«, »on, ki je to podobo ustvaril, mrtev, ves bled in spremenjen, niti njegova blagoslovljena roka se ne bo več zganila«. Tedaj je Jakac v dnevnik zapisal, da še ni doživel pogreba s tako žalostjo, in je pokojniku, ki je bil »vedno resen, vase zaprt, je le redko govoril«, a bil »povsod prisoten«, zaželel, ker se je očitno zavedal njegove osebne tragičnosti: »Naj Ti bo lažja slovenska zemlja, kot Ti je bilo življenje med živimi.« »Za njim je ostal ogromen ‚œvre‘. Šele obsežna monografija bo pokazala vso bogatijo njegovega dela. ‚Prišel je v tradicijo‘, že živi v zgodovini našega slikarstva, veliki freskant, ki mu ne najdeš sličnega.« Tudi Pogačnik je prepričan, da je bil Pengov izvrsten risar, četudi je bil njegov učenec Tone Žnidaršič še večji mojster; vendar je bil zanj problematičen, ker je učil samo to ozko smer, ki jo je pač obvladal, in ker je pri tem hotel svoj način risbe na akademiji vsiliti tudi vsem drugim. Pengovovo znanje pa je tedaj, kot mi je pripovedoval Jože Ciuha, občudoval tudi Gabrijel Stupica.

Iz Hodlerjeve metode je izviral tudi Kosov način poučevanja akta, ki je porcionalno izhajal iz narisane oči, za kar je bilo potrebno imeti zelo izostreno optiko, se pravi oči. Najprej je bilo treba izmeriti oko, in potem so morali vse premeriti iz njega. Kosov pouk je bil »viziranje in eno samo viziranje« in ta metoda se je marsikomu od študentov zazdela pretirano komplicirana. Pengov pa je študente »porival« zlasti v slikanje velikih aktov, ki so jih morali risati z ogljem na ogromne »plahte« papirja, in jim je govoril, da je treba nenehno risati velike akte, četudi po 20 ur na dan. (Najbrž zato se je na svojem najbolj znanem avtoportretu v nemo zaupnem poklicnem sožitju naslikal kar z golim ženskim modelom kot najprimernejšo ustvarjalno muzo, tako kot tudi slikovitejši Corinth.) Pogačniku, ki zaradi večstranske zaposlenosti za tako delo ni imel dovolj časa in zato risanja ni obiskoval redno, pa so očitali, da ne dela, četudi je v resnici garal. Božidar Jakac mu je ob tem, ko mu je leta 1948 prisodil študentsko nagrado, eno od sedemnajstih, ki so tedaj znašale po 1.000 dinarjev, ob odlični oceni označil (ne)rednost obiskovanja risanja z minusom. Profesor Pengov pa je njegovim aktom očital, da niso izdelani do konca, in jih je zato slabo ocenil.

306

Izmed vseh študentov je to risarsko fazo najbolj, že kar stoodstotno, obvladal Tone Žnidaršič, in Pogačnik je celo prepričan, da nismo Slovenci v svoji zgodovini pozneje nikoli več imeli tako nadarjenega risarja. Njegovi akti so bili po Pogačnikovem mnenju prave umetnine in klasično ponazorilo maksimalnega napora iz tistega obdobja, usmerjenega v tedaj temeljno nalogo, kako narisati človeško telo v naravni velikosti, in po Pogačnikovi presoji zato že takrat primerne za muzej. Marijan Tršar se spominja, da so bile njegove risbe tako precizne, da je bil videti narisani predmet kot resničen, in pripoveduje anekdoto, kako je slikar nekoč na rob lista narisal na poševno nagnjeni klopi v predavalnici čopič tako prepričljivo, da se je, ko ga je do kraja izrisal, ustrašil, da se bo strkljal po tleh, in ga je skušal prestreči v nastavljeno dlan; sam Žnidaršič pa take spomine dobrodušno komentira kot »legende«.

Četudi je bil eden izmed najboljših risarjev na akademiji, je bila njegova risba manieristična, izoblikovana po njegovih normah in povsem puristična, saj je vselej risal le z ostro ošiljenim svinčnikom, tako da je že skoraj graviral, slikal pa je le na karton v tehnološko zapletenem načinu starodavnih slikarjev. (Pri tem Pogačnikovem opisu se spomnimo na klasiciste in na Goethejevo značilno oznako takega slikarja Kniepa, ki ga je »šiliti in vedno znova šiliti

najboljše angleške svinčnike« enako veselilo kakor risati.) Taka Žnidaršičeva »klasicistična« risba pa je bila tudi mrzla in brezčutna kot britvica in kot izraz neke »superhigijene« popolnoma neprilagodljiva za grafiko, kar je Pogačnika, ki Žnidaršiča označuje kot »nenadkriljivega specialista ošpičenega trdega svinčnika«, začudilo. Purizem, značilen tudi za risbo Franceta Kralja, ki je bila sicer ekspresivno deformirana, a povsem čista, Pogačnik danes povezuje s slikarjevo domačo Suho krajino, za katero je nasploh značilna neka težnja po snažnosti; to težnjo pa je gotovo povzročilo ali vsaj stopnjevalo tamkajšnje pomanjkanje vode, saj je sicer purizem na Slovenskem precej neznan. Kot kiparski termin je obveljal prav pri označevanju nekaterih plastik Franceta Kralja. Suhokrajinska dekleta, ki so prihajala na srednjo šolo za umetno obrt, so bila, kot ve povedati gospa Pogačnikova, nadarjene vezilje. Zato šteje Pogačnik Suho krajino za prav poseben in čuden brezvodni »otok«, ki bi si zaslužil – tako kot Žnidaršič razstavo – še posebno raziskavo.

307

Pogačnik, ki je poučeval ista dekleta, pripominja, da je tem ljudem že po naravi prirojen čut za ekstremno čisto risbo, za čisto formo in čisto barvitost. Žnidaršiča pa je očitno nekoč imel za velik obet tudi njegov zagoriški rojak France Kralj, saj je o njem iz poznejše spominske perspektive napisal: »Glej, glej! Podgoriški Tonček, moj sorojak, moj nekdani nadebudni učenček, slikarček, iz katerega sem nameraval nekoč zmodelirati samoraslega velikega slikarja, morda naslednika bratov Kraljev.« Ta Žnidaršičeva risba je bila po Pogačnikovem prepričanju celo tako specifična, da česa takega ni bilo niti v vsej tedanji Jugoslaviji, in profesor Stupica je zato Žnidaršiču celo dejal, da ga ne more in ne zna korigirati in naj njegovo delo ob koncu leta oceni kar komisija.

Drugi tak virtuoz je bil Oton Polak; zgledne študije, ki po Pogačnikovi presoji niso dosegle Polakovih, je izrisal tudi Ive Šubic, in zelo dober risar je bil tudi Jože Ciuha, medtem ko so bile Pogačnikove risbe bolj zanikrne, ker ni imel veselja do tega dela in mu je šlo ob nenehnem forsiranju take enoličnosti že na bruhanje. Zlasti po ruskem vzoru imenovani študentje »kadroviki« so Pogačniku očitali tudi neredno obiskovanje akademije. Poklicati so ga dali na univerzo in ga – ker je študiral tudi umetnostno zgodovino – spraševali, kaj vendar misli, da zanemarija risanje. Najbolj ga je zasliševal nekdo, ki je sam verjel v to, zaradi česar ga je prijel, in mu dopovedoval, da polovičarjev naša družba ne potrebuje. Pogačnik se je izvijal z dopovedovanjem, da sta si umetnostna zgodovina in slikarstvo vendarle blizu in da slikarji potrebujejo vzore, kakršne

lahko spoznavajo pri umetnostni zgodovini. Na zahtevo, naj se odloči za eno ali drugo, je pristal, da ostaja pri slikarstvu, in je potem hodil več na akademijo in manj k profesorju Steletu. Tako je bil zaslišan dvakrat, vedno strogo opozorjen, da socialistični sistem ne prenaša polovičarjev; kljub vsemu se ni pustil zmotiti, ker si je mislil, da se jih to prav nič ne tiče, še zlasti, ker mu dvojnega študija ni nikoli očital profesor Mihelič, ki mu je bil očitno naklonjen. Medtem ko se je pričel pojavljati na akademiji nekoliko pogosteje, je iz umetnostne zgodovine med študijem slikarstva tako rekoč skrivoma diplomiral in zasliševalcem med kolegi, ko se je nekoč z zamudo pojavil pri večernem aktu, dejal, da ni treba zanj poslej nikomur več skrbeti, ker ima umetnostnozgodovinsko diplomu že v žepu. Sicer pa je v ateljejih najraje molčal, ker so bili med njimi znani in tudi neznani ovaduhi. (Nekoč se sicer ni mogel premagati in je izustil, da zgodovina pripoveduje, kako žre revolucija lastne otroke, in že ga je nekdo ovadil, a stvar ni prišla predaleč; to pa ga je izučilo, da je poslej tudi on raje držal jezik za zobmi.)

Osrednja šolska skrb na akademiji, kot jo je dojel Pogačnik, je bila neutrudno slikanje aktov v naravni velikosti, pri risanju glave pa mu je najbolj ostalo v spominu neprestano merjenje in viziranje, ki je postalo neznosni alfa in omega pri tem početju. Ob tem se Pogačnik še spominja, od kod vse so tedaj na akademijo dobivali potrebne modele. Za ženske akte so spočetka pozirala mlada dekleta, ki so jih zaradi druženja z nemškimi vojaki postrigli in so bila v položaju svoje zavrženosti voljna pozirati, študentje pa so jih disciplinirano risali in ni prišlo do nobenih prekrškov. Pridružila se jim je tudi še kaka druga modelka, včasih pa jim je želela sama od sebe konkurirati tudi kaka lepa študentka. Kot moški modeli pa so dosledno pozirali nemški ujetniki, nastanjeni v baraki na Rožniku. Tja so jih hodili vsak večer iskat in jih spet spremljali nazaj, in nobeden izmed njih jim ni nikoli ušel, ker so bili, četudi slečeni, na toplem. Drago Tršar pa se spominja dveh deklet iz nekoč premožne družine, ki so ji z nacionalizacijo vzeli vse in sta bili prisiljeni pozirati kiparjem samo zato, da sta pomagali preživeti domače.

Kadar je Pogačnik na akademiji risal, je pogosto sedel ob njem beli menih iz Stične pater Gabrijel Humek, brat Jele Humek-Trnkoczy, ki jo Pogačnik šteje za našo vse do danes najbolj nadarjeno slikarko poleg Ivane Kobilce, kot prvo izmed slikarskih deklet pa jo je štel in se zavzemal zanjo tudi Janez Zorman. Med risanjem je Humek neprestano gledal v tla in dejal Pogačniku,

da ni hujšega kot risati nage figure, kajti v Krakovu, kjer je poprej študiral, so slikali samo oblečene modele. Zato se je najraje skoncentriral na urico na roki in jo prav natančno obdeloval ter do potankosti modeliral, da bi mu ne bilo treba gledati grešnega telesa. Kot močan kontrast pa so to risanje doživeli tudi drugi, ki so prišli iz kake srednje šole in so v zadregi zardevali, ko se je nenadoma vsak večer pojavilo pred njimi na odru golo dekle, nerodno pa je bilo tudi študentkam, ker so bile s tem tudi same posredno razgaljene; prav podobno pa je bilo tudi ob risanju moških aktov.

Ko je Pogačnik nekoč potožil Sternenu, češ da nima časa, da bi šest ur skupaj nepretrgano delal veliki akt, mu je ta, četudi mojster slikarskih aktov, dejal, da so tak »driblarski« pouk odpravili že v Münchnu, in mu potem, kritičen do takega poučevanja, odprl svojo dušo. Seveda pa je bil Sternenu v osnovi popoln kolorist in so bile zato njegove risbe, ki jih nekateri umetniki (na primer Janez Bernik) označujejo kot slabe, tudi za Pogačnikove oči videti »strašno nedolžne in površne«, kajti Sternenu si kot kolorist ni mogel pomagati z risbo in njegova slikovita risba v izrecneje risarskem smislu niti ni bila risba. A namera vsega tega vztrajanja pri (posebno ženskem) aktu je bila v osnovi politična in forsirana zaradi Sovjetske zveze, ki je priznavala le socialistični realizem; ta pa se je naslanjal na historično slikarstvo, temelječe na kompoziciji, sestavljeni iz številnih figur, medtem ko smo imeli pri nas drugačno tradicijo.

To risanje je temeljilo v znamenju socializma na ruskem principu, ki je v eri zmagovite sovjetske nazornosti vsiljeval akte in oznanjal, naj se ne sramujemo golega človeškega telesa, kajti nagoto so sovjetski komunisti zelo povzdigovali in jo prinesli k nam nasilno, ob obilici propagande. (O tem, da so se v Rusiji domačini kopali kar goli, začudeno pripoveduje v svojih spominih že Venko Pilon, ki je bil tam med prvo svetovno vojno ujetnik.) To je dobro razvidno na primer tudi iz Dejnekovih slik z zagorelimi športno treniranimi golimi ljudmi, ki propagirajo zdravje in moč, ter iz njegovih izjav, da na svetu ni boljše obleke, kot je »bron muskulature in svežina kože«. O tem, kako skrbijo v Sovjetski zvezi za telesno kulturo, pa so pri nas med vojno propagandno pisali tudi v glasilu Mladinske Osvobodilne fronte slovenskega naroda Mlada Slovenija, kjer celo beremo, da »v Sovjetski zvezi telesna kultura ni omejena samo na ljudi, ampak jo je kot odraz prave višje kulture deležno tudi živalstvo, zlasti vprežna živina«.

Nekateri študentje so prišli na akademijo celo kar iz Rusije, tako kot Miloš Požar, in to je imel posebej vpisano v zavest tudi Božidar Jakac, ki se je ob vsej

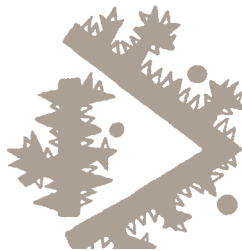
neposrednosti in prijateljski naklonjenosti političnega vrha včasih tudi previdno zavedal, da je potrebno biti v izjavah pred kolegi in študenti pazljiv; to pa je vedel tudi Pogačnik, ki zatrjuje, da si bil v študijskem ateljeju najvarnejši, če si razmišljal molče. Eden od študentov, ki je bil poprej že v Sovjetski zvezi, je povedal, da je študij v Sovjetski zvezi enaka mora, tak odnos do aktov pa je bil povsem soroden nemškemu nacionalsocialističnemu, saj so nacisti prav tako gojili kult golote, njihove slikarje pa so imenovali kar slikarje »sramnih dlak«.

Zaradi doslednosti in strogosti pri risanju aktov, s katero je nekatere študente pometal z akademije, je imel Pogačnik celo vtis, da je tedanji psihozi vsaj nekoliko podlegel celo Mihelič, in misli, da bi bilo potrebno še posebej raziskati, kako je v naše in širše balkansko področje prodrla ta ideologija germanskega oziroma sovjetskega telesnega kulta. Misel, da se je treba osvoboditi in da je šele gol človek odkrit, se je zdela Pogačniku bedasta in grozljiva, zato se mu je zdelo tudi risanje velikega in malega akta po sovjetskem modelu neumno in izraz zelo hudih časov, pa tudi poniževalno in po malem mučno, odbijajoče in vulgarno, pa četudi je, kot je nekoč dejal, ob takem delovanju na akademiji spoznal vse telesne kategorije lepih deklet.

Poprejšnje münchensko slikarstvo aktov, značilno tudi za Ažbeta, je temeljilo na drugačni bazi, in za modele so bila tamkaj tudi pobožna dekleta, ki so to delo štela za poklic in so se, kot je Pogačniku pripovedoval Sternen, bala greha. Študentje, četudi so bili med njimi tudi razuzdanci, pa so vzeli svoje risarsko delo zelo resno in odgovorno, in Milan Berbuč, ki je prišel iz Zagreba, je celo govoril, da šteje tako slikanje za nekaj svetega in da bi bilo gorje, če bi se kdo kakega od deklet, ki so pozirala, kakorkoli samo dotaknil. V študentih je živel stanovski ponos in so se zavedali svoje naloge, da nastavljene figure (samo) narišejo, Pogačniku pa se to učenje ni zdelo posebno smiselno. Zato se je še pozneje, ko je deloval na akademiji kot profesor, na vso moč upiral, da bi predaval risanje velikega akta in ob tem učil samo eno, četudi lastno doktrino. Vendar je moral izpiti tudi ta kelih. (Ko se mu je le posrečilo, da se je neprijetnega bremena otresel, pa so zanj najeli Štefana Planinca, ki je bil hitrejši in bolj spreten od Pogačnika ter pri tem delu ni imel težav, zato je tudi odšel v zasluženi pokoj kot profesor večernega akta.)

Ko so Pogačniku naložili, da mora voditi še korigiranje večernega akta, od šestih do osmih zvečer, že po celodnevem delu, je postal ves obupan, tudi zato, ker mu ni ostajalo časa za lastno ustvarjalnost. Ves nesrečen je stal poleg modela,

razložil njegovo pozo in opozoril na morebitne anatomske deformacije, nato pa spregovoril o načinih likovnega komponiranja. Toda namesto da bi ob modelu govoril in analiziral ter študente po šolsko usmerjal, se je odločil pristopiti z drugega stališča, in tudi pri tem ga je rešila misel na profesorja Moleta. Študentom je pričel pripovedovati, kako so se že prvotni umetniki pogovarjali, da je treba lepoto ohranjati tudi v materialu, in jim ponazoril, kakšen je bil kanon za upodabljanje figur od Willendorfske Venere dalje, na primer pri Egipčanih, Bizantincih in Indijcih. Opozoril jih je, da ima raziskovanje človeškega telesa že dolgo zgodovino in da je bilo upodabljanje ljudi pri starih mojstrih v skladu s tihimi dogovori, ki so se nanašali posebej na razmerja med glavo in preostlim telesom, ter jim govoril tudi o razlogih za posamezne razlike, vse dokler ni ugotovil, da ob modernem slikarstvu, ko si vsakdo izbere svoje izhodiščne točke sam, ni več te vrste prekrškov; pri tem pa ga je posebej zanimala tudi razporeditev teh razmerij po narodih oziroma pokrajinah, saj ga je resnici zelo pritegovalo vprašanje, zakaj so nekateri narodi slikali figuram velike živote in majhne glave, drugi pa velike glave in majhne živote, pri čemer ni prezrl niti osebnostnih razlik med Metzingerjem, ki je v svoji maniri slikal figuram prevelike glave z bazedovskimi očmi, in Bergantom, ki je bil suveren mojster. Študentom je posredoval le take informacije, zbrane v svetovno zgodovinsko panoramo, in jim v duhu moletovskega izročila sporočal, da se ne da učiti doktrinarno, samo z enega stališča. Oprt na prepričanje, da je lepote več vrst, jim je raje dopovedoval, naj poskusi vsakdo izmed njih po svoje poiskati to, kar bo dobro zanj.



V PRIMEŽU SOCIALISTIČNEGA REALIZMA

Mladina je po vojni pričakovala svobodo in ta se je zdela tudi Pogačniku za ustvarjalnost brezpogojno nujna. Doživel pa je hudo razočaranje, ker je bil po vojni režim do vsega tako zaprt, da ni bil človek tedaj nič vreden, in Pogačnik je bil zato razpoložen samomorilsko. Spoznal je, da se je po vojni za nas čas ustavil in da se je ideologija vsilila v vsako poro slovenskega življenja. Smisel upodablajoče umetnosti je bil vsaj z uradnega stališča razviden v prvi vrsti po stopnji njenega prispevka k »izgradnji naše domovine« in delovanju »za kulturni dvig naših ljudskih množic«, kot je v svojih pozdravnih sporočilih maršalu Titu in drugim politikom ob ustanovnem občnem zboru slovenskih likovnih umetnikov v njihovem imenu zagotavljal Božidar Jakac, ki se je v duhu časa zavedal posebnega položaja slovenske umetnosti in tudi prav posebne vloge nove likovne akademije. Leta 1946 je zapisal, da stojimo na meji zapada in vzhoda in da umetnost postavljamo »na zdrave temelje, ki so se izčistili v narodnoosvobodilni borbi in s tem bomo postavili jez degeneriranim vplivom zapada in neživljenjskim sanjarjenjem«. Bratrancu v ZDA pa je napisal: »Tako mogočen čas je današnji, da je zločinec, kdor križem roke drži.« V tej atmosferi je razbiral čas, ko dobivajo svoje mesto »tudi slikarji, ki so jih poprej gledali le kot čudake in fantaste«, zdaj pa so bili s svojimi prizadevanji vključeni celo v petletko.

Že julija 1945 je Božidar Jakac v radijskem predavanju za sindikat dejal, da je zmaga nad zlom in osvoboditev »postavila delovno ljudstvo in umetnike, oboje enako izkoriščane in zapostavljane, na svoje pravo mesto, tako da položaj, ki se odpira pred nami, oznanja novo dobo v življenju ljudstva in umetnosti in bo šele sedaj omogočeno vse tvorne sile polno izrabiti v izgradnjo domovine in novega življenja. Nič ne more več ovirati novega poleta svežih, zdravih sil. Ni več čas, ko bi zmožni ljudje ne mogli več razviti svojega talenta in ga darovati svojemu narodu in človeštvu – v korist in obogatitev. Umetnost samo pa čaka po vseh teh borbah nesluten razvoj.« Toda tedanja era domoljubnih slikarjev, kot jo imenuje Pogačnik, je bila s svojim diktatom povsem politična in za vzor ji je bila Sovjetska zveza. Njena umetnost pa je bila za Pogačnika nekaj nezaslišanega, saj je bila samo agresivna polepšana neresničnost in apoteoza



nadčloveka, ki se je osvobodil zemeljskih težav, vsepovsod garnirana z Leninom in Stalinom.

Tak socialistični realizem je bil za Pogačnika izrodek, povsem podoben slikarstvu, ki ga je spodbujal Adolf Hitler, tako kot si podajata roki tudi obe ideologiji. Ta vzor pa je pritisnil na naše umetnike po končani vojni in ni izšel a priori in povsem neposredno iz partizanstva, saj se je na primer Jakac v referatu Snov, ki nam jo nudi Osvobodilna borba, na kulturniškem kongresu v Semiču januarja 1944 lahko še jasno distanciral od tendence in reportaže in med vojnimi slikarji sicer priznavalno omenjal znamenitega Vereščagina, »ki je padel pred Port Arturjem«. V partizanski umetnosti je razpoznaval nov smisel za epskost, a ji je vendar prej kot ruske slikarje dajal za zgled Goyo, Delacroixa in Velazquesa z njegovo Predajo Brede, podobno pa je veljalo tudi za Miheliča, ki je označeval za angažiranega Jakopiča.

V tej luči je prav značilno, da je že po izzvenu vsiljene sovjetske tendence oziroma ideološko profilirane socrealistične smeri tudi Marko Čelebonović v svojem kongresnem prikazu povojnega slikarstva v Jugoslaviji leta 1953 ugotavljal, da jugoslovanski umetniki, razen zelo redkih izjem, niso slepo sledili sovjetski koncepciji, marveč so se vendarle trudili za določeno umetniško raven in so jemali za vzor Goyo in Delacroixa, ne pa Repina in Surikova, četudi so jim bili ti in njihovi sovjetski nasledniki vsiljevani za uradni vzor.

Repinovo zgodovinsko slikarstvo je zaradi svoje afinitete do človeške zgodbe že leta 1917 naredilo »močan vtis« na Josipa Vidmarja; Vereščaginovo slikarstvo, ki je s svojimi realističnimi motivi iz rusko-turške vojne v poznem 19. stoletju vznemirilo ves Dunaj, pa je ob sliki Kristusa, ki »prihuljeno preži iz groba, kdaj bi najlaže ljudi ukanil«, na ideološki podlagi motiva in ne stila med Slovenci presojal – in označil kot žalitev najsvetejših čustev naše duše – že katoliški ideolog Aleš Ušeničnik, zaradi prevelikega naturalizma pa ga je zavračal tudi že drastičnemu realizmu nenaklonjeni Josip Stritar. S krvavo realistično prepričljivostjo svoje vojne motivike je učinkovalo tako protivojno, da je bil obisk njegove razstave, kot je Slovencem poročal Ljubljanski zvon, vojakom celo prepovedan. Kot navaja v knjigi Ruska umetnost Vojeslav Mole, je pruski general Moltke carju Aleksandru II. svetoval, »naj ukaže sežgati vse njegove slike, ker imajo nadvse škodljiv vpliv«. Med priporočanimi sovjetskimi slikarji pa je izstopal že omenjeni Dejneka (ki je bil pred vojno simpatičen Tonetu Kralju, kot mi je povedal še Kralj sam, in je od

zgodovinskih slik posebej cenil antični mozaik z motivom bitke pri Isu med Aleksandrom Velikim in Darijem).

V mladosti je bil Dejneka prijatelj Kasimirja Maleviča, ki je iz Sovjetske zveze pobegnil, tako kot tudi Chagall, ki je bil sprva v Vitebsku komisar za umetnost, potem pa ga je Lenin opomnil, da ljudje ne morejo »frkljati« po zraku. Dejneka pa je ostal in se je lahko rešil le tako, da se je skušal s slikanjem prikupiti oblastem. Na njegovih slikah so bili prizori, ki so po Pogačnikovem prepričanju mejili že prav na blaznost, saj je Dejneka, ki so ga častili kot Boga, slikal obkoljeno rusko armado pred Leningradom kar na prostem in sredi zime, pri tridesetih stopinjah mraza in med padanjem granat, ne meneč se za nevarnost (tako kot pred njim Vereščagin, ki je slikal med rusko-japonsko bitko pri Port Arturju in potem končal na dnu oceana s potopljeno admiralsko ladjo); a je tako postal lavreat.

V popolni odvisnosti od modela je težil k čim večji realistični prepričljivosti tudi prav tako oboževani Repin, kar je njegov občudovalec Peter Žmitek v Ljubljanskem zvonu leta 1902 ponazoril z značilno anekdoto. Ko je umetnik slikal motiv, v katerem Ivan Grozni ubije sina, bi moral videti kri, da bi jo lahko prepričljivo naslikal; zato se je razveselil, ko se je njegovi hčeri kot naročena prav tedaj nepričakovano ulila kri iz nosa. »Namesto da bi ji pomagal ustaviti kri, je zgrabil paleta in čopiče« in očitvidci, ki ga očitno niso povsem razumeli, mu tega menda niso odpustili. (Eden izmed osrednjih predstavnikov socrealizma v Jugoslaviji, Đorđe Andrejević Kun, pa je bil zaradi grafične mape Krvavo zlato pred vojno mesec dni v borskem rudniku, podobno, kot je bil zaradi svoje literature med splavarji ali v rudniku pisatelj Anton Ingolič.) V taki tradiciji zasnovano sovjetsko umetnost so ob koncu leta 1947 razstavili v ljubljanski Moderni galeriji in Pogačniku se je zazdela neke vrste norost, nikakor pa ne nekaj, kar bi bilo lahko vzor za vse preostale. Blazno ekstatičnost pa je bilo v resnici težko razlikovati od optimistične zmagoslavnosti, ki se je retorično razlegala v ideološko zastrupljenem zraku.

Po vojni je bila politično zaželena le umetnost v duhu zanosno optimističnega socialističnega realizma, usklajenega z uradno politično usmeritvijo. Vendar pa mladim ustvarjalcem – kot je Pogačnik še pozneje pogosto tuhtal – nihče od naših umetnikov ni znal tudi drugače pojasniti oziroma povedati, kakšen naj bi socrealizem sploh zares bil. Držati so se morali predpisanih načel, ki so predpostavljala realistično podobo in tematsko socialistično zasnovo, pri

čemer je bilo predvsem važno, da so dojemali naslikani predmet z vseh zornih kotov in brez vseh deformacij; privoščiti si niso mogli prav nobenih individualnih »izletov«, saj so jih takoj opredelili za bolne ter na debatnih krožkih ugovarjali, da človek ni tak. Sicer pa je bilo življenje takoj po vojni vsaj nekaj časa do likovne umetnosti nasploh zelo neprijazno.

Marjan Pogačnik se namreč še dobro spominja fantastičnih obljub, ki so jim jih spočetka dajali na sestankih na likovni akademiji in oznanjali tudi v časopisih; to pa jim je pomirjalo strahove, kako bodo živeli, zaradi katerih so svoje otroke radi odvrčali od študija slikarstva tudi starši, kajti študentje so se vedno bolj zavedali svoje revščine. Sprva so celo verjeli, da bodo dali vse svoje izdelke družbi in da bodo zato lahko živeli in delali naprej; že kmalu pa so pričeli dvomiti, da se bodo lahko preživljali s svojim delom. Obljubljali so jim, da bodo lahko vsak mesec prinesli na ogled vse, kar so naredili, nakar bo najboljša izbrana dela odkupila država in bodo uspešni umetniki tako imeli plače, a ni bilo iz tega nič. Nekajkrat letno pa je vendarle prišlo do odkupov, pri katerih je bilo slabo predvsem to, da so o njih odločali politiki in ne strokovnjaki; ti pa so najraje odkupili dela tistega, ki je bil dober partijec. V duhu takega sovjetskega slikarstva naj bi v eri stalinizma nekdanje cerkvene freske nadomestile freske na javnih poslopjih in v tej luči je zanimiva navedba Božidarja Jakca, ki leta 1947 v pismu v tujino Anteju Trstenjaku sporoča, da se tistemu, ki lahko dela, ni več treba bati za eksistenco, ter pojasnjuje: »To leto se bo gradilo zelo mnogo posebno javnih zgradb in povsod bodo freske in tudi veliko število slik potrebnih. Letos je bila dana možnost dobiti nagrado 200.000 din za pošteno podobo ali kip iz motivike narodnoosvobodilnega boja, pa ni nobenemu uspelo. Kiparji imajo velika naročila za državo.«

Pogačnik se med takimi naročili najbolj spominja velike freske v predprostoru med vrati ljubljanske kavarne Emona, poznejše kreditne banke nasproti hotela Slon, kjer so se tedaj zbirali kulturniki. Naslikal jo je nekdanji partizan Čoro Škodlar, ki je sicer oponašal zgodnjega Vesela in münchenske slikarje ter napadal impresioniste in je bolj slabo slikal, a si jo je Pogačnik zapomnil že zaradi »konjskega« motiva. Škodlar pa je bil vselej agresiven in so se ga zato kar malo bali, posebej nenaklonjena pa sta si bila z Jakcem. Freska s kozaško sceno z naturalistično naslikanima jezdecema v galopu, zajeta v kompliciranih skrajšavah in menda z naslovom *Pipo sem izgubil* (torej z istim prizorom iz Gogoljevega *Tarasa Buljbe* kot na akvarelu Gerasimova *Stoj: pipo sem izgubil*,

prikazanem na ljubljanski razstavi) je bila neke vrste poklon Stalinu. Slikarji so se ji smejali in je niso odobravali, ker so videli v njej le historicistično posnemanje in stalinsko apoteozo, posebej ogorčen pa je bil France Mihelič, ki je govoril, da bi investitor česa takega ne smel dovoliti. Ko je pozneje po resoluciji informbiroja prišlo do razhoda s Sovjetsko zvezo, je freska lepega dne izginila in tako je bilo Škodlarjevega socrealizma, ki je pomenil njegovo zlato dobo, nenadoma konec. Sam Škodlar pa je leta 1950 v uvodniku k spomladanski društveni razstavi slovenskih likovnih umetnikov ta sovjetski vpliv že označil za nezdrav rezultat »kominformovskega izpada«.

317

Osrednji socrealistični slikar je postal Slavko Pengov. Leta 1951 je poslikal Titovo vilo na Bledu in pozneje slovensko skupščino ter deloval tudi drugod po Jugoslaviji. Pri delu za Bled in Beograd, kjer je slikal v stavbi centralnega komiteja zveze komunistov, mu je po njegovih osnutkih izrisoval kartone in pri delu tehnološko sodeloval njegov najljubši učenec, odlični risar in nekdANJI študentski šef akademijskih »kadrovikov« Tone Žnidaršič, ki je imel pozneje posebno, vendar ne najbolj srečno usodo in je bil nasploh nadvse svojevrsten fenomen, h kateremu se Pogačnikova misel še danes prav pogosto zelo rada vrača; nekoč pa ga je Pogačnik celo narisal. Med vojno se je Žnidaršič kot invalid brez noge, s slabo protezo, ki mu je povzročala nenehna vnetja, preživiljal z rezljanjem dekorativnih škatlic v tako imenovanem makedonskem »duborezu«. Ko ga je enkrat videl, ga je znal obnavljati na pamet, tako nadarjen je bil, njegove škatlice pa so prodajali tudi v Freyerjevi trgovini na ljubljanskem Kongresnem trgu. Po vojni se je zagrizel v socialistični realizem in bi postal, če bi socialistični realizem zmagal, gotovo tako imenovani lavreat; tako pa je svoj veliki talent zapustil in se preživiljal kot srednješolski pedagog ter izdelovalec s škatlami napolnjenih škatel za trgovino, nekakšnih škatlastih »babuš«. Njegova risba pa se je izkazala kot še posebej primerna za ponazoritev napotkov v Dergančevem medicinskem priročniku za sanitejce in bolničarje Prva pomoč (1947), ki ga je Žnidaršič še kot študent mojstrsko ilustriral, ker je bila v svoji anatomske eksaktnosti mnogo preciznejša od vsake fotografije; kot honorar zanj pa je umetnik dobil boljšo protezo. (Pozneje pa je ilustriral tudi Dergančeve Osnove prve pomoči za vsakogar.)

Pogačnik je bil v tedanjih časih najbolj srečen, če je lahko slikal pejsaž; zato je šel nekoč skupaj s prijateljem Berbučem prosit direktorja srednje tehniške šole, ki so ji prav tedaj odkrivali streho, če lahko od tamkaj naslikata nasproti

stoječe strehe, ki jih tedaj še ni zakrivala stavba Filozofske fakultete. Vse te strehe so bile enake in so se Pogačniku zazdele kot abstraktna podoba. Naslednji teden pa je bil odkup in sta imela oba srečo, da so jima sliki odkupili. Pogačnik se spominja, da je dobil za sliko, po formatu veliko za polovico njegove Karingerjeve podobe, kar šestnajst tisočakov, medtem ko mu je plača na srednji šoli znesla tisoč petsto dinarjev, podpisana slika pa je nekoč visela na Izvršnem svetu, kjer so imeli tudi precej Jamovih podob, a je menda ni več tam.

Prav strah za existenco je prispeval tudi k temu, da so Neodvisni, ki so se med vojno razkropili in se potem vsaj kot skupina niso mogli več pobrati, sprva tudi sami želeli ustreči režimu, če so hoteli preživeti. Zato so pričeli »tehnificirati« nekakšen kvazisocialistični realizem, ki pa to ni bil tudi v resnici, saj je socialistični realizem temeljil na historičnem slikarstvu 19. stoletja, na primer na Repinu ali Vereščagin, iz katerih je izhajal tudi Gerasimov, le da s socialistično prilagojeno témo in s to razliko, da so imeli avtorji historičnih slik, ki so bile v 19. stoletju zgodovinsko upravičen pojav, še historično izobrazbo in so bili večji klasičnega slikarstva, medtem ko Gerasimov takega slikanja ni več obvladal in je slikal diletantsko; zato je imel v zgodovinskem slikarstvu 19. stoletja, v katerem je bil metier še spoštovan, samo navidezno oporo. V primerjavi z njim so bili po Pogačnikovi presoji zaradi svoje natančnosti kvalitetnejši celo nemški nacionalsocialistični slikarji, ki so prav tako kot socrealistični avtorji človeka povzdigovali na visok piedestal, ga glorificirali in polepševali. Nasploh pa sovjetski socrealizem ni mogel zadihati tudi zato, ker so bili vsi, ki so upognili hrbet politiki, bolj ali manj samo drugorazredni slikarji, medtem ko so boljši stopili v ozadje in prihajajo ali bodo prišli na plan šele danes in v prihodnje. Zato je to slikarstvo danes zanimivo samo kot znamenje neizprosnege časa, mnogo manj pa kot prispevek k umetnosti. Tudi njegov likovni pomen za sovjetske gledalce pa so skušali pozneje utemeljevati ne toliko z vidika estetske presoje kolikor sociološko in s funkcionalnega vidika potreb tedanje družbe, češ da je slikarstvo Gerasimova – kot lahko preberemo v knjigi Ervina Peratonerja *Moderna umetnost* – predstavljalo za kmete v sovjetskih tovarnah in deloviščih, ki so dotlej poznali samo ikone, v primerjavi z ikonami nedvomen likovni napredek. Osnovo za socialistični realizem pa so tudi naši slikarji videli v realističnem obvladovanju figur, zato je bil tako usmerjen tudi celoten akademijski študij.

Ko so akademijske študente med prvo uro anatomije v prvem letniku peljali v prosekturo, je Pogačnik pričakoval, da jim bo kdo prikazal le osnove, ki jih

potrebujejo slikarji. Vendar so povsem po ruskem programu očitno pojmovali tudi anatomijo, v prepričanju, da mora tudi slikar »vzeti vse«, prav kakor kak zdravnik, kot da bi lahko realistično risal šele po popolnem obvladanju anatomije, kar pa še zdaleč ne drži. Pogačnikovemu prepričanju o nesmiselnosti tovrstnega izobraževanja je pritrjeval tudi Stern, ki mu je bil malone nekakšen zaveznik. Študente slikarstva so obravnavali enako kot študente medicine in tedaj sta Pogačnik in Savinšek, ki ju je nekdanja mikala tudi medicina, spoznala, da ta ni zanju. Obvladati so morali vso površinsko anatomijo, poznati vse začetke in konce mišic in se naučiti njihova imena v latinščini in slovenščini. Pogačnik je v tem videl samo izgubo časa, neuki in nepismeni kolegi pa so se tega tudi le težko naučili, saj so morali na primer mišico, s katero premikamo glavo, poimenovati kot »musculus sternocleidomastoideus« ter obenem kot »veliko vrtilko glave«. V veliki dvorani anatomskega inštituta medicinske fakultete je bilo na dveh stenah z velikimi črkami napisano: »Z ruskih step tovariš Stalin kliče zmagovito, z naših se gora odziva mu tovariš Tito.« Anatomijo jim je predaval profesor Milan Cunder, doma iz dobro situirane gostilne Pri ruskem carju, ki je bil pošten komunist in torej v opoziciji, in včasih sta šla s Pogačnikom celo skupaj domov. Na koncu nekega predavanja jim je kazal preparate in pripovedoval, kakšne so delavske roke, ki se od težaškega dela močno povečajo in lahko postanejo čisto deformirane, ter pri tem dejal: »Spoštovani tovariši, kdor ob tem še trdi, da je delo čudovito lépo, je baraba.« Naslednji dan pa je bil že zaprt, ker ga je nekdo od poslušalcev prijavil. Po Cundrovi aretaciji je na akademiji poučevala anatomijo žena arhitekta Borisa Kobeta Tinca Kobe, ki je Pogačniku ni bilo več potrebno poslušati; ko pa je Cundra, potem ko so ga po dolgih letih izpustili iz zapor, ponovno srečal, ga ta ni hotel več poznati, ker ni želel imeti z nikomer več nobenega opravka.

Duhu socialističnega realizma se ni tedaj izognil niti Stupica, ki je spočetka vanj celo še nekako verjel, k temu pa ga je usmerjal tudi brat Maks, direktor srednje šole za oblikovanje, ki je bil tedaj v Beogradu namestnik ministra za šolstvo; bil je navdušen nad Sovjetsko zvezo in pozneje prav tako zaprt na Golem otoku, a samo zato, ker je po informbiroju Sovjetsko zvezo nekajkrat zgolj primerjalno omenil. Vendar je Stupica živel od slikarske finese (Goye, Velazqueza, italijanskega predrenesancnega slikarstva 14. stoletja) in ob njegovih delih na prvi zvezni razstavi jugoslovanskih umetnikov so razlagalci v skladu z uradnimi načeli ugotavljali, da odstopajo od zapovedanega socrealizma, medtem

ko so nekateri, tudi mlajši umetniki pri slikarjih še vedno občudovali artizem kot lepoto metiera, ko postanejo vse barve dematerializirane in kot višek vsega, kar je postavljajal v ospredje Zagreb, od koder je izšel Stupica, videli tako imenovano pikturalno poezijo.

Leta 1947 je bila ob 30-letnici oktobrske revolucije v Beogradu in Ljubljani prirejena razstava Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije v 19. in 20. stoletju, ki je potovala po slovanskih prestolnicah, da bi seznanila z umetnostjo jugoslovanskih narodov tudi druge slovanske dežele. Zanj je Jakac zasnoval tudi plakat, na katerem je vključil v inicialko nagelj, vanj pa kot pečat vrisal jugoslovanski grb. Postavitev te razstave leta 1947 v Moskvi pa je zapečatila tudi poklicno usodo Janeza Zormanana.

Za razstavo so iz ljubljanske Narodne galerije izbrali med drugim dela Ferda Vesela in Ivane Kobilce, pa tudi Groharjevo Pomlad. Te znamenite in »mitične« slike, ki jo je ovekovečil že Ivan Cankar, pa Zorman na noben način ni hotel dati iz galerije, ker ga je preveč skrbelo, da bi se zaradi krhkega stanja med prevozom ne poškodovala, saj je bila naslikana na zelo slabi žakljevina podlagi in slabem razpadajočem grundu z zelo debelimi plastmi barve in bi jo bilo potrebno poprej regenerirati; tega pa tedaj pri nas še niso znali, zato bi jo morali poslati restavrirat na Dunaj. Zlasti delikatne so bile njene debele barvne plasti, ki so v globini še vedno sveže in se niti nikoli ne posušijo, kot je nekoč dokazal specialist za tehnologijo Radoje Hudoklin, ko je na neki Groharjevi sliki naskrivaj s skalpelom eksperimentalno prerezal plast barve in ugotovil, da je masa znotraj še vsa sveža. Prav te debele barvne plasti, ki pa so – kot so opazili že tedanji kritiki – učinkovale nadvse krhko, so bile v tem slikarstvu novost in posebnost; zato ob njih nujno pomislimo na opažanje Ivana Prijatelja, ki je skorajda po slikarsko napisal: »Ne s črtami, ampak s plastmi deluje današnja umetnost. In zato je današnja umetnost – literarna kakor upodablajoča – umetnost občutij« (pa četudi se ugotovitev nanaša na delo Ivana Cankarja, ob katerem je opozoril na pomensko in razpoložensko vrednost celotnega odstavka in ne posamičnega stavka, ne pa na Groharjevo sliko).

Ker Zorman tako občutljive slike ni hotel oddati, je odletel, in tedaj se je začel lov nanj. Doma sta ga obiskala tedanja oznovca, sicer likovna umetnika; Zorman, ki je obisk spregledal kot provokacijsko past, pa jima je pričel kazati francoske revije ter ponujal le zalogo svojih pikantnosti, o pariškem Molin Rougeu, o tem, kako lepa je bila Josephine Baker in kako je plesala, oblečena le

v šop banan, ter o svoji intimni povezanosti s to kreolko, za katero je – kot so pred vojno tudi v Ljubljani naznanjale filmske reklame – nekdam norel cel Pariz; in tako nista od njega izvedela ničesar, kar bi ga lahko kompromitiralo. Odnos do Zormanana pa je ublažila tudi tedanja kulturna ministrica Lidija Šentjurs, ki je bila prijateljica Zormanove »žene« Lile.

S tem je Zorman izgubil verodostojnost in potem so ga leta 1950 kmalu vrgli iz galerije; k temu pa je prispevala tudi njegova nenehna in vse hujša zapitost, med katero je predrzno govoril po gostilnah, pa tudi dejstvo, da se je edini zavzel za izobčenega Franceta Kralja, ki je tedaj živel kot pes; za to je bil Kralj Zormanu zelo hvaležen. Pogačnik se ne spominja več, ali je slika Pomlad potem tudi odšla v Moskvo ali ne, toda po podatkih iz katalogov je bila na razstavi ne le v Ljubljani, ampak tudi v Sovjetski zvezi in zatem v Pragi in še drugih slovanskih mestih in je še veliko prepotovala. Podobno skrb za dragocene slike pa je prav v duhu strica Janeza Zormanana pozneje razodeval tudi Marjan Pogačnik. Iz Moskve je poslal Zormanu pozdrave Stane Mikuž, ki je bil leta 1947 tamkaj z delegacijo umetnikov, in mu sporočil, da so »videli zelo lepe stvari«. Olaf Globočnik pa mu je istega leta pisal, kako sliši, da gre slovenskim kiparjem kar najbolje, medtem ko v Zagrebu crkavajo »brez naročil in odkupov«, ter pripomnil, da ni na razstavi jugoslovanskih umetnikov med slovenskimi razstavljalci niti predstavnikov Četrte generacije niti ekspresionistov, ki so bili po vojni nezaželeni.

Za razstavo umetnosti jugoslovanskih narodov so tistikrat, v času po vojni, razporedili slike kar statistično. Število avtorjev oziroma slik so določili po republikah, tudi iz kataloga pa je razvidno, da so bile slike urejene po dobah in ne po narodih, četudi z zapisano nacionalno pripadnostjo ustvarjalcev. Pozneje so tak način postavitev razstav opustili in so prihajale slike izbirat žirije, ki so obiskale tudi Slovenijo. Najhujši v socialistični realizem zagledani izbiralec je bil Đorđe Andrejević Kun, prvi jugoslovanski nosilec naziva zaslužni umetnik, akademik, ki ga označuje Pogačnik že kar za političnega ekstremista, sicer pa tudi prijatelj v Srbiji živčnega slovenskega kiparja Lojzeta Dolinarja, ki je s spomenikom v Kranju patetično podaljšal socialistični realizem še v šestdeseta leta. (Za Pogačnikov spomin je značilen tudi podatek, da ju povezuje tudi živalsko sorodstvo, saj sta imela njuna psa skupne potomce.)

Kunove vzvišenosti iz časov, ko so politiki v Beogradu pregledovali Pengovo-ve zasnuteke za stavbo komunističnega centralnega komiteja, se spominja tudi

slikar Tone Žnidaršič. Božidar Jakac pa je nehote zadel Kunovo problematično bistvo celo v besedah, ki jih je leta 1964 v pietetni naklonjenosti zapisal ob nje-govi smrti, ko je slikovito dejal, da je vihtel svoj smeli čopič enako kot puško in da mu je bilo vse življenje »borba z materijo, ki se vedno protivi oblikovanju«. Pri takih razstavah se je upognil oziroma prestrašil tudi Oto Bihalji Merin, še zlasti, ker je bil Žid, kajti Tito, vsaj kot so pravili, ni maral Židov. Tudi to spremembo v koncipiranju razstav dokumentira gradivo iz Jakčevega arhiva. Iz nje-ga razberemo, da so se začele republiške razstave kot enote leta 1951. V radijskem intervjuju pa je umetnik 9. maja 1953 o tem izjavil: »Zanimivo in naravno je, da se tudi naše skupne jugoslovanske razstave v prejšnjih letih niso obnesle, če-prav so bile organizirane z velikimi žrtvami. Tudi na umetniškem področju je mešanje nacionalnih kultur nenaturno. Umetnina dobi pravi zvok in veljavo le v okviru nacionalne enote. Zato odslej tudi v okviru jugoslovanskih razstav že delimo umetniška dela po nacionalnih enotah in jih ne mešamo več med se-boj.« (V samem statutu zveznega likovnega društva je pisalo, naj bo umetnost po formi nacionalna, a po vsebini jugoslovanska.)

322

Zaradi te razstave je bil Jakac med 4. in 27. junijem 1947 v Moskvi in v ju-goslovanski delegaciji je bil skupaj z njim tudi Stupica. V hotelu sta si delila skupno sobo, ki je Stupico, kot piše Jakac v pismu ženi, spomnila na roman s sobo za samomore, sicer pa si je Stupica tiste dni v Moskvi zadal »posle s teatrom«. Z Jakcem sta bila tudi v delegaciji ob otvoritvi iste razstave, ko je bila 15. januarja 1948 prenesena v Prago, pozneje pa je bil Jakac še na otvoritvi raz-stave v Budimpešti. Razstava je bila postavljena tudi še v Bratislavi, Varšavi, Kra-kovu, kjer je govoril na otvoritvi tudi profesor Vojeslav Mole in v skladu s časom – kot izvemo iz Gamulinovega poročila v tedanjem glasilu zveze jugoslovanskih likovnih umetnikov Umetnost – tudi on poudaril pomen njenega realistične-ga slikarstva. V Budimpešti pa jo je že doletela resolucija Informbiroja in je bil zato, kot je leta 1949 poročal isti socialističnemu realizmu pripadni pisec, njen uradni sprejem že bolj hladen.

Iz Jakčevih zapiskov je razvidno, kako so jim med potovanjem v Moskvo in Lenigrad komentirali dela z jugoslovanske razstave ter jim med informiranjem o sovjetski umetnosti sugerirali načela socialističnega realizma ter zagotavljali, da so v Sovjetski zvezi kolhozniki in umetniki milijonarji in da tam ni stradajočih umetnikov, ker imajo vsi delo in dobivajo vsi študenti štipendijo, ter da »umet-niki predlagajo, kaj bi radi delali, in oblast se razgovori o možnosti uresničitve«.

Na likovni akademiji v Leningradu se je dal Jakac poučiti tudi o tamkajšnjem študijskem programu in režimu ter je izvedel, da nanjo ne spustijo nikogar brez šol. Poleg zlasti starejših slikarskih del, ki so mu bila blizu, je videl tudi »bedaste podobe«, ki so ga razočarale, iz njegovega odziva na sovjetske nauke pa je zavela resignacija, prežeta s spoznanjem, da živimo v veliki razdvojenosti »in v nekem čudnem zastoju in čudnem ugibanju« ter da izgubljam »čas za prerekanje in večne debate«, medtem ko gre življenje »nesrečno in boleče mimo«. Po vrnitvi v Ljubljano je imel Jakac 18. julija 1947 sejo in »masovni sestanek« društva umetnikov, na katerem je »vkljub pičli udeležbi na koncu povedal par vtisov iz Sovjetske zveze in končno o razstavi in gledanju na nas in umetnost zapada ter o problematiki«, in spoznal, da so mu resignirano pritrdili ali ostali »tihi in vase zgrenzjeni« celo tisti, od katerih je pričakoval nasprotovanje.

323

Tudi pozneje je Jakac, kot je mogoče razbrati iz njegovih zapiskov, ki so bili dosledno namenjeni koncipiranju javnih nastopov in zato deklarativno podrejeni uradnim zahtevam, podobno kot sovjetski ideologi javno govoril kvečjemu o ugodnem položaju slovenskih umetnikov, češ da imajo umetniki na zahodu eksistenčne težave, medtem ko za naše ustvarjalce kot še nikdar dotlej skrbi oblast, ki je v resnici ustanovila likovno akademijo, medtem ko so v hegemonistični stari Jugoslaviji njen nastanek preprečevali. Seveda pa v resnici ni bilo vse tako zelo idealno in je prevladovala beda. Iz tistega ubožnega časa se Pogačnik kot mučnega spominja nekega poveljnega obiska ravno v času pred kosilom pri oslabelem Sternenu, ki ni imel pokojnine in si je v tedanjem pomanjkanju zaman strastno zaželel, da bi kdaj videl na mizi tudi meso. Za akademika Jamo pripoveduje, kako je pri njem doma vselej dišalo po zelju (vendar tudi zato, ker je bil vegetarijanec). Fran Tratnik, ki je premalo ustvaril, da bi lahko preživel družino, je bil prisiljen prositi prosvetno ministrstvo za povišanje pokojnine, decembra 1948 pa je Jakac v svojem dnevniku zapisal, da je v ljubljanski Zvezdi srečal pesnika Gradnika, ki mu je potožil, da je lačen.

Novembra 1947 so bili sovjetski slikarji predstavljeni tudi v Ljubljani, na že omenjani razstavi slikarjev sovjetskega socialističnega realizma Aleksandra in Sergeja Gerasimova, Aleksandra Dejneke in Arkadija Plastova, in tedaj se je z njihovimi slikami neposredno seznanil tudi Marjan Pogačnik in jih celo pomagal napenjati na podokvire. Slike Gerasimova, slikarja, ki se je zdel Pogačniku slab, šlampast in grob in razstava nasploh obupna, pa je cele dneve lastnoročno napenjal na slepi okvir tudi profesor Gabrijel Stupica in tako tudi sam pomagal

postavljati to razvpito razstavo, skupaj s študenti, ki so zvite slike molče nape njali, vedoč, da niso nikakršna umetnost, da pa jim bodo vseeno veljale za vzorec, in ob tem jim je Stupica celo dejal: »Bogve, če je tole prav?« A so bili vsi tako prestrašeni, da si ni nihče upal na dan z odkrito besedo.

Osnova za tak vzorec je bila ostalina zgodovinskega slikarstva v realistični obliki, v dodani štoriji se je moral videti delavski razred, vso to žalost pa so morali jemati zelo resno, saj bi sicer lahko doživeli usodne sankcije; če bi se kdo direktivam frontalno uprl, bi bil to zanj samomor. Ko so na primer na podokvir nazpeli sliko srečnih traktoristk z motivom traktorja, iz katerega se je kadilo, poleg pa sta bili naslikani goli udarnici, se je Karel Putrih, ki je bil vselej malo pod paro, prijel za glavo in se zakrohotal: »Pridite pogledat, kako se je vžgal traktor, ker je videl nagi babi!« Zgolj zato je bil zelo resno poklican na strog zagovor, rešila pa sta ga le sklicevanje na pijanost in neki Dalmatinec, ki je pripomogel, da so prekršek pometli pod preprogo.

Drago Tršar ob spominu na to razstavo označuje dela Aleksandra Gerasimova za rusko savno, medtem ko se mu je zdel njegov krajinarski brat Sergej s svojimi ruskimi tajgami mnogo sprejemljivejši. Prav tak se je kazal Aleksander Gerasimov tudi Miheliču in Jakcu; slednji tedaj svojega pravega mnenja kot politična oseba ni smel ali si iz razumljive previdnosti ni upal javno izreči. Bil pa je tudi vse bolj obupan, ker mu je zastajalo lastno ustvarjalno delo, in negotovega leta 1948 je v dnevniku zapisal, da ga duši, in se vprašal: »Kaj je pred nami?«; leta 1952 pa je bil že tako resigniran, da je čutil, da svet ne sije več v duše. Pač pa je v dnevnik svoje odklonilno mnenje o tej razstavi – pa tudi ničvrednih sovjetskih romanih, ki so zanj le »tipizirani obrtniški izdelki« – zapisal Edvard Kocbek. Med prvimi je – seveda že po resoluciji informiroja, ki je temeljno spremenila razmerje do Sovjetske zveze – odpor do takega slikarstva javno oznanil Krsto Hegedušić, ki ga je leta 1950 označil kot akademizem in naturalizem, po malem pa tudi za kič. Nad njim pa so bili popolnoma razočarani tudi študentje, saj se, vsaj najbolj nadarjeni, s tako »umetnostjo« nikakor niso mogli sprijazniti kot s priporočenim vzorom. Naslednje leto je bila v isti galeriji prirejena tudi razstava fotografij sovjetske arhitekture.

Rusko razstavo tako imenovanih sovjetskih lavreatov (ruskih slikarjev, ki so bili blizu Stalinu in so imeli dače in plače, medtem ko so bili ljudje reveži, »neprave« umetnike pa so pošiljali v Sibirijo) si je po tedanji galerijski statistiki v Ljubljani ogledalo osem tisoč ljudi; prav z njo pa so bila tudi prvič odprta

»vrata tega novega umetnostnega hrama«, kot je v otvoritvenem nagovoru takrat še nedograjeno Moderno galerijo označil Božidar Jakac. V tistem času je prišla na ljubljansko akademijo sovjetska kiparka, lavreatka, narodna umetnica sssr Vera Muhina in jim solila pamet s tem, da je ponesnažila naše največje mojstre. Dopovedovala jim je, da je potrebno v umetnosti prenehati s formalizmom in da bo potrebno galerije spremeniti v prave, zgledne umetniške ustanove. Izjavljala je, da je Grohar govno, gola tehnika brez duše in navaden formalist ter Jakopič še slabši, Jama ji ni bil všeč kot preveč tog in nezdrav, ker je bil zanj neke vrste konstruktivist, in le do Sternena je še imela nekaj obzira in ga je pustila precej pri miru, čeravno je tudi zanj ugotovila, da je njegov kolorizem impotenten. Največ blata je izlila na prva dva, češ da gre za škodljiv element, Groharjevo Pomlad pa je izenačila s sentimentalnim formalizmom. Očitno pa ni sprejela niti »pointilističnega« niti pastoznejšega načina, saj v socialističnem slikarstvu ni bilo »paste«, ampak je bila površina slik gladka. (Tako drastičnost sovjetskega gledanja povsem potrjuje poročanje Josipa Vidmarja, ki v Obrazih piše, kako mu je ruski ambasador doma med obiskom ob Jakopičevi sliki *Save* očital: »Kako vas ni sram, da trpite tak zmazek v sobi?« O tem pa je pripovedoval tudi Louisu Adamiču za knjigo *Orel in korenine*.) Muhina se je tudi čudila, da našete slikarje imenujemo impresionisti, ko pa je njihovo delo nemočna oziroma impotentna provokacija malomeščanskega tipa, kakršne je bilo nekoč vse polno in so z njo opravili že od francoske revolucije sem, v Sovjetski zvezi pa so jo že dokončno iztrebili.

V študentih je to vzbudilo val nerazpoloženja, da so pričeli protestirati. Začeli so topotati z nogami, negodovati z mrmranjem in žvižgati ter se odločili štrajkati, a so bili poraženi kot cucki, saj so jih predstavniki študentske organizacije opozorili, naj se nikar ne šalijo in ga nehajo biksati, češ da bodo drugače vsi vrženi z akademije. Jakac pa jih je ves bled rotel, naj vendar ne delajo komedij, ker jih bodo vse odpeljali. Zato so pametno odnehali, a se povoženo spraševali, ali je zdaj to njihova perspektiva. Navzoč je bil tudi tedanji študent Drago Tršar, ki se tega še prav tako spominja in pravi, da je bila Muhina, ki je bila velika in močna, videti zelo domišljava, in da je kritizirala tudi Meštrovića, češ da je dekorativen. Pogačnik pa njene nemarne besede o Groharju še danes ogorčeno označuje za ruske kvante, kot bi jih slišal šele včeraj.

V svojem dnevniku opisuje srečanje z Muhino tudi Edvard Kocbek, ki je sedel z njo pri večerji med člani sovjetske delegacije že 4. novembra 1946 in

se mu je zazdela »izredno moder, sposoben in prijeten človek«. »Veliko mi je govorila o sebi kot učenki Bourdellovi, o Parizu kot središču svetovne umetnosti, o današnji formalni pretežnosti te umetnosti, o iskrenosti prave umetnosti, o tem, da povsod vsaka prava umetnost govori človeku neko resnico in je ni mogoče zavreči, o tem, da ji zahod še vedno lahko veliko pove, da so le politične okoliščine take, da to ni mogoče, o naših kiparjih, o Meštroviciu, ki je zapadel v stilizacijo, o bratih Kalčnik, o dobrih svobodnih slikarjih, o zelo dobri razstavi v Beogradu in o slabih stvareh vmes, o tem, da je njihovo stališče realizem, ne pa naturalizem, o poti skozi Romunijo, o svojih potnih tovariših.« Iz tega pa je razvidno, da je bila – če ni šlo za preizkušanje – določena stopnja dvoličnosti ali avtocenzure, ki je bila pri nas tako značilna za povojno, strahu polno obdobje, značilna celo zanjo. Res pa je tudi, da je njeno zgodnje delo razkrivalo modernejšie zasnove in da ji je bil Pariz, kjer je pred prvo svetovno vojno delovala v Bourdellovem ateljeju, kot kulturno mesto pri srcu. Leta 1946 je med nastopom v Beogradu govorila, kako jo je v Parizu motilo, da so tudi še po vojni slikali tihožitja in podobno, in da so ji Parižani pripovedovali, da se vojne ne želijo spominjati. To pa se ji je zdelo povsem neprimerno in je zanjo pomenilo isto kot ležati v vati pod steklenim zvonom in ne ljubiti domovine. (Za knjižno izdajo Kocbekovega dnevnika je urednik njeno ime iz rokopisa pomotoma razbral kot »Mulina«, prav tako pa mu ni govorila o bratih Kalčnik, marveč Kalinih; v Beogradu pa je Muhina kritizirala kot larpurlartista zlasti kiparja Kršinića.)

Študente ljubljanske likovne akademije so tedaj prišli gostje iz moskovskega Mosfilma tudi filmat, da bi posneli akademijo kot veliko pridobitev. Zanj je moral »zaigrati« mladega predavatelja, ki razlaga temeljne postulate realistične risbe, tudi Marjan Pogačnik. Posneli so ga, ko je za štafelajem risal akademijski akt neke zelo shujšane študentke iz Brežic, to pa je med modelkami, ki so gole skakale naokoli, izbral sam ruski režiser, ki je v duhu materialistične sovjetske ideologije tendenciozno snemal same akte, Pogačnik pa je moral ob njej razlagati anatomijo. Te filme so potem kazali v Moskvi, a jih Pogačnik ni videl, vse pa je bila ena sama propaganda in med študenti, ki so imeli vsak svoje eksistenčne skrbi, se taki triki niso obnesli. Študentje so se med snemanjem počutili tako nelagodno, da so med njimi protestirali celo najbolj ostri partizani, modelke pa so se pred Rusi nekatere obnašale sproščeno, druge pa so bile videti, kot da se počutijo osramočene. Snemali so kar ves teden, ruski snemalci pa so bili videti zelo revni, v svoji ležernosti so jim govorili »Spokojno, spokojno« (»Počasi,

počasi«) in jih žicali za cigarete. Prav to filmanje dokumentirajo tudi Jakčeve fotografije iz življenja prvih let ljubljanske likovne akademije, na katerih vidimo med slikarskimi stoji tudi reflektorje in snemalce s filmsko kamero na stojalu.

Vera Muhina je ob obisku v Ljubljani povedala, da izdeluje le veliko plastiko (tedaj menda za Vladivostok), pri čemer je angažiranih kakih deset kiparjev, skulptorjev, kajti tedaj je bil za kiparstvo čas spomenikov, postavljenih po naročilu politike. Po takem zgledu, ki so ga videli v Moskvi (kjer so ustvarjalci med omenjenim obiskom spoznali cele umetniške manufakture ter se čudili načinu kiparjenja ogromnih spomenikov na daljavo), naj bi uvedli mojstrske delavnice tudi v Jugoslaviji, in sicer v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu. Za mojstrsko delavnico so ob Večni poti že sezidali veliko stavbo, kjer bi lahko izdelovali take grandiozne spomenike, a jo je pozneje arhitekt Ivo Spinčič adaptiral za posamezne ateljeje, ki so jih dodelili v najem pomembnim ustvarjalcem, med njimi Preglju in Stupici pa tudi Kregarju in Sedeju ter Keržiču, Batiču in Zdenku Kalinu ter pozneje Dragu Tršarju.

Oče te delavniške ideje je bil Antun Augustinčič, ki je imel v Zagrebu od leta 1949 svojo mojstrsko kiparsko delavnico, tako kot od leta 1950 slikarsko Krsto Hegedušić, in Boris Kalin se je potegoval, da bi lahko v taki kiparski delavnici tudi sam vodil izdelavo velikih spomenikov, kajti tako kot v Sovjetski zvezi je bila tudi pri nas na pohodu grandomanija. Jakac omenja Augustinčičev predlog o »reorganizaciji akademije« že v svojem dnevniku 18. aprila 1947, in piše, kako ga je stisnilo »okrog duše in v grlu«. V njem sta se mešali gnev in bolečina, dokler ga ni umirila rešilna misel, in dan po prejemu vabila na sejo v Beograd se je o problemu že razgovoril z Josipom Vidmarjem, Kozakom, Marinkom in ostalimi ministri; ko je popoldne prijel za čopič, da bi naslikal avtoportret, pa je v obrazu pred sabo zagledal »svojo skrb, brige in težave« in spoznal, da se človeku vse zareže v obraz. Kako mu je Jakac pred odhodom v Beograd potožil, da želijo po vsej Jugoslaviji ukiniti likovne akademije in organizirati le eno Mojstrsko šolo v Beogradu, kar bi omejilo »kulturno avtonomnost slovenstva«, piše 23. aprila 1947 v svojem dnevniku tudi Edvard Kocbek.

Kocbek, ki je bil od vseh politikov tudi intimno najbolj zagret za akademijo (kot je Jakac v tistih časih nekoč izrecno dejal Pogačniku), mu je svetoval, naj se na konferenci komiteja za umetnost pri nasprotovanju tej zamisli opre na argumente, ki bodo pokazali na njeno neskladje z družbenim redom, ki »ne pripušča neorganiziranega individualizma«, ter na njeno načelno nasprotje »s

kulturno avtonomijo posameznih narodov«. Augustinčičevo idejo je podpiral tudi Tito, vendar je Jakac tej ideji odločno nasprotoval, o čemer priča v njegovem arhivu del zasnutka odgovora na tak predlog reorganizacije akademij FLRJ, ki ga je napisal v imenu likovne akademije. Ker je bila prvotna zamisel o eni skupni mojstrski delavnici docela centralistična, se je skliceval na dejstvo, da je Slovencem potrebna celovita umetnostna akademija, in to prav v domačih krajih, ker umetnost vsakega naroda raste iz domače zemlje in njenih značilnosti. V Ljubljani jo potrebujemo, »da ne bomo več sprejemali tujih elementov (vsebin), ki po večini negativno vplivajo na razvoj ter čistost in polnost umetnostnega izraza. Posebno močno smo to občutili Slovenci, ker smo v celi svoji zgodovini bili prisiljeni sprejemati umetnostne nauke in pobude izven svoje zemlje. Ravno zaradi tega pa smo se pri nas tako vztrajno borili za svojo akademijo, ki nam je bivša hegemonistična Jugoslavija ni hotela dati«.

328

Prav to misel je Jakac še pred izbruhom takih težav poudaril že 13. januarja 1946 v govoru slušateljem ob prvem začetku akademijskega pouka, ko jim je dejal, da je naša narodna vlada »pravilno razumela to potrebo ustanovitve akademije, ki naj nas dokončno osamosvoji in postavlja študij na lastna tla v lastno okolje, da tako čimbolj izčrpno in od mnogih vplivov čimbolj nemoteno postavi korenine novih umetnostnih generacij v svojo svojstveno tradicijo, katere centralna osebnost je bil naš največji mojster Rihard Jakopič«. Pri zavrnitvi ideje o delavnicah je tudi poudaril, »da so se mojstrske delavnice doslej izkazale kot enostranske«, ter izrazil presenečenje nad trditvijo o ozkem in enostranskem učnem načrtu akademij, ki naj bi ne ustrezale nalogam, ko pa ima ljubljanska akademija ves delavniški program zajet že v svojem statutu. Na negotovost v položaju akademije, ki je visela sprva na nitki tudi zaradi denarnih težav, je mogoče pomisliti tudi še ob rektorjevem zapisku Polnoletnost akademije iz leta 1952, ko je ob prvih absolventih »res samo naše akademije« predajal vodstvo ustanove novemu rektorju in v perspektivah za prihodnost predvideval še zelo težaven položaj in mogoče tudi boj za obstanek zavoda.

Nove težave pa so za likovne umetnike nastopile tudi že pred tem, leta 1951. Še malo poprej, januarja 1950, je Jakac udvorljivo poudarjal, da se nam iz števil v proračunu in iz političnih ekspezejev kaže »ves čudovit odnos oblasti« do znanosti in kulture, ter drugje zapisal, da je »naša ljudska oblast v svojem širokem razumevanju dala dosedaj še nevidene pogoje za ustvarjanje, medtem ko se na zapadu bore umetniki za obstoj«, leta 1951 pa je bila že sprejeta

»odločba o štednji«, na katero je 18. junija 1951 Jakac kot državni društveni predsednik zveze likovnih umetnikov zapisal Memorandum s plenuma zveze likovnih umetnikov. Iz njega je razvidno, da je bila ta odločba tudi odziv na razmah socialističnega realizma, ker naj bi bili umetniki poprej preveč podpisani. Jakac se je med argumentiranjem svojega nasprotovanja domislil, da oblast še vedno nezmanjšano podpira šport, kar se mu je zdelo glede na ravnanje z umetniki povsem sramotno; zaradi »nepretrganega pošiljanja športnih ekip vseh vrst in kvalitet v inozemstvo« se je na primerjavo s športniki tudi javno skliceval ter se spraševal, ali bomo predstavljali naše življenje in potrjevali socializem s športom, »ki je zelo dvomljiva historična vrednota«. Seveda pa v svoji naivnosti ni pomislil, da vselej največ dajejo na šport ravno diktature. Športa pa sam ni nikoli maral in je tudi na izjemnega telovadca Leona Štuklja gledal predvsem kot na mladostnega prijatelja, ki ga je v šoli seznanil z Miranom Jarcem in je kot zavzet opazovalec sodeloval tudi pri »novomeški pomladi«. Na te varčevalne ukrepe so v času, ko so po letih konjunktura nekateri pretirano šteli umetnike za milijonarje, pričeli gledati kot na izraz streznitve in realnosti po prvem povojnem zanosu, ki naj bi ga spomeniško proslavljale hvalnice žrtvam in novemu režimu.

329

Pogačnik se najbolj živo spominja, kako se je rektor Jakac z Muhino med pozdravljanjem vpričo vseh objemal in poljubljal, a pravi, da je bil prepričan, da bi jo v resnici najraje zadavil, kajti v tistih okoliščinah je moral rektor balansirati še posebno spretno. Ta zanj nepozabni, neiskreni in zaigrani poljub pa je tudi edino, kar mu je v življenju morda vendarle zameril, pa četudi se je zavedal, da se je profesor pač »potegnil nazaj«. A to poljubljanje mu še danes ne gre iz glave! Vendar so bile stvari tedaj zakoličene. Muhina je bila na svojih turnejah kot uradna oznanjevalka socialističnega realizma tudi vidna politično-ideološka figura in nikakor ni kazalo, da bi lahko kdo kar koli počel po svoje. Jakac pa je pri nas prav tako veljal za ugledno politično osebnost, saj je bil od leta 1946 tudi republiški in od leta 1950 zvezni ljudski poslanec. Louis Adamič ga je v prozi o povojnem času v Jugoslaviji označil za enega od več nekomunističnih članov slovenskega parlamenta, kot poslanca pa ga je v svojem dnevniku zelo značilno opredelil Kocbek, ko je zapisal, da je z besedami: »Zdaj, ko se je začelo, novo, ‚bogato‘ razmerje oblasti do kulture« pričel svojo diskusijo med proračunskim zasedanjem skupščine »zelo nerodno, simptomatično nerodno«; sicer pa je v poslanskih klopeh najraje risal, poleg Tita in poslancev na primer Moša

Pijadeja in Djilasa med pogovorom. Zato se je moral znajti oziroma usklajati ter oznanjati politično sprejemljive in s svojim romantičnim patosom sprijete fraze tudi na vseh pomembnih in značilnih prireditvah – ne le na pogrebih, ampak tudi ob otvoritvah razstav in odkritjih spominskih plošč, na primer Ivanu Groharju v Sorici, kjer je poleg njega govoril tudi Janez Zorman, ali bratoma Šubicema na njuni rojstni hiši v Poljanah, pred katero je v duhu tedanje (soc) realistične umetnostne perspektive dejal, »da z vsem globokim spoštovanjem in hvaležnostjo v srcu zaznamujemo danes to srečno hišo za miljnik na poti nove umetnostne tvornosti«, ter da je delo obeh bratov »nam Slovencem kot vsem Jugoslovanom v čast in ponos, doraščajoči umetnostni mladini pa siguren vodnik pri rasti v resno umetnostno delo in temeljito znanje«.

330

Leta 1946 je Jakac spremljal po Sloveniji tržaške umetnike, leta 1947 pa je kot poslanski zastopnik umetnikov govoril tudi v slovenskem parlamentu; ali pa si je govore za take priložnosti vsaj pripravil, tako kot neprebrani komentar ob sprejetju zakona o častnem naslovu »ljudski umetnik«, ki so si ga prav tako zamislili po sovjetskem vzoru. Kot piše v dnevniku na Novo leto 1946 Edvard Kocbek, naj bi tak zakon izdal Vidmar zaradi Otona Župančiča in Ferda Vesela, ta naziv pa naj bi po Jakčevih besedah omogočil, da bi lahko umetnika, ki je bil v preteklosti neopažen revež in »le samotni romar ob gluhih dušah«, prepoznali kot ljubljenca »naroda, ljudstva« že za življenje; s tem pa bi mu lahko dodelili tudi primernejši socialni status. Kot je razvidno iz rokopisa njegovega otvoritvenega govora na razstavi sovjetskih slikarjev, v katerem je v duhu časa izhajal iz revolucionarnega pomena oktobrske revolucije kot največje prelomnice v zgodovini človeštva ter iz teze o dotedanjem neupravičenem zapostavljanju umetnosti Slovanov, je Jakac dejal, »da je vedno in povsod bil v ruski umetnosti prvo in poglavitno vprašanje – človek«, ter je sovjetskim razstavljalcem »v Ljubljani, tu na najzapadnejšem braniku ljudske demokracije«, na koncu celo zaželel, »da bi plodno vplivali na nas vse, da se s tem začne tesno sodelovanje in dragoceno medsebojno spoznavanje«. V resnici pa je bil do njih zadržan, in zato je pozneje ob navedbo v tipkopisu Marijana Tršarja, da so se študentje na ljubljanski likovni akademiji zgledovali po Sovjetski zvezi, kjer je tedaj dosegel vrh tako imenovani socialistični realizem, odločno pripisal: »To za nas nikdar ni bil vzor!«

Kot presoja Pogačnik, je bil Jakac zelo dober igralec, imel pa je tudi resnično težko stališče, saj je bil zelo daleč od komunizma, a z dovolj bistrim samoohranitvenim občutkom, zato ni dopustil, da bi ga zaradi kake preveč iskrene javne

izjave pahnili v ječo ali ubili. Visoke politične in kulturne ter prijateljske obiske pa je nenehno sprejemal tudi doma, kjer je gostil na večerji tudi Muhino, česar se je še dobro spominjala njegova vdova; sicer pa ta srečanja v glavnem dokumentirajo tudi podpisi v spominskih knjigah gostov, kjer se zvrstijo glavni politiki od Kardelja dalje, pa tudi Krleža in osrednji jugoslovanski likovni ustvarjalci.

Po prepričanju Marjana Pogačnika pripada prav Jakcu vsa čast, da je pri nas kruto obdobje socialističnega realizma balansiralo in zadržalo najhujši slap njegovega nasilja, pa čeravno je takoj po vojni najbrž verjel v družbeni prerod (ali pa se je znal v času strahovlade v javnih nastopih ali pismih docela prilagoditi in navzven pokazati vso zavzetost); in zato ni pri nas v tem času za slovensko umetnost nihče naredil toliko pozitivnega kot prav on, ne glede na vse vrste napak, ki jih je imel. »Če bi ne imeli Jakca,« pripoveduje Pogačnik, »bi bilo za nas vse hudo slabo,« zato je prepričan, da je imel v resnici prav posebno zgodovinsko poslanstvo, ki ga je lahko edini pri nas tudi izpeljal.

Študentje so imeli Jakca radi, ker so čutili, da je z njimi in da so v svojem delu povezani, kajti smrtno resno so preučevali sleherni grafični detajl. Vendar je bil Jakac pri pouku na akademiji včasih tudi trdoglav in njegova je morala obveljati, tudi če morda kdaj ni imel povsem prav. (O takih poznejših konfliktih z njim pripoveduje tudi Janez Bernik, ki ga je Jakac štel za »izredno nadarjenega« študenta, obenem pa za enako nepopustljivo trmoglavega, kot je bil sam.) Toda po Pogačnikovem mnenju slovenske likovne akademije brez Jakca ne bi niti dobili niti obdržali, in umetnik je celo prepričan, da je vse, kar je v tem brezglavem času vendar ostalo dobrega, ostalo prav po Jakčevi zaslugi.

Spominja se, kako je Jakac venomer hodil prosjačit v Beograd, kjer so ga bili nemara že siti, in da je včasih tudi že kar obupoval in prenekaterikrat dejal: »Bog ve, kaj bo iz tega?« Imel je sicer zvezane roke, ker ni bil partijec, saj je bil v prvi vrsti Slovenec, čuvar slovenske kulture, privržen idealizirani slovenski preteklosti in sentimentalno navezan na slovenske sanjače, ki so hoteli vse, ki so ustvarjali za Slovence idealno kulturno ozračje, povezati v eno samo družino. Ker je bil v vseh pogledih tip zanesenega konservatorja, pa se kaže Pogačniku s svojo vnemo in doslednostjo zelo podoben profesorju Steletu, s katerim ga je v resnici najbolj povezovalo razmerje do tradicije.

Predvsem je bilo hvalevredno, da se mu je posrečilo vzdrževati osebni stik s Titom in z drugimi vplivnimi prijatelji, kajti prav to je bil privilegij, brez katerega bi lahko vse splavalo po vodi in zaradi katerega je lahko tedaj Jakac edini

blažil politične ostrine. Kadar so bili v težavah in je bilo najhuje, ali če je prišlo do česa kočljivega, je dejal, da bo šel do Tita, in je s tem vse izgledil. (Tudi še v poznih letih je imel v svoji domači sobi blizu vrat zataknjeno fotografijo, na kateri ga že priletni Tito z nageljnom v gumbnici veselo objema, da ne govorim o predsednikovih voščilih, Titovih fotografijah Jakca in podpisih, od energično sunkovitih do tistih, izpisanih z že popolnoma tresočo se roko.) Za akademijo pa se je tako zavzemal, ker je bil v svoje delo zaljubljen in je bil torej »resničen zaljubljenec«, nor na umetnost.

Kako protislovno je bil zato lahko usmerjen pogled na Jakca, ki je bil videti hkrati edini branik svobode na akademiji in previdno vdan dvorjan oblasti, izpričuje naslednja anekdota. Ko sta nekoč Marij Pregelj in Marjan Pogačnik, ki je tedaj, proti sredini petdesetih let, že prišel do boljše kuhinje in se je zato nana gloma lepo poredil, iskala v knjigarni pred Robbovim vodnjakom neko knjigo, se je pred njima nenadoma pojavil Jakac in Pogačniku šegavo dejal: »Saj zdaj si pa že tak kot kakšen fajmošter.« Marij Pregelj, ki je bil znan po ostri odrezavosti, pa je nemudoma pripomnil: »Bolje je biti fajmošter kot pa mežnar,« in Jakca, ki mu je tako oponesel podaništvo oblasti, je menda kar odneslo.

Ob tem Jakčevem balansiranju je imel Pogačnik celo občutek, kot da se je mojster moral iti nekakšno igrice, v kateri je s svojim prilagodljivim sprenevedanjem tudi uspel. Med obiskom v Sovjetski zvezi je bila gotovo sprenevedava njegova pohvala sovjetskih slikarjev na moskovskem radiu ter na radiu sovjetske partije, ki mu je v tisti situaciji edina preostala; pri tem bi lahko pomislili, da je bil tudi on nekakšen slovenski »jurodivij«, za kakršnega je v tradiciji ruskega duhovnega izročila označil stalinskega lavreata skladatelja Dmitrija Šostakoviča zapisovalec njegove biografije Solomon Volkov, v ruskem realističnem slikarstvu 19. stoletja pa je postavbo takega svetega norčevskega moža naslikal Vasilij Perov. O tem ob neki epizodi, ob kateri se mu je značilno razkrila Jakčeva intimna nepripadnost vladajoči eliti, piše v svojem dnevniku tudi Edvard Kocbek, ki nasploh opozarja na tedanje dvojne igre oziroma na samoobrambno avtocenzuro, razumljivo v nevarnem času zapovedanega enoumja, podobno, kot jih v svoji knjigi Skupinski portret z Dušanom Pirjevcem ponekod razkriva Taras Kermauner.

Ob dejstvu, da je Jakac v prijateljski družbi s svojim komentiranjem politikov stopil na nepravoverno stran, je Kocbek v oklepaju dodal: »Kako se prav takrat ljudje razodevajo!« Bil je pač čas, ko so se ljudje med seboj iskali,

se povezovali in tudi razkrivali. Izredne življenjske prilagodljivosti pa je imel vitalni Jakac, za katerega je bilo velikokrat rečeno, da je bil vselej ob pravem času na pravem mestu, zares v izobilju. Njegovo intimno nenaklonjenost oblastnikom v knjigi Ulice mojega predmestja spominsko razkriva tudi Jože Hudeček med opisom svojega povojnega obiska leta 1946 ali 1947 pri Jakcu, v zanj nadvse simptomatičnem božičnem prizoru. Umetnik je prav tedaj postavljaj jaslice in obiskovalcu dejal: »Se ti čudno zdi, ker jaslice delam? Ja, saj bi šlo marsikomu v nos, če bi me videl. Kaj me pa briga, kaj si mislijo. Spomnijo naj se, kaj so obljubljali – na, zdaj je pa vse drugače.« Žena pa ga je opozorila, naj vendar pazi in »vsaj pred otrokom ne govori takih reči«, da ju ne bo spravil v nesrečo, nakar je Jakac umolknil in pribil samo še: »Barabe!«

333

Jakčevo ničkolikokrat izpričano primarno razmerje do božiča je razvidno tudi iz njegove voščilnice Marjanu Pogačniku leta 1963, v kateri »ta prastari čudoviti večer« imenuje »praznik toplote srca, miru in vsemirske tišine«; Pogačnik pa pripoveduje tudi o njegovem (prav tako dnevniško dokumentiranem tudi povojnem) obiskovanju polnočnice ter o molitvenem klečalniku, ki ga je imel Jakac v spomin na pokojno mater, v težkih trenutkih pa je tudi v dnevniku omenjal molitev. Tako razmerje do znamenj svetega oziroma do izročila pa značilno ponazarja tudi Pogačnikova pripoved, kako je Jakac nekoč reagiral, ko je na akademiji nekdo med študenti preklel Marijo. Študent je bil razburjen, ker so se jim med tiskanjem grafik ves dan kvarili vsi odtisi, zaradi česar so morali vselej zaman vedno poskušati na novo (četudi je Pogačnik vedel in celo opozoril, da je tega kriva le slaba barva), Jakac pa mu je jezno zabrusil, naj Marije le nikar ne zmerja, ker nam bo morala vsem še prav krepko pomagati. Pristavil je še: »Tukaj notri ne boste kadili pa tudi porkamadonirali ne, tisti naj gre v sekret ali pa naj izgine.« Za Jakca je bila namreč Mati božja vedno samo Mati božja. Takega nauka si ni pomišljal povedati niti v času tik po vojni, celo ne študentu, za katerega so vsi vedeli, da je »špicelj«, in Pogačnik si je prav tak, sicer ne bistven drobci iz življenja na akademiji že zaradi svojega odnosa do slovenskega kulta Matere božje natanko zapomnil in ga dojel že kot skorajda junaško dejanje. Danes pa se ga spominja tudi zato, ker v svojih sedanjih stiskah včasih tudi sam pravi, da bi mu lahko pomagala v težavah le še Mati božja.

Vzdušje na akademiji pa je bilo tedaj tako, da so se nekoč študentje partijski celici pritožili že zato, ker so morali pri Jakčevem pouku lesoreza kopirati srednjeveške lesoreze z nabožnimi motivi. Ko so potem Jakca zaslišali, čemu jih

sili risati svetnike, je prostodušno odvrnil, da zato, ker so prvi lesorezci upodabljali svetniške motive in ne drugačnih.

Glede akademijskega preklinjanja Pogačnik še danes trdi, da kletev nikakor ne sodi k študijskemu oziroma ustvarjalnemu delu in da je bilo to preklinjanje gotovo surovo. Toda skesano se spominja, da se je pogosto, kadar je precizno graviral kak lep obraz, med težkim in mukotrpnim delom tudi sam spozabil. Pozneje, ko je postal profesor na akademiji, pa je doživel, da so med napornim litografskim delom, ko marsikomu marsikaj ni šlo po sreči, študentje tako preklinjali, da je bil včasih nanje že kar jezen in jih je bil tudi sam prisiljen miriti z besedami, da je že dovolj tega izživljanja. Prav posebej pa so bila razborita dekleta, in tista, ki so dala nekaj nase, so še posebno svinjala. Ob tem se Pogačnik spominja odlomka iz (tudi Jakcu ali Marijanu Tršarju nadvse ljubega) romana finskega pisatelja Mika Toimija Waltarija Egiptčan Sinuhe, v katerem nekdo pravi, da je od nekod zaslišal take kletvice kot še nikoli v življenju; potem pa je ugotovil, da prihajajo iz votline, kjer so umetniki opremljali grob – ob čemer Pogačnik nekako »sklepa«, da so ustvarjalci pri svojem težkem delu od vekomaj tudi preklinjali, tako kot v svojem obupu tudi slikarka Marija Baškirčeva, ki je v dnevniku prosila Boga, naj jo reši tudi te nadloge.

Vse to se je dogajalo po letu 1945 in leta 1946, leta 1947 se je začelo majati, 1948 pa je bilo obdobje informbiroja, kar je povzročilo popolno dezorientacijo. Tudi Moša Pijade je hodil odtlej naokrog predavat, da ne bomo nič več delali po rusko, in še zlasti Slavko Pengov je to doživel kot največjo katastrofo. Prav Pengov je bil tudi poklican v Beograd, kjer mu je bilo kot članu partijske celice naročeno, naj dopove študentom, da odslej za socialistični realizem med jugoslovanskimi narodi ni več mesta, in v največji sobi na akademiji je potem to tudi zares naznanil. S tem sta se morala sprijazniti Dore Klemenčič, pa tudi Zoran Didek, ki se je sprva prav tako nagibal k socrealizmu. Kot ve povedati Pogačnik, je tedaj tudi Jakac pripovedoval, kako so se politiki med seboj »ribali« in da je kolebal tudi sam Tito, ki je bil osebno bolj naklonjen realističnim kot modernejšim oziroma abstraktnejšim delom. Zato je v takih okoliščinah Pogačnik Pengova videl in sprejel kar kot tragično osebo. Pengov je pozneje dobil tumor na možganih in Marijan Tršar mu je po operaciji, ki jo je z le začasnim uspehom izpeljal znameniti kirurg in ljubitelj umetnosti Božidar Lavrič, dejal: »Stokrat hvala Bogu, da ste se rešili bolezni.« Pengov pa mu je odgovoril: »No, benemu Bogu, ampak moderni znanosti.« (Tršar se, ukoreninjen v dotedanjem

izražanju, očitno ni ravnal po spoznanju svojih verzov iz leta 1945: »Bogove smo izbrisali iz svojega slovarja, / zdaj človek bog postal je svojih dni. / Še malo – pa nebo v krvavo zvezdo pordeči! / Proč z dušo – le telo živi naj in ustvarja!«) Tako kot Pengov je bil predan socialističnemu realizmu tudi Dore Klemenčič, ki je v svoj izvod leta 1947 izdane knjige Jakopič v besedi zapisoval komentarje o Jakopičevi umetnosti kot razkrojenem impresionizmu (a je v mojstrovih pogledih vendarle odkrival tudi bolj revolucionarne in »realistične« misli, ki bi jih »dober marksist lahko pri njem izoblikoval v čvrsto razredno zavest«), in prav na ta izvod z njegovimi dopolnili sem pozneje naletel v Trubarjevem antikvariatu; znana pa je tudi Klemenčičeva izjava: »Če so Picassove slike umetnost, potem so tudi klopotci jajca.« Miheliča pa je Klemenčič v pripisu h knjigi označil kot kratkovidnega in omejenega ter nenravnega cinika.

335

Ko je bil Pogačnik leta 1952 na dosluženju vojaškega roka, jim je stari vodnik dejal, da »odbacamo sve što je rusko« in da niti korakali ne bodo več po rusko. Dotedanja vera čez noč ni več veljala, »rodil« se je Goli otok, in mnogo pozneje, leta 1983, se je Pogačnikova misel na trpljenje njegovih nesrečnih, nečloveško poniževanih žrtev spremenila tudi v umetnino, grafiko Pomnik, posvečeno informbirojevcem. Na njej dominira trnjeva roža, kroginkrog obdana z okvirom iz kamenčkov oziroma kamnitih kockic, ker so morali jetniki oblikovati kamnite kocke. Tudi Jakac v vse to ni verjel in se mu tudi ukvarjanje s politiko nikakor ni zdelo pravo, a je imel svojo politiko, s svojim tedanjim slikarskim realizmom in intimno zazrtostjo v preteklost ter »poslovnim« slikanjem za denar, ki so mu ga očitali, zato mladim niti on ni mogel biti za zgled, na katerega bi se lahko oprli. V takem položaju je nastala na akademiji popolna zmeda, ki se je razpršila na sto koncev.

Decembra 1949, ko je bil Jakac izbran za akademika, sta se udeležila slovesne razglasitve tudi Tito in Kardelj, in slednji je imel kot razglašeni častni član po proceduri »zanimiv referat«, ki ga je Jakac v dnevniku označil z besedami: »Zapihal je svoboden veter.« In ta govor se je v resnici izkazal kot odločilen. Konec leta 1949 označuje kot čas, ko je prenehal vpliv socialističnega realizma na umetnost v Jugoslaviji, tudi Miodrag B. Protić. Risarska shematičnost se je začela tedaj polagoma umikati individualno obarvanemu rokopisu in leta 1949 so študentje na ljubljanski likovni akademiji že vedeli, kako kdo izmed njih riše po svojih lastnih nagibih.

Danes si dotedanjo diktirano primitivno resničnost, ki je obvladovala tudi

likovno akademijo, lahko le težka predstavljamo, in Pogačnik pripoveduje, da slikarji niti sami niso vedeli, kako so jo preživeli. Junija 1950 je bil na likovni akademiji »razburljiv masovni sestanek s študenti«, na katerem se je Mihelič dobro odrezal, Jakac pa je v dnevniku vse skupaj komentiral: »Čuden svet, ta večna mladina. Čudno se počutiš v vlogi starega – ne gre nekaj prav skup. Nekaj te poriva in odriva naprej, ne da bi vedel in hotel ali mogel sploh kaj proti temu storiti.« Kljub razglašeni svobodi pa je ostalo socialističnega realizma dosti tudi še pozneje, kajti vtihotapil se je vsepovsod, kamor se je le mogel, prvi pa so se ga otresli koloristi, ki so razmišljali predvsem v barvah; njihova dela je država na pobudo komisij bogato odkupovala še naprej in zaradi teh odkupov so tedaj naši slikarji včasih lahko vsaj za kratek čas tudi dobro zaživali. Pogačnik je tedaj upal, da bo tudi sam dobil kako naročilo za skupščino, a več naročil od oblasti je prejel, kdor je bil bolj »priden«, nanj pa so se obrnili z naročilom za mozaik mize na Brionih. Slavko Pengov je poslikal skupščino, kjer sta sodelovala z mozaikoma tudi Jože Ciuha in Ivan Seljak–Čopič, Marij Pregelj pa je dobival naročila tudi za Beograd in Rab in je veliko zaslužil, a pri njih doma niso znali niti najmanj gospodariti in je zato dostikrat tožil: »Saj veliko spravim skupaj, pa zelo hitro vse spiskamo.«

336

Ko je bilo zaznati v zraku, da se socialistični realizem podira, je bilo to rušenje čutiti nekako zakamuflirano, vse direktive pa so prihajale iz Beograda. Uradno priporočane smernice so se, podobno kot pri pisateljih, izoblikovale na kongresih, kjer so umetniški funkcionarji na koncu formulirali tudi svoje sklepe oziroma predloge, zbrane v resolucijah, jasno pa so odmevale v njihovih javnih nastopih. O tem, da je gerasimovščina diskreditirala realizem, o umetnostnem stanju v Sovjetski zvezi in opažanju, da prihaja slikarstvo pod diktat Pariza, pa tudi o še vedno vnetem iskanju možnosti za nakup inozemskih barv ter o prizadevanjih, da bi dobil poklic umetnika status svobodnega poklica, so umetniki, kot je razvidno iz Jakčevih lapidarnih označb, na začetku petdesetih let razpravljali in sklepali tudi na omenjenih sejah, tako tudi sekcije za likovno umetnost jugoslovanske nacionalne komisije za UNESCO, ki ji je predsedoval Jakac.

Na slikarje in vsakršne uradne izjave Božidarja Jakca kot rektorja akademije (pa tudi ljudskega poslanca) je ves ta čas vplivala politika, ki se ji takrat ni bilo mogoče izmakniti, a leta 1951 je v memorandumu v zvezi z odločbo o varčevanju tudi on zapisal, da »umetnost terja svojo duhovno sprostitvev«. Pogačnik, ki je tedaj komajda doštudiral in leta 1951 končal specialko, se je

sicer držal od politike čim dlje stran, vendar misli, da je »potegnil kratko«, saj je politika po svoje spodnesla tudi njega. Nekateri ga namreč niso marali, ker je bil kritičen in je razmišljal z lastno glavo in rad kaj predrznega bleknil, česar se spominja tudi Marijan Tršar; drugim pa je politika škodovala, ker jih je zajela tako nekritično, da so ji zaradi premajhne izobraženosti nasedli. A je vendarle imel srečo, da je bilo nekaj vplivnih ljudi, nekdanjih partizanov, ki so ga kot človeka spoštovali, ker jim je bil poprej, pred vojno, ko je bila njegova družina še premožna, rad pomagal; ti pa so mu zdaj varovali hrbet, če ga je kdo »zašpečal«. Na enega izmed njih se je pozneje Pogačnik obrnil, ko se je akademija odločila sprejeti med pedagoge Marijana Tršarja, ker je potrebovala tako klasično izobraženega človeka, ki je lahko v eni osebi poučeval kar štiri predmete. Ta akademijska odločitev je bila sprejeta, četudi je Tršar odklonil vstop v partijo (in je Jožetu Ciuhi svoj odnos do nje utemeljil z argumentom, da v skladu s svojo krščansko provenienco ne more pristajati na ideologijo, ki so ji dovoljena vsa sredstva).

337

Najhujša politična napetost se je v letih po vojni razmeroma kmalu ublažila, toda še dolgo je vladala parola, da ni važno, ali imaš diplomu, in da je pomembno le, da si naravno inteligenčen, zadosti pa je bilo tudi, če si dobil partijsko knjižico, ki je nepodkupljivi Pogačnik seveda ni imel. (A je ni imel niti Jakac, četudi sta mu jo ponudila Kidrič in Kardelj, ker je želel ostati notranje svoboden in neomadeževan, medtem ko ga ni Tito o tem nikoli povprašal.) Likovno društvo pa je bilo že v načelu tudi še pozneje povezano s političnim vodstvom, saj je bilo v zveznem društvu še leta 1950 določeno, da je dolžnost zveze, da v vseh vprašanih likovne umetnosti kot tudi umetnikov tesno sodeluje z ljudskimi oblastmi, posebej s komitejem za kulturo in umetnost vlade FLRJ. Obstajale so komisije za idejno pravilnost, ki so s svojimi pogledi presojale, ali ni kdo česa prekršil, in če koga niso odobrile, je bil onemogočen. (Ti člani pa so imeli tudi svoje poglede: kot se spominja Pogačnik, so nekoga izmed njih na primer motile preveč žive, agresivne barve, češ da so znak za dekorativnost.) Ta negotovost je bila v zraku skoraj do leta 1960. Skupaj s sodobniki je bil Pogačnik tako sopotnik neke mučne zgodovine, v kateri je vladala velika negotovost, v tem času pa so se bile tudi zelo težke borbe za obstoj.

Dela, nastala v duhu socialističnega realizma, pa so pričeli umetniki postopoma vse bolj zatajevati oziroma jih prekrivati »z diskretno tančico namerne pozabe«, kot je že leta 1953 za umetnike po Jugoslaviji ugotavljal tudi

Marko Čelebonović, in pozneje je doletela usoda dobesednega prikrivanja tudi reprezentativno frizno poslikavo Slavka Pengova v nekdanji Titovi vili na Bledu. S to fresko se je Pengov z Žnidaršičevo pomočjo zelo potrudil in se mu je še posrečila, vendar je Pogačniku, ki mu je zelo veliko govoril o recepturah, priporočeval, kakšne težave je imel, da je sploh dobil primeren material zanjo, ker je tradicija te stare tehnike dotlej že izumrla. V vilo so po vojni pripeljali tudi Kalinove in Putrihove socrealistične kipe »telovadcev« in Glančevo rdeče pohištvo, Drago Tršar, ki je pomagal Kalinu kipe montirati, pa je že takrat opazil, kakšen kič in »slab konglomerat sračje praznine« je pomenila oprema nove socialistične gospode. Fresko so zastrli s sivimi zavesami, izpod katerih med stiki blaga tu pa tam še pokuka kaka barva. Ob vsakoletnem sprejemu, ki ga priredi slovenski državni predsednik ob penovskem srečanju pisateljev, pa v brezdušni dvorani prav ta zavesa, izpod katere se ob stikih zableščijo prameni barv, vselej na novo vznemirja radovedne tuje pisatelje, ki jih vedno zanima, kaj je pod njo in čemu je skrito.

Kot mi je pojasnil Ciril Zlobec, so morali slike, četudi so danes naraven del zgodovine, prekriti zato, da bi pri tujih državnikih ne vzbujale napačne predstave, kako pri nas še zmeraj živi socialistični realizem, kakršen je v Sovjetski zvezi trajal še zelo dolgo, in še posebej zato, da bi nemške delegacije ne videle teatralno zanosnega prizora s partizanom, ki z bajonetom zabada Nemca.

POGAČNIKOVO ODREKANJE SOCIALISTIČNEMU REALIZMU:
LESOREZNA FARONIKA
IN RISARSKA ZAZRTOST V LJUDSKO USTVARJALNOST

Takoj po vojni, ko naj bi umetniki slikali v duhu socialističnega realizma, je bilo predvojno dilematično vprašanje, kaj naj slikarji upodabljajo, sneto z dnevnega reda. Za tisti čas priporočano »aktualno« motiviko med redkimi ohranjenimi viri jasno ponazarjajo že naslovi s seznama 37 slikarskih del na razstavi borcev I. brigade II. divizije Knoja februarja 1946, med katerimi so na primer Stalin-grajski borec, Borec pri delu, Tankisti na pohodu, V izvidnici prek potoka, Težki mitraljezec na položaju, Bolničarka v borbi, Naš komandant, Lenin in Stalin in podobno. Vendar pa se neprilagodljivi Pogačnik nad čem takim ni mogel nikoli navdušiti, in tudi kadar je bil na akademiji prisiljen izrisati kak tak motiv, mu je ta izzvenel mnogo bolj lirično kot socrealistično. To je mogoče razbrati iz njegovega ritmično ubranega zasnutka za tribarvni dekorativni zgrafito s prizori kmečkega dela, izrisanega v treh pasovih. V prvem letniku študija, leta 1946, pa je izdelal tribarvni zgrafito z motivom jezdeca za neko vilo v Brežicah, vendar se je sesul, ko je nekdo zaloputnil vrata.

Leta 1946 je Pogačnik izdelal lesorez Sejem mešetarjev oziroma Sejmarji s figurami za mizo ter konji, kravami, telički in psi; v njem je ohranil spomin na svojo predvojno sejmsko motiviko, povezan z mislijo na Krsta Hegedušića oziroma na delo Zemljašev in zajet v karikaturnih karakterizacijah nekoliko grotesknih obrazov in ekspresivno povečanih dlaneh. V lesoreznem prijemu pa je zavestno ohranil linearni princip gotskih lesorezov, ki ga je osvojil z njihovim kopiranjem in linearno prepredel v ornamentalno nasičenost, ob kateri bi lahko govorili kar o »strahu pred praznim prostorom«, značilnem za Pogačnika, ki vidi v slovenski umetnosti tak strah najizraziteje izražen na srednjeveškem ptujskogorskem reliefu Marije zavetnice s plaščem.

Vendar Pogačnik lesoreza ni povsem dokončal, ker mu je dr. Mirko Derganc med delom sporočil, da mu bo zaradi odkrite neozdravljive bolezni umrla sestra in to ga je tako potrlo, da v nadaljnjem izrezovanju lesoreza ni več videl nobenega smisla. V takem stanju se mu je podoba sejmarije z njenimi prašički



zazdela celo neokusna, zato je hruškovo desko, ki mu jo je bila dala žena grafika Franja Stiplovška, pustil nedodelano in jo je zavrgel, saj napovedana smrt ni spadala zraven. Mnogo pozneje, potem ko mu oči niso več dopuščale, da bi še neizrezani delček linearne risbe lahko sam do kraja izrezal, pa je delikatni poseg zaupal Štefanu Hauku, ki je srednjeveško tehniko rezanja lesorezov z zelo špičastim in ostrim nožem, in ne dletom, poleg Tiča (Ladislava) Pengova tedaj še edini obvladal; Pogačnik pa mu je najbolj zaupal tudi zaradi njegove človeške umirjenosti in restavratorske izkušnje, s katero je znal »držati« formo. Za ta namen si je moral Hauko pripraviti celo dva posebej prirejena zakrivljena pipca in pri zahtevnem delu se je posebej potrudil, v želji, da bi se med izrezovanjem docela prilagodil Pogačnikovemu načinu, kajti Pogačnik je zavrgel način izrezovanja z okroglimi žlebiči, ki ga je zagovarjal Jakac, in si za kopiranje starih lesoreznih mojstrov omislil koničast nožiček. Vendar tako dokončanega lesoreza Pogačnik ni želel razstaviti na retrospektivni razstavi v Narodni galeriji, ker je v njem videl vdor hrvatizma in Hegedušića, ki si ga še sam ne zna dobro razložiti. Spominja pa se tudi, da motiv že med delom ni bil dobro sprejet, ker je tedaj že zavladal socializem, ko ni bilo več takih sejmov. Njegova podoba pa je bila v bistvu karikatura zagovednih mešetarjev oziroma mesarjev, ki bolj kakor k nam spada na Hrvaško, kajti naši semnji so bili bolj urejeni kakor njegova ciganjarija z napol pijanimi napol civiliziranimi mešetarji. (Toda Antun Gustav Matuš v spominih piše, da so podobni živinski mešetarji in nakupovalci lesa prihajali čez Kolpo na Hrvaško s Kranjske, kar v knjigi *Sentimentalni časi* navaja že Marjan Rožanc.) Ob tem pa Pogačnik razpozna, da njegove idilične pripovedi pogosto zmoti kaka kmečka nemarnost in da vanj vsake toliko časa trešči tudi kaka karikatura ali robotost, za katero bi bilo bolje, ko bi je ne bilo, ter domneva, da mu udarja nazaj naravnost od bogve katerega starega očeta.

Pri urah grafike, kjer so si lahko študentje sami izbrali temo (a je akademijski učni program predpostavljal, naj se – kot si je zamislil Jakac – »izkoristi pripovedovalna sposobnost grafike v izvajanje tematskih nalog iz življenja in borbene preteklosti«), se je Pogačnik v duhu svojega dotedanjega ustvarjalnega izročila odločil, da bo upodobil ljudsko pesem; zaradi tako samovoljne odločitve pa je živel v notranjem strahu in konfliktu, saj se nikakor ni mogel vključiti v blef, da bi slikal delavce s samokolnicami. Izbral si je prizor s kamniško ribo faroniko, torej motiv, ki sta ga v povezavi s kamniško Veroniko naslikala tudi Gaspari in Maleš, pozneje pa je na ozadju očetovega portreta naslikal ribo

faroniko tudi Marij Pregelj in jo kiparsko izoblikoval Stojan Batič ter v zadnjih letih svojega življenja tudi France Mihelič; vendar je to bila, kolikor nama je s Pogačnikom znano, prva podoba faronike po vojni. (Med vojno pa jo je med ilustracijami knjižice Riba Feronika Gustava Strniše še z otroško neposrednostjo narisal poznejši pesnik Gregor Strniša.) Zgodbo »o napol dekletu napol kači, nesrečni Veroniki z Malega gradu«, je Zoran Kržišnik ugledal tudi v fantastičnih arhaičnih podobah Jožeta Horvata-Jakija.

Motiv je Pogačnik narisal že leta 1946, nato pa je moral kot osnovo za dokončni lesorez, datiran z naslednjim letom, izdelati še preciznejšo risbo. Kamničan Cevc mu je kot preučevalec znamenitega kamniškega umetnostnega arhitekturnega spomenika Mali grad, ki ga je Pogačnik vključil v prizorišče slike, dejal, naj naredi streho kapele ravno, kakršna je bila nekoč, in ne baročno, on pa je podobo po svoji domišljiji napolnil tudi z živalmi, zlasti z vzvalovljenim »labodjim« prepletom ptičjih vratov, na kakršne naletimo že na njegovih predvojnih risbah, in je ustvaril znotraj pravokotnega okvira s prepletom letečih ptic in v lok uvite morske deklice ovalno kompozicijo v obliki središčnega medaljona, vrhu katerega kraljuje gotski zvonik. Sam linearni način v tehniki obreznega lesoreza, omejen na jasne črtne obrise, je bil usklajen z Jakčevim načrtom grafičnega pouka. Ta je bil koncipiran po njegovih programskih izhodiščih, iz katerih razberemo, da se mu je zdel za prvi študijski stik z lesorezom najprimernejši linearni način prvih, še srednjeveških lesorezcev; kot že rečeno, pa so morali študentje, potem ko so se priučili osnovnih rezov in motivnih segmentov, njihova dela tudi kopirati, zato da bi se docela vživeli vanje in v njihov duktus. (Pogačnik je v tem načinu med drugim kopiral motiv Jezusovega rojstva in svete Katarine.)

Ko je motiv faronike vrezal v hruškovo desko in je lesorez videl Jakac, se je profesor namuznil in rekel: »Počakaj, prvi odtis bom naredil jaz.« Vzel je svoj valjar, svojo barvo in celo kos dragocenega japonskega papirja in mu še dejal: »Meni je to všeč, če bodo kake sitnosti, pa pridi k meni.« In zares so bili zaradi te grafične podobice, ki jo Pogačnik označuje še za diletantsko, nekateri tako jezni, da je skorajda zletel z akademije. Neki profesor ga je dal poklicati na zasebni razgovor in mu je povedal, da je ne odobrava niti tematsko niti oblikovno. Motilo ga je, da je bila na sliki bujna polženska in da je na njej cvetelo veliko rož; predvsem pa mu je dejal, da je to nemška secesija oziroma jugendstil, da slika ne temelji na tedanji stvarnosti, ampak je dekadentna, in da se v takem

času ne spodobi delati po nemško. Mihelič se je očitkom predvsem smejal, Jakac pa jih je vzel zelo resno in je Pogačnika pomiril, naj se ne boji, in mu celo zagotovil, da bo šel, če ga bodo zaradi Faronike zares skušali vreči z akademije, do samega Tita, ter ga potolažil z besedama: »Bodi miren«. In Pogačnik je prepričan, da bi do Tita tudi zares šel.

Občutljivi Pogačnik se je ob takih pripombah počutil kot garjava ovca in na tako oznako ni pristajal. Dopusčal jo je kvečjemu kot namig na popularno romantično Heinejevo Lorelei, ki mu je med izdelovanjem v resnici hodila v misel, kajti precej Heinejeve poezije je znal kar na pamet. Med modernimi pesniki 20. stoletja je Heinejevo Lorelei »prenovil« tudi Apolinaire in pri tem izhodišče zgodbe o svoji čarovnici prestavil v orientalsko Baharo, na njeno popularnost pa kaže tudi dejstvo, da jo je v gimnaziji prepevala Duša Počkaj, in v otroštvu jo je ilustriral tudi Jakac, medtem ko je Kosovel v pesmi Sferično zrcalo vzkliknil: »Slava Heineju!« Spomin nanjo je v Otroških stvareh obudil Lojze Kovačič, ki mu je v švicarskem Baslu ob Renu o Lorelei pripovedoval oče, med nemškimi likovnimi ustvarjalci pa je pred vojno v groteskni luči pogledal na Lorelei tudi Georg Grosz in jo spremenil v sočasno meščansko zlatolaso zapeljivko. Nena zadnje je v duhu Lorelei o morski deklici v svojih Mythologičnih drobtinah pisal Davorin Trstenjak, da jo najlaže »razžališ, ako se ji smejiš, kedar si češe ob bregu vode svoje zelene lase«; Alojz Gradnik pa je Heinejevo Lorelei občudoval zaradi čudovite preprostosti v izrazu, kakršno pozna samo ljudska pesem. Pogačnik je v tej grafiki, ob kateri lahko pomislimo celo na njegovo pripovedovanje o stari materi, ki je na poti na Malto videla morske deklice, že sam prepoznal tudi svoj značilni strah pred praznim prostorom (horror vacui), četudi je ornamentalno razmrežena podoba čipkasto zračna, saj spominja celo na vitraž.

Na začetku leta 1949 se je med obiskom v domovini oglasil na akademiji Louis Adamič in je, potem ko mu je Jakac Pogačnika predstavil, ob ogledu razstavljenih študentskih del pohvalil prav to grafiko z besedami: »To mi je pa všeč«. Jakca je celo poprosil, da bi rad vzel njen odtis s seboj, in je podobo tudi dobil, odtisnjeno na japonskem papirju. Avtorju je stisnil roko in tako je bil Pogačnik »rehabilitiran«, kajti Adamič je bil tedaj pojem. In tudi ko se je v mnogo poznejšem času lotil svojih rib faronik France Mihelič, je imel v zavesti tudi Pogačnikovo faroniko, saj je tedaj umetniku zaupal, da se njegove akademijske Faronike še dobro spominja. V nenadnem izbruhu svojih faronik je očitno združil starostni spomin na otroško občudovanje starodavnih fresk s sv.

Krištofom in faronikami v Crngrobu, smrtni strah pred apokaliptičnostjo, ki živi v ljudski pesmi o ribi faroniki – ne po naključju ohranjeni na tolminskem potresnem področju, kot večkrat poudarja Saša Vuga – ter spomin na ribo faroniko iz romana Plebanus Joannes Ivana Preglja, kot je Mihelič še sam povedal; vse to pa je prežl tudi z močno, smrt premagujočo erotičnostjo, vrisano v bujno, a smrtonosno Sireno. Da so ljudski pevci prepevali o ribi faroniki še v letih pred drugo svetovno vojno, pripoveduje v svojih spominih na proščenje pri Mariji Tolažnici v Žetalah Jaro Dolar. Vzhodnjaška eksotičnost pa skrito živi, posredovana po Svetem pismu, že v samem faronikinem imenu, spominjajočem na faraone, potopljene v Rdečem morju.

343

Heinejevska čustvenost, ki je prevevala Pogačnikov spomin, je bila očitno naravnana na posebej nežno obarvane duše. Taka pa je bila v preteklosti tudi dojemljiva »bavarska roža«, nesrečna Črna »Kaiserin Elisabeth«, premila cesarica Sisi, ki si je dala postaviti na grškem otoku Krfu med böcklinskimi pinijami in cipresami ob gradiču Ahilleionu (Achilleion) eremitažo s Heinejevim sedečim celopostavnim kipom. Spomenik, prinesen iz Rima, je od tam leta 1904 odstranil cesar Wilhelm II., o čemer piše v svoji knjigi Med dvema svetovoma tudi slikar Ljubo Babić. Davorin Ravljen pa v potopisu Pot k mrtvim bataljonom popisuje, da je imel cesar »v svoji delovni sobi za pisalno mizo namesto stola sedlo«, ki je obiskovalcem »važnejše kakor desetine kipov, slik in fresk«. Nanj je, kot pripoveduje v potopisu Med potniki in mornarji, »v svoji tlačanski neotesanosti« nekoč sedel tudi Bratko Kreft. Da Heine »v vsej Nemčiji nima niti enega spomenika in da mu je edini njegov kip dala izklesati njegova častilka avstrijska cesarica Elizabeta za svoj Achilleion na otoku Krfu«, pa je – kot pripoveduje Marji Boršnikovi – že v šolskih letih vedel tudi Heinejev občudovalec Alojz Gradnik, četudi niso med šolskim poukom nemške književnosti slišali o tem pesniku »niti besede«.

Za Heinejeve pesmi je cesarica menila, da so vse »ena sama pesem – ena in ista«, v Heinejevi veri v lastno otožnost in v lastno navdušenje je videla tudi svojo lastno vero in v pesniku samo častila »njegovo zaničevanje samega sebe in otožnost, s katero ga napolnjujejo posvetne reči«; ta njena afiniteta pa je bila tako znamenita, da so jo ob smrti označili kot ljubiteljico Heineja celo v uokvirjeni celostranski »osmrtnici« v Ljubljanskem zvonu.

Prav o tej nesrečni, lepi in, kot so po njeni smrti pisali, najbolj demokratični cesarici na svetu ter edini demokratični in dostojni osebnosti iz vladarskega

kroga v monarhiji, ki se je rada družila z vsemi ljudmi in tudi z umetniki, vanjo pa je bil zaljubljen tudi njen bratranec bavarski kralj Ludvik, ki je samo zase prirejal gledališke predstave, ter o njeni nesrečni življenjski usodi pa je velikokrat razmišljal tudi Marjan Pogačnik. Tudi zato, ker je bila cesarica iz rodu Wittelsbachov, kajti prav ti so držali pokonci vso münchensko umetnost. Vse tisto, kar je v Münchnu lepo, je delo dinastije Wittelsbachov, pripoveduje Pogačnik, ki se je v Münchnu, v katerem je pogosto pohajal tudi z Mirkom Šubicem, ki je spil po tri krigle bavarskega piva naenkrat, počutil bolje kot kjerkoli drugje severneje v Nemčiji. Tam se je bolj domače kot na Dunaju počutil tudi Gabrijel Stupica in Pogačnik ob tem domneva, da je tudi bolj zarobljenemu ljubljanskemu načinu obnašanja bliže münchenska demokratičnost in širina kakor bolj zaprta dunajska rezerviranost, in morda so tudi zato slovenski slikarji raje hodili v München, kjer se je ustalil in med tamkajšnjimi umetniškimi bohemi udomačil tudi Anton Ažbe. Cesarica pa je tudi sama pisala pesmi in tri od njih je v 19. stoletju prevedla v slovenščino že Pavlina Pajkova, ki je o njej tudi pisala ter v Ljubljanskem zvonu leta 1899 prav ganjeno poročala o Spominskih listih cesaričinega učitelja grščine in spremljevalca Grka Christomanosa. Iz njenega spisa tudi izvemo, da je bila cesarica Elizabeta velika prijateljica konj ter »vneta in najspretnjša jahavka svoje dobe«, zato jo na upodobitvah ne ugledamo le s soprogom v cesarski kočiji s tremi pari konj, temveč tudi večkrat portretirano med ježo na konju. V gradu Lainzu pri Dunaju je imela v posebni sobi celo slike vseh svojih nekdanjih konj, ob katerih je Christomanosu dejala: »Glejte, koliko prijateljev sem že izgubila, a nobenega ne pridobila.« »Mnogo jih je že zame šlo v smrt, česar nikoli nobeden človek ne bi bil storil; raje bi me preje kateri umoril.« In gotovo jo je vsadilo v Pogačnikovo srce tudi to njeno razumevanje konj, umrla pa je v resnici kot žrtev umora, ki je nemudoma odmeval tudi v ljudskih pesmih.

Pogačnik se je za konflikt s Faroniko odkupil, ko je zasnoval risarski načrt freske s partizanskim motivom za okrasitev železniške postaje na progi Brčko-Banovići, ki naj bi bila izvedena v zelo velikem formatu (kot se spominja, naj bi bila dolga okrog 10 do 12 metrov). O tej nalogi je Jakac 8. decembra 1946 poročal Janku Roglju v Ameriko. Napisal mu je, da so študentje cele počitnice delali na mladinski progi, zdaj pa snujejo »priprave za poslikanje treh postaj s freskami in so že v skicah pokazali veliko zrelost«. Sporoča pa mu tudi, da bo likovni material, ki mu ga je poslal Rogelj, razdelil med najboljše študente.

Jakčevo tedanje hipno zaupanje v prenovitveni zanos delovnih akcij, porojeno ob pogledu nanj, najlepše izpričuje pisemski zapis stricu Franceljnu Colariču 7. decembra 1946 o slikarski poti po sledih 4. in 5. ofenzive, ki se je iztekla ob brigadirskih deloviščih: »Povem Vam, kdor ni tega videl, ne more imeti nikdar prave predstave o neverjetnem zanosu in razpoloženju, redu in urejenosti, ki je vladalo pri tem ogromnem delu. Preje si videl načičkane gospodične v rafiniranih kopalnih oblekah na kopališčih postopati. Tu si pa videl taiste tovarišice z elanom in ponosom delati, voziti karjolo, napolnjeno z zemljo ali kamenjem, drugje grud i.t.d. Vse povezano s pesmijo. Kopati, tam spet tolči. Videl sem najstrožjo disciplino in prav nič od tega, kar so zlohotno čekali reakcijonarji. In tako je bilo po vseh krajih, kjer se dela. Naša mladina nima ne časa, še manj pa smisla za pohajkovanje in oslarije kot nekdanj.«

345

Tak Jakčev komentar je gotovo temeljil na vznesenem osebnem doživetju takih prizorov in ne le na ideološki indoktrinaciji, morda celo na tistem »praljudskem«, o katerem je pisal Stupica ob svojih bakladah in za katerega je imel poseben smisel tudi Jakac, ki je bil večkrat do dna prevzet tudi ob ljudskem petju, kadar je v njem zaslutil praprvinost, nekoč posebej intenzivno, ko je poslušal Albance, ko so si peli pri delu. Tak zanos pa se je udeležencem takih sicer prisilnih akcij, zaradi katerih je bila vsa Jugoslavija, kot piše v dnevniku Kocbek, prisilno delovno taborišče, očitno tudi še pozneje spremenil v nekakšen »praspomin«, ki ga je v knjigi Prah zelo prepričljivo in iz odmaknjene distance že malone razumevajoče pomirljivo pisateljsko oživil in komentiral Lojze Kovačič v štiri desetletja poznejšem prizoru srečanja nekdanjih žrtev in rabljev, ki učinkuje kot že bolj odmaknjen, vsestransko razumevajoč ustvarjalni komentar o brutalnih poveljnih časih izpiranja možganov, samokritičnih spovedi, množičnih shodov ter velikih delovnih akcij med letoma 1945 in 1948, ter se mu ne glede na različnost interpretacij izteka v edino vprašanje: »Samo, preklet, zakaj so nam vzeli mladost? Zakaj so nas gnali, da smo najboljši čas, svojo najboljšo energijo za zorenje lastnega jaza morali posvetiti oblikovanju nekakšnega božanskega, kolektivnega nadjaza, ki je bil že tedaj, kakor tisti, ki so se tolkli zanj, mrtev?«

Seveda je bilo pričakovati, da bo na takem razpisu za poslikavo na postaji zmagal slikar tipa Ive Šubic. Vendar je bila na koncu izbrana nepodpisana Pogačnikova risba, ki pa ni doživela uresničitve, ker je zamisel za kolodvorske poslikave propadla. To pa je Pogačnik štel za svojo srečo, ker je, kot je prepričan,

v svojem tedanjem stanju niti ne bi bil sposoben izdelati. Natančnejša motivna navodila za ta projekt in njegovo zasnovo, v katerih so značilno nakazana pričakovanja socialističnega realizma, je Božidar Jakac na ohranjenem konceptu takole popisal: »Po ogledu prvih skic za postajo na Mladinski progi, od katerih so nekatere boljše formalno kot pa idejno, se je pojavila potreba za točnejšo tematiko, ki bi bila tudi v smislu razpisa. Radi tega je akad. senat odredil, da se dela ponovno skice in se jih odda do ponedeljka. Dane so tri teme, to je Slovenija, Julijska krajina in Heroj Vojko. Zato navajamo pri vsaki teh tem par napotkov, ki naj se upoštevajo. Slovenija: Tu naj bo osnovna tema obnova. Pri tem naj se upošteva pokrajinske karakteristike, kot so gozd, planine, značilnost stavb, kozolci, industrija – pri figurah karakteristika nošnje v naših krajih, ni nujno narodna noša. Julijska krajina: 25-letna borba proti fašizmu, ki se nadaljuje še danes – borba za naše morje, karakteristika pokrajine – morje, hiše, vegetacija (Bazovica, požigi knjig in domov, preganjanja Slovencev)«.

Pogačnik si je ne glede na te nasvete izbral temo motiva predvsem po svoji presoji, torej bolj čustveno, in je na svoj zasnitek narisal »vse sorte«. Kartoni zanj so danes izgubljeni, majhno skico pa je hranil Lojze Gostiša, ki jo je oddal Muzeju novejšje zgodovine. V tematiko, ki naj bi jo izdelal v secco tehniki oziroma neke vrste temperi, je vključil celo nekaj ljubezni, saj je upodobil ranjenca, ki ga boža partizanka, in to pojasnil kot motiv tolažbe; prav tak motiv pa je izdelal za omenjeni plakat Rdečega križa že kot otrok. Na sliki kajpak niso manjkali niti iskri konji, ki vlečejo top iz godlje. Poveljuje pa partizan z jasnim profilom narodnega heroja Vojka, kakršen izstopa tudi na poznejši Jakčevi risbi in njegovih profilnih fotografijah. Eden od detajlov z devinskim gradom v ozadju je vključeval tudi napis: »To je naše morje. Tukaj smo slovenski ribiči«, kar je učinkovalo zelo primerno, gotovo bolj kot ornamentalno luskinaste ribe, vpletene med lokvanje na dekadentni Faroniki, ki je bila vsekakor bolj podobna morski deklici ali ukleti gospodični s kopališča kot pa sodobni aktualni brigadirki.

Pogačnik je skico za karton naredil v jeznem razpoloženju, ker ni nihče verjel, da bo znal povezati toliko figur, in se je duhovno pripravljaj, kako naj vso to motiviko kompozicijsko poveže. Odločil pa se je – po bizantinskem zgledu – za izokefalični princip. Z enako visokimi figurami je načrt za sliko napolnil od vrha do tal, na enem mestu pa je risbo odprl, da je dobil iluzijo tretje dimenzije, in se torej ravnal po principu, ki ga je poznal že iz rimske pompejanske umetnosti; ob pripravi za to nalogo je prebral tudi knjigo o Tiepolu. Ob tem

pa se mu je ponovno vrinila v misel tudi znamenita freska pohoda svetih treh kraljev s Svetega Primoža nad Kamnikom, na kateri je še bolj kot vsebinsko osrednji, posvečeni del z Jezuškom in Marijo poudarjena kavalkada s prizori iz vsakdanjega življenja, na primer s kuharjem. Ob tem je zanimivo, da so bili do takega podrejanja sakralnosti samo likovno pomembnim žanrskim prizorom ideološki varuhi kritični že v preteklosti, saj je – kot navaja v katalogu razstave Prizorišče človeškega življenja in smrti Blaženka First – na primer kardinal Gabriele Paleotti že pred koncem 16. stoletja kritiziral prav neki Poklon kraljev, »kjer sta v središču zamorec in kamela, medtem ko gledalec z največjo težavo odkrije božje Dete«. Po tem principu je Pogačnik tudi sam posebej poudaril idejno postranske prizore, na primer omenjeno partizansko ljubezen, na sliki pa mu je zapel tudi kak ptiček, toda na srečo so mu nekoliko očitali samo Miheličev vzor, ker je vključil v zasnitek njegovo romantiko.

347

Ko je bil nepričakovano izbran za izvedbo, četudi ni sledil navodilom, saj se je diktatu socrealizma pravzaprav izmuznil, se je zelo prestrašil, ali bo nalogo tudi fizično zmogel. Delati bi moral na lestvi, čeravno je imel vrtoglavo, in poleg tega mu je že začelo slabeti levo oko, zato je tuhtal, da bo med slikanjem najbrž kar umrl. S prošnjo za pomoč – v primeru, če ga bo naročilo zares doletelo – se je obrnil na Iveta Šubica in elementarni Šubic ga je potolažil z besedami: »Kaj pa je to meni, na lojtri stati«. O tej zadregi je zaskrbljeno poročal tudi profesorju Steletu, in ta mu je zagotovil, da mu bo, če bo moral iti slikat na progo, rok za umetnostnozgodovinski izpit prestavil. Zato je obvestilo v cirilici, da mora nekoliko počakati, ker še nimajo delavcev, in nato naslednje sporočilo, da bodo projekt opustili, v stanju tolikšne napetosti sprejel kot velikansko olajšanje in odrešitev.

Prizorišče gradnje proge Brčko-Banovići, ki je sicer odmevala v naših brigadirskih risbah in kramparski poeziji – v pesmi Bohinjsko pismo jo je kot kratkotrajen pojav leta 1948 postavil v zgodovino že Matej Bor – pa je novembra 1946 obiskal celo pisatelj Miroslav Krleža in ob pogledu na zidanje tunela v Kiseljaku napisal, da bi bilo kiseljaško delovišče vredno monumentalne poeme na platnu, sam tunel (v realistični jedkanici ga je upodobil Božidar Jakac) pa idealna naloga za slikarsko fresko. To pa kaže, da je bil v tedanjem obsedenem vzdušju tudi on zavzet za socialistični realizem ali pa mu je bil vsaj lojalen, če ga ni očaral, tako kot Jakca, že sam prvinski delovni zanos. Ime proge je vstopilo celo v Kolednico mladinskih brigad Otona Župančiča in v mladostni slavospev Cirila Zlobca, ki je pesnil tudi o heroju Vojku, prav na tej zloglasni progi pa je umrl dedič slavne

skrinje z deli bratov Šubicev arhitekt Vladimir Šubic, ko so ga poskušali po vojni okrutno prevzgojiti s prisilnim delom.

Prav tako je moral Pogačnik narisati tudi heroja Janka Premrla-Vojka, ki ga omenja Jakac, poleg njega pa tudi komandanta Staneta, pri katerem je najbolj izrisal titovko. Podobe junakov, ki so jih morali po prihodu partizanov izdelovati v velikih formatih, so izrisovali, potem ko je nekdo priskrbel projektor, kar po projekcijah na rjuhah in jih nato slikali po izrisanih obrisih. Za to je bila posebno priročna Rada Šuštar, ki je naslikala kakih pet takih velikih glav. Riko Debenjak je upodobil Marxa in Engelsa, kar je bilo lažje kot naslikati Premrla zaradi košatih brad, in se jima je posvetil z izredno vnemo. Slavku Pengovu pa je bila naložena naloga, da naslika ogromnega Tita za ljubljanski grad, v formatu kakih 6×5 metrov. Pogačnik se spominja, kako so iskali prostor za slikanje v telovadnici realke in v ljubljanski kulisarni, in da si je ob takih nalogah vsak profesor izbral nekaj študentov, med katerimi je bil sam dodeljen Pengovu. Titova glava naj bi pokrivala celo fasado Ljubljanskega gradu, da bi bila vidna s Kongresnega trga, in na že izobešeni tanko izrisani podobi je dobil Pogačnik nalogo, izrisati Titovo uho s svetlejšimi in temnejšimi toni ene same, zaradi čim boljše razvidnosti žgane rumene barve. Četudi je imel vrtoglavico, je moral splezati na lestev, a ko se je povzpel do ušesa, mu je kangla z barvo zletela iz rok in barva se je polila po sliki, ki so ji že izdelali oči in nos. To je bila za Pogačnika prava katastrofa. Pengov je pobesnel, Pogačnik je mislil, da ga bo kap in da bo še sam padel in bo s tem mučenja konec, potem pa so delali dan in noč in politični del prebarvali, pri čemer so ga kolegi prekleli; a naslednji dan ob določeni deseti uri je slavna Titova podoba na gradu že zaživela in se razgledovala po mestu, dokler je ni čez kak teden odnesel viharen veter. Pogačnik pa je razmišljal, čemu jih le gnjavijo s takimi stvarmi, in se še danes boleče spominja svojih takratnih muk.

Naslednji polom zaradi nesocrealističnih pogledov je Pogačnik doživel leta 1948. Tedaj je prišlo z beograjske likovne akademije sporočilo, da bodo v Beogradu priredili grafično razstavo študentov vseh novo nastalih jugoslovanskih likovnih akademij. Organizacijo za slovenske udeležence je prevzel kadrovik Žnidaršič. Pogačnik mu ni mogel izročiti Faronike, ker so jo označili za antisocialistično delo, zato se je odločil za pravkar izdelano suho iglo Konjeniki. Ko pa je bila razstava odprta in je Pogačnik videl, da je na seznamu razstavljenih del spregledan, mu je Žnidaršič pojasnil, da je žirija njegovo grafiko odklonila,

ker njena vsebina ni v skladu s politično usmeritvijo. Pogačnik se je lahko temu samo začudil, saj je šlo le za pravljичni motiv z eksotičnimi jezdec. Žnidaršič pa mu je dejal, da je grafiko zavrnil Bosanec Džemal Bijedić, ker naj bi konjenik, ki leži mrtev na tleh, medtem ko drugi dirjajo v krogu, držal krčevito stisnjeno pest, iz katere je bil spustil handžar, na glavi pa so mu razpoznali turban, ki v resnici, kot pravi Pogačnik, niti ni bil pravi turban; in to je bilo že dovolj, da so grafiko povezali s tedaj nedopustnim namigom na »nacionalno ugnjetavanje«.

Pogačnika je to močno razžalostilo, kajti očitno je bil eden izmed tistih, ki se zavedajo, da lahko človeka usodno zlomi vsaka zavrnitev. S podobnimi težavami pa se je srečal tudi še pozneje, po začetku petdesetih let, ko se je prvič oziroma – glede na začetne risbe – ponovno lotil tudi ilustriranja. Kmalu po vojni, po drugem prihodu od vojakov, ko se je vrnil iz Karlovca, so mu naročili, da bi ilustriral nekaj slovenskih, zlasti »Prešernovih« ljudskih pesmi (1952 Alenko sestro Gregčevo, Rošlina in Verjanka, ki mu ga je nekdo ukradel, Lepo Vido, ki jo je z njenim zamorcem zelo težko ilustrirati, ter Siroto Jerico). Ob njih je profesor Stele, ko mu jih je nesel pokazat, dejal: »Vendar smo spet dobili nekaj novega! Zelo me veseli, da smo dobili Slovenci novega kvalitetnega ilustratorja«; nekateri režimski pesniki pa so jih skritizirali, tudi po politični liniji, kot krevljaste in premalo realistične. Očitali so mu, da so te pesmi vse preveč cenjene, da bi se jih smelo ilustrirati s tako deformirano risbo, in so s tem slikarju vzeli vse veselje. Zato si je tedaj v žalosti dejal, da ne bo nikoli več ilustriral; in tudi zares ni, če izvzamemo nekaj knjižnih oprem, med njimi poetično opremo za vezni list knjige umetnostnozgodovinskega sošolca Marijana Zadnikarja o naših najbolj slovenskih, s pokrajino zlitih kulturnih spomenikih, podeželskih znamenjih kot poetičnih pričevanjih o preprostem in zvestem bivanju na slovenski zemlji, ki ga je razprostrl kot slovesen čipkast žegnanjski prtiček. Ko je zatem ponovno srečal Steleta, ki je bil njegove risbe edini pohvalil, in mu sporočil, da ne bo več ilustriral, je bil profesor zelo žalosten in razočaran.

Tem ilustracijam je Pogačnik želel vtisniti pečat določenega stila in se je zato oprl na svoje poznavanje panjskih končnic, ne da bi jih posnemal. Povzeti je skušal nekaj njihove značilne okorelosti, a je še danes prepričan, da je vsaka panjska končnica bolj ekspresivna od tistih njegovih risb. Vseeno pa so jim očitali preveliko ekspresivnost in videli v njih tolikšno pokvečenost, da je nekoč nekdo od nekega omizja za Pogačnikom celo zavpil: »Dovolj imamo teh krevljastih Pogačnikovih figur.«

Sam ni bil tedaj član nobenega izmed omizij, kakršna so bila takrat v Ljubljani – med njimi Klub kulturnikov, katerega člani so zahajali v gostilno Pod skalco, kjer so imeli prednost –, ampak se je predajal le neorganiziranemu pohajanju s svojo bohemsko umetniško družbo. Ko je nekoč, v času, ko že pol leta ni jedel mesa, le nekaj zaslužil, je povabil Milana Berbuča v gostilno Pod skalco na dunajski zrezek, a pri vhodu so zahtevali legitimacijo, češ da je prostor samo za člane kulturnikov, in ju niso spustili noter. To je bilo takrat, ko je soproga enega izmed naših prvih ministrov dala prebarvati stanovanje s pomočjo jajčne tempere, za kar so bile potrebne cele košare jajc, in nad tem se je zgražala vesoljna potrošniška Ljubljana, za katero tedaj jajc ni bilo v prodaji. Za eminentne kulturnike pa so skušali poskrbeti že takoj po vojni, ko je med drugim Božidar Jakac Borisu Kidriču sugeriral, da so jih izvzeli iz stanovanjskega zakona, zato da bi jim omogočili normalno delovanje; vse to delovanje pa je bilo v časih, ko so imeli politiki privilegirane trgovine, seveda zamišljeno kot ustvarjanje v službi države in socialistične ideologije, ki se mu Pogačnik ni mogel niti ne hotel prilagoditi.

350

Težave pa si je tudi nakopal, ker je zaradi spleta okoliščin izjemoma sodeloval pri nastajanju neke nabožne podobice. Ko je arhitekt Plečnik naročil arhitektu Bitencu, naj mu izdela svetniško podobico za Stranje, se je Cevc obrnil na Pogačnika, da bi zanj narisal svetnika, ki ga Bitenc ni znal; Bitenc pa naj bi podobico opremil s pisavo. Toda ta »podvig« je očitno nekdo izsledil, kajti na sestanku srednje šole za oblikovanje je bilo rečeno, da neki njen profesor izdeluje svete podobice in da je to za šolo sramota. Pogačnik priznava, da se je, četudi ni zakrivil ničesar hudega, utemeljeno bal, da ga bodo vrgli iz službe, kajti tamkajšnji partijski bog jim je prepeval litanije v duhu nekdanjih časov, četudi niso bile več aktualne in četudi je bil že upokojen, na šoli pa so namerno imeli velike konference ravno na božič.

Pogačnik pa je čutil kot profesor na tej šoli tovrstne težave že od vsega začetka, saj je imel na njej s predpostavljenimi stalne bitke. Na nekdanji obrtni šoli so umetniki pred vojno učili mladino večšin, da bi bila sprejeta na akademijo, ker tedaj za vpis nanjo ni bila potrebna formalna predizobrazba, ampak samo izpričano znanje; a pri tem so dijaki pogosto le pomagali pri ulivanju ali prenašali stvari kot kaki vajenci, ne da bi o svojem delu razglabljali; v zvezi s tem pa je Sternen Pogačniku pripovedoval, da jim je bilo tudi na münchenski akademiji vodilo: »Malar, gobec drži, pa malaj«, kar je – sicer z Goethejevimi

besedami – govoril tudi Mihelič, in podobno tudi Plečnik, o tem Sternenovem vodilu pa je slišal tudi Marijan Tršar. Pogačnik pa je pomagal postaviti šolo na nove osnove in poskušal ukiniti utrjeno mehanično prerisovanje Sičevih vzorcev, saj si je prizadeval naučiti dijake osnov zavestnega in ne avtomatičnega oblikovanja ter tako dvigniti pouk iz zgolj manualne na intelektualno raven. Osnovni oblikovalski elementi, s katerimi je skušal stvari razjasniti tudi likovno-teoretsko ter v učencih sprostiti občutek za prostor in barvna skladja, pa so bili zanj abstraktni, zato je moral v šoli s težko stalinistično bazo stalno dopovedovati, da gre pri tem za elemente oziroma člene, na kakršnih stoji vsakršna stavba, in ne za dekadentno abstraktnost, ki so se je že kar bolno bali. Pri tem je bil Pogačnik teoretik s fantazijo. Šola pa je bila, ker je Mirko Šubic, ki o novih tendencah sicer ni imel pojma, hudo zbolel, tedaj brez direktorja in je šla, kamorkoli je že šla, kot pijan konj. Vsakdo od mladih suplentov je imel tedaj možnost, da naredi zase svoj program, Pogačnik pa je svoje principe abstraktnega mišljenja zasnoval zato, da bi lahko vsakdo od učencev mislil po svoje. Toda ker je bil pojem abstraktnega sprva prepovedan, četudi je bil nujno potreben, so njegovi porodi potekali sredi težkih bitk in ni nastala nobena stvar sama po sebi, ampak je pri tem zavzeto vztrajalo samo nekaj norcev. Na srečo pa se je režim postopoma spremenil, da jih niso nazadnje še zaprli, in zato se šteje Pogačnik za težkega ranjenca tudi iz tistih časov.

Drugo podobico v življenju je narisal Pogačnik za Cevčevo poroko, s simboličnima figuricama, ki klečita ob vodnjačku. Odtisnil jo je Miha Maleš, ki jo je zelo pohvalil, a je Pogačniku tudi izrecno naročil, naj nikomur ne pove, da jo je on natisnil. (Očitno še ni pozabil, da je bil zaradi medvojnega urejanja Umetnosti po vojni zaprt.) Za svoja zgodnejša dela pa je Pogačnik v tem razdvojenem času, ko je vsiljeni način tudi po uradni zavrnitvi socrealizma še vedno trajal, doživel tudi bolj naklonjen odziv. Ko je bila v nekdanji Šelenburgovi hiši v nekdanji trgovini Tičar odprta Umetniška zadruga, so pričeli v njej prirejati razstave, na katerih je kupoval slike komunistični centralni komite, ne da bi se oziral na ceno. Tam so nekoč priredili razstavo študentskih grafik, na kateri je kot študent prvič razstavil tudi Pogačnik. Vsa tista dela so bila precej čudna, le Oton Polak je prikazal mariborske vedute, ki so bile narejene resno, četudi brez umetniških pretenzij, a so bile kot grafike korektne. Ljudje so si tamkajšnje razstave ogledovali, zvečer so v klubih o razstavljenih delih potekale debate – kot je mogoče razbrati iz Jakčevega dnevnika, so tedaj tam razpravljali o umetnosti

tudi naši osrednji ustvarjalci in kulturni veljaki – in Pogačniku je prišlo na ušesa, da je nekdo posebej povpraševal po njem in razglabljal, da bi bil lahko njegov način primeren tudi za druge, ker je v osnovi realističen, pa vendar drugačen kakor tisti pri Gerasimovu. Pogačnik pa si je sam pri sebi dejal, da to prav lahko storijo, seveda le, če se jim bo pri tem tudi kaj posrečilo. Ob spominu na tiste težke čase pa mu je danes prav žal, da je svojo risarsko bero resignirano zavrzel, izgubil ali uničil.



POGAČNIKOV SLIKARSKI ŠTUDIJ ZAGREBŠKI ODMEVI IN PIKTURALNA POEZIJA

S hrvaškimi in srbskimi slikarji so bili povezani že slovenski slikarji iz Četrte generacije in Neodvisni. Njihov vpliv je bil očitno živ tudi še po drugi svetovni vojni, ko so imeli Srbi in Hrvati nekaj tako sijajnih slikarjev, kot so bili Petar Lubarda, Milo Milunović ali Marko Čelebonović. Pripadnost jugoslovanskim akademijskim šolam oziroma slikarskim središčem se ni izkazovala le v načinu slikarskega izražanja, ki ga je na primer v Beogradu zaznamoval Marko Čelebonović, v Zagrebu pa zlasti Ljubo Babić, ampak je odmevala tudi v poznejšem odnosu do umetnikov, včasih (v resnici ali pa le v predstavah) temelječem na brezprizivnem upoštevanju njihovega študijskega izhodišča. Tako je Marijan Tršar večkrat pripovedoval in v spominih na Jakca tudi napisal, da je želel že pred vojno, ko se je hodil zasebno učiti k Jakcu, študirati slikarstvo v Zagrebu, a ga je Jakac, ki pariško obarvanemu Zagrebu kot ustvarjalec ni bil intimneje naklonjen, od tega zelo odločno odvrnil, češ da mora najprej osvojiti risbo. Ko se je Tršar pozneje obrnil na Pavlovca, pa mu je ta dejal, da bi se moral posvetiti slikarstvu že poprej, tako kot se je on sam, še ko je znal risati precej slabše kot tedaj Tršar. Še po vojni pa so bili celo sorodniki nekaterih v Zagrebu izšolanih slikarjev, zlasti Vladimirja Lamuta, prepričani, da njihovemu delu Slovenci nismo dovolj naklonjeni zaradi svojega nedefiniranega ali odklonilnega odnosa do zagrebške šole, medtem ko je Jakac (ki ga je, kot se spominja Pogačnik, pri Lamutu v resnici sprva motila samo površnost) nenaklonjenost nekdanjega direktorja ljubljanskega francoskega kulturnega centra Noëla Favreliera do njegove umetnosti prav tako povezal z načelno odklonilnim odnosom do usmerjenosti, ki se ni zatekala v modni Pariz, katerega odmeve je sprva prek Prage k nam zanesel Miha Maleš.

Marjan Pogačnik je nauke hrvaške slikarske šole dodobra spoznal že pred vojno, posredno prek Neodvisnih, in se je s številnimi od naštetih hrvaških umetnikov seznanil tudi osebno, z nekaterimi tudi s posredovanjem za Slovenijo izgubljenega slikarja Milana Berbuča. (Berbučevemu bratrancu Aleksandru Bassinu je slikarjeva druga žena nekoč darovala Berbučevo sliko v spomin na



sorodnika s pripombo, da je to edina Berbučeva slika v Sloveniji.) Vselej pa se je še prav posebej pozanimal za metode akademijskega slikarskega pouka in za tamkajšnjo terminologijo. Odmevov Zagreba je bilo v našem slikarstvu veliko tudi še po vojni, saj so se v centralistično usmerjeni državi umetniki zelo naslanjali nanj in na Beograd in Pogačnik je spoznal tudi številne povojne hrvaške slikarje. Kadar je v Zagrebu prišel v njihovo družbo, pa so se pogovarjali o galerijah. Med svojimi generacijskimi vrstniki se je seznanil tudi z Miljenkom Stančićem in Babičevim učencem Edom Murtićem ali Ivanom Kožarićem. Pri tem pa je bil, čeprav je cenil njihovo delo, vedno pozoren tudi na njihove osebne posebnosti, ki jih je doživel v živo ali iz pripovedovanja; in prav to je zanj kot opazovalca in poizvedovalca še posebej značilno.

354

Tako o Stančiću pripoveduje, da si je rad najel fijakarja in se v črni noči vozil po Varaždinu ter si skiciral motive za svoje skrivnostne slike. Imel pa naj bi tudi hudo napako (ki jo je izdajal že njegov izraziti videz): strašansko rad je jedel sladkarije. Kot mu je pripovedoval Berbuč, je bila sredi Ilice slaščičarna in Stančić je v njej z razširjenimi rokami samo pokazal: »Od ovde do ovde«, vse pobral in snedel. Skrivnostnost pa je domovala tudi v starodavnem varaždinskem ambientu, ki je imel v sebi nekaj zanimivega in posebnega in je bil nasploh, kot ga vidi Pogačnik, »zmeraj en čuden kraj«. Pred vojno so bile namreč edine legalne javne hiše prav v Varaždinu, kjer jih je bilo pet ali šest, in ljudje so hodili tjakaj prihuljeno oziroma naskrivaj (kot Cankarjev Aleš iz Razora iz »prečudne« Vrhnik), v starodavno baročno mesto s cerkvenimi zvoniki, a tudi prepreženo z lokali s posebnimi nizkimi fotelji, v katerih so stranke sprejemale in razmeščale ostarele gospe, imenovane »bordelmutter«. Tega so se starejši Varaždinčani spominjali tudi še pozneje, kot ve Pogačnik iz pripovedovanja tamkajšnje farmacevtke, s katero se je pozneje seznanil (o navzočnosti »kurb«, ki so tjakaj prihajale z Ogrskega in Štajerske, ter o ljubicah tamkajšnjih duhovnikov pa v svojih spominih zgovorno pripoveduje tudi Janez Trdina). Prav ta pritajena skrivnost varaždinskega ambienta, ki je zaznamovala njegovo »duhovno« zgodovino, je po Pogačnikovem prepričanju tlela tudi v melanholičnem Stančićevem slikarstvu. Od tod pa izvira tudi nekoč znano reklo: »Pa pojdite v Varaždin«, in morda se nanaša na to izročilo Kreslinova stara pesem o kupleraju in penezih; vsekakor pa je za nas imenitnejše izročilo, da so službovali v Varaždinu poleg Trdine tudi Fran Erjavec, Matija Valjavec in Edvard Kocbek.

Svoje dni je bil Pogačnik velikokrat v Zagrebu, vendar se sčasoma s Hrvati ni več toliko shajal, ker pozneje ni več hodil tjakaj, nazadnje pa so srečanja povsem ponehala, ker ni več mogel sprejemati obiskov. Z zagrebškimi umetniki se je po vojni srečeval tudi Jakac, če ne drugače, na beograjskih sejah zveznih komisij in po končanih sejah med družabnostjo v lokalih, kjer se mu je kdaj pridružil tudi Krleža. O tem priča Jakčevo gradivo in spominjanja, pa tudi pismo Becičeve žene Ljube, ki je še po moževi smrti želela, da bi se stara znanstva ne pozabila, še posebej, ker sta si bila Jakčeva soproga in Vladimir Becić v kumstvu in je bil Becić prepričan, da sta si s »kumo« Tatjano tudi fizično podobna. Skoraj kot na Hrvata pa so gledali tudi na Gabrijela Stupico, ki je prišel leta 1946 iz Zagreba za profesorja na ljubljansko akademijo, kamor ga je pritegnil Jakac; prispel pa je s slovenskim rojakom Radojem Hudoklinom, kiparjem, ki se je ukvarjal s cerkvenim podobarstvom in restavratorstvom ter je dotlej deloval na zagrebški akademiji kot tehnolog, prehod na novoustanovljeno slovensko akademijo, kjer je poučeval tehnologijo, pa je – kot je napisal Jakcu – štel za svojo »narodno dolžnost«. Vendar so istemu Hudoklinu, ki je omenjal to narodno dolžnost – doma je bil iz okolice Šentjerneja na Dolenjskem –, zamerili, da je v času NDH predlagal, naj bi Kostanjevica s Podgorjem, kjer so živeli tudi Vlahi, ki so v poprejšnjih stoletjih čez Gorjance prihajali ropat njen samostan (o čemer priča nad utrjenim samostanskim vhodom Jelovškova freska), pripadla Hrvaški.

Hudoklina so prav tako poklicali iz Zagreba, kar potrjuje poleg pričevanja o telegramu tudi osnutek pisma, v katerem Jakac dolenjskemu rojaku sporoča, da ga je prosvetni minister ravnokar imenoval za izrednega profesorja in naj pride čimprej. Hudoklinu, ki v pismu Jakcu pošilja tudi Stupičeve pozdrave, je Stupica portretiral tudi njegovo hčer, ko je bila še majhna punčka. Hudoklinu so med vojno na kmetih restavratorske posege in dela za cerkve plačevali v naturalijah – sam se je pohvalil, da je bil v Zagrebu med vojno malokdo tako preskrbljen z maslom kakor on – in v Zagrebu je Stupico tudi prijateljsko podpiral. Pogačnik se tudi spominja, da je podgorski Hudoklin verjel v ljudske vraže ter učil, da je treba rane, kadar se kdo potolče, namočiti z urinom. Marijan Tršar pa – kadar želi ponazoriti slabo izobraženost tedanjih študentov – pripoveduje, kako je Hudoklina eden od študentov vprašal celo to, kaj pomeni urin.

Na akademiji se je Pogačnik na novo lotil tudi slikarstva, ki ga je pričel v tretjem letniku učiti Stupica, a ga je pozneje opustil. Razlog za to je bilo tedanje

pretirano nezaupanje v lastno vrednost. Slike iz njegove mladostne študentske dobe so v glavnem uničene, le nekaj nekdanj zavrženih je ohranjenih oziroma pozneje »odkritih« po zaslugi njegove žene, in vsaj s temi se je pozneje nepredvideno ponovno srečal. Slike je žal uničil v svoji depresivnosti, tako da so ostali od njih le še fragmenti, žena pa jih je dala restavrirati, kakor vedno, najboljšemu restavradorju Kemalu Selmanoviću.

Prav vse izmed teh slik, kar sem si jih imel priložnost ogledati, so videti nesocrealistične oziroma za tisti čas in naše razmere moderne; zato je razumljivo, da se je tistim, ki so jih videli, tudi Mihi Malešu in Zoranu Mušiču, zdelo škoda, da bi se izgubile. Med drugim je Pogačnik naslikal avtoportret (podoba z zamišljenim izrazom v rjavkastih in plavkastih tonih), ki se ga je spomnil Gabrijel Stupica še mnogo pozneje in ga je prišel dvakrat pogledat oziroma se pozanimat zanj, vendar zaman, ker ga slikar dotlej še ni našel. Pogačnik ga je odkril šele pozneje in ga dal nato v okvir. (Roko s paleto in čopičem na sliki je mogoče le slutiti, ker je ostrugana.) Na njem je umetnik tak, kot je bil tedaj, se pravi zelo suh, ker je bil vedno lačen, medtem ko naj bi bil zdaj, kot se je označil, »govedo, sesedeno vase«, ali, kot se je nesamovšečno šaljivo ugledal v Tršarjevem kipu, »češpljev knedelj«; ob taki samoironični duhovitosti pa se zazdi, kot bi se posredno tudi Pogačnik navzel slikovitosti nekdanje zagrebške govorice, kakršno izpričuje na primer tudi Matko Peić, ko ob označevanju risb zagrebške karikaturistke Klementine Švarc-Požgaj piše, da je Ljuba Babića razrezala v linearne rezance ali zamesila Krležo v »volumenske buhtlje«.

Iz leta 1949 je ohranjena majhna oljna slika z motivom drevesnih krošenj, neba in škarpe z oljko, ki jo je Pogačnik naslikal na ekskurziji s profesorjem Stupico v Rovinju in je zanj rekel, da jo bo še zakuril. S kolegom Ivetom Šubicem sta nekega dne med ekskurzijo, ko je bilo vse nebo prekrito z belimi kumulusi, ob neki rovinjski vili z vrtom odkrila lepe poglede skozi zidine na morje in nebo. Lastnike sta prosila, če lahko slikata od tamkaj ter čez noč spravita palete v drvarnico, kar so jima tamkajšnji kulturni Italijani dovolili, zjutraj pa sta našla vsak na svoji paleti lep cvetlični šopek. Tam sta slikala nekaj dni in Pogačnik se spominja, kako se mu je zazdel motiv pravzaprav abstrakten. Šubic ga je celo povprašal, čemu namerava tam slikati, ko pa ni ničesar, kar bi lahko upodobil, on pa mu je odvrnil: »Saj tudi nimam ničesar za naslikati, vendar bom poskusil, kako se naredi abstraktna slika.« Potem sta se lotila dela. Pogačniku se ni sprva nič posrečilo, potem, po nekaj dneh, pa je pričel v hladnejšem jutru

slikati na rezervno platno in je začutil, da mu je delo steklo. Najprej je vse platno poslikal z belo barvo, iz kompozicije pa si je – oprt na misel o Cézannu – dovolil odrezati opečne stene in format prizora spremeniti v kvadrat, nato pa je namešal barve v neko nenavadno srebrno, in šele potem je nenadoma ugledal, da so tam naokrog same oljke; na sredini pa mu je nastalo okno, ki ga je že hotel prekriti, a se je ustavil, ko je začutil, kot bi ga nekdo prijel za roko in mu zašepetal, naj tega nikar ne stori; in šele potem je dojel, da ga gleda skozi odprtino med nebom in oljkami morje. Pogačnik je tako kot glavno poanto pogleda z roba tega vrta dojel čisto barvna razmerja, ugledana kot barvno razliko med veliko srebrno oljko in kroginkrog razprostranjeno zeleno sivkasto požgano travo; kanček morja, ki se je vmes nenadoma posvetilo, pa je vnesel spričo neba – tako plavega, da je bilo že skorajda zeleno – v podobo prav neznansko živo dimenzijo, in ko je vse to razpoznal, si je dejal, da tistega dne ne bo več slikal.

357

Slika istega motiva, ki jo je ustvaril Ive Šubic, je bila zaradi težke atmosfere še temnejša, četudi je umetnik slikal Mediteran, kajti motiv je zajel preveč grafično. Šupo, ki jo je Pogačnik izpustil, je še podaljšal in si pomagal s konturami, motile so ga oblike pinij, ki so se mu spremenile v čudne rogovile, in nazadnje je Pogačniku dejal, da mu motiv ne leži. Pogačnik pa je odvrnil, da bo svojo sliko pustil, kakršna že je, in da je ne bo več nadaljeval. Šubic je Pogačniku dejal, da njegova slika ni gotova, a da je »špasna«, Pogačnika pa je skrbelo, kaj bo o njej menil profesor Stupica, a se je tolažil, da se bo lahko skliceval na njeno nedokončanost, če jo bo profesor preveč skritiziral. Stupica, ki ni sam naslikal skoraj nobene pokrajinske slike, razen pogledov iz svojega stanovanja in pozneje nekaj poskusov iz okolice Bohinja, je komentiral, da je na sliki še veliko problemov, in izjavil, da bi si sam ne upal naslikati takega motiva; bolj všeč pa je bila profesorju Kosu, ki mu je najbrž »prijala« pastozno nanesena barva oljčnih krošenj.

Potem ko se je razvedelo, da je Pogačnik naslikal nenavadno sliko, so jo prihajali v njegovo hotelsko sobo gledat kolegi – še posebej jo je preučeval Slavko Kores, ki je dejal, da še ni videl toliko belih barv skupaj –, videl pa jo je tudi dirigent v Rovinju gostujoče zagrebške filharmonije in mu je bila tako všeč, da jo je želel odkupiti. Sliko je umetnik pozneje poklonil sestri in je danes v Ameriki, že ta spominska rekonstrukcija njene geneze pa več kot zgovorno izpričuje ustaljeno tezo, da je slikarstvo tako imenovanega barvnega realizma ob vsej oblikovni vezanosti na predmet lahko postalo tudi izhodišče za abstraktno

ustvarjalnost, četudi bi umetnik, ki se je iz zagatnosti motiva rešil na »srebrno oljko«, videno kot abstrakten »predmet«, slike iz današnje perspektive ne ime-
noval več abstraktna. Še vedno pa zatrjuje, da je bila zelo živa. Prav to je mogoče
razbrati tudi iz omenjene študije istega motiva oziroma detajla, ki učinkuje v
svoji zamolgli barvitosti malone ploskovno.

Ekskurzija v Rovinj je pustila močan spomin tudi na druge Pogačnikove vr-
stnike, najmočnejšega pa gotovo na Milana Rijavca. Slikar jo šteje celo kot pre-
lom, ki mu je odločilno zasukal življenjsko usodo; neposredna priča dogodku, ki
je to povzročil, pa je bil Marjan Pogačnik.

Rijavec je v istrski poletni vročini prav vneto slikal na razbeljeni poseki, ne
meneč se za gade in modrase, ki so se sončili med kamenjem, Bizovičar pa se je
temu začudil in je šel raje slikat na »rivo«, kjer sta v gruči študentov sedeli na
stopnicah tudi Vida Fakin in Stanka Komac, ki je bila tedaj Rijavcu, kot je
pozneje priznal, celo nekoliko pri srcu. Ko se jim je pridružil še Rijavec, ga je
kolegica Stanka Komac ogovorila: »Slišim, da se dobro počutiš še med kačami,«
on pa je bil tako utrujen in pregret od sonca, da je postal vzkipljiv in je samo
zinil, naj besede ponovi, nakar ji je – ko jih je, nič hudega sluteč, zares ponovila
– primazal klofuto in s tem zapečatil svojo usodo, saj se je ekskurzija tedaj zanj
končala. Marjan Pogačnik se spominja, kako je kolegica vstala in rekla: »Drugič
me pa ne boš,« nakar je Rijavec švignil za njo in ji, medtem ko je bežala mimo
čolnov po rivi, podkuril še s čevljem. Stupica, ki je vse to videl, pa je dejal: »Ne-
verjetne zadeve, le kaj naj storimo,« in ko je Pogačnik zinil: »Naj se zmenijo
med sabo,« je sicer omahljivi profesor nemudoma odločil: »Ne! Tako se pa ne
bomo šli!« Rijavec, ki so ga zaradi njegovega nekonstrukcijskega slikanja že tako
imeli na piki, se je moral nemudoma s prvim vlakom odpeljati v Ljubljano,
profesorja Jakac in Debenjak pa ga zatem prvo leto po končanem študiju nista
hotela sprejeti na specialko, češ naj se poprej nauči olike; zato je pred vpisom
na specialko pristal v šoli v Trbovljah. Pogačnik pa še danes razmišlja, da je
Rijavca v istrski vročini morda razburila tudi dekletova kot repa bela polt, kajti
poprej je kolegico, ki je sedela na stopnicah bolj sama zase, zaradi razgaljenega
dekolteja sam posvaril, naj se malo manj razkazuje. Tinca Stegovec, ki je bila
tudi navzoča, pa se še danes najbolj spominja usodnih besed o kačah.

Ob misli na ekskurzijo se Pogačnik poleg vročine, v kateri ju je s Šubicem
med slikanjem zmotila tudi opojnost cvetja, ki ju je storila že kar pijana, ne-
kateri pa so bili morda tudi v resnici pijani, spominja predvsem neke »čudne

štimunge«, pa tudi tega, da so bili vsi strašno lačni. Kos slanine, ki mu ga je mama vtaknila v kovček, pa je dal profesorju Stupicu, in ta je potem izjavil, da ga je Pogačnik rešil lakote. Slanino so mu lahko doma priskrbeli navkljub povojni revščini, ker je imel Pogačnikov oče starega prijatelja mlinarja, ki je gojil postrvi; komaj je zaprl zapornico, že jih je imel deset, in te je potem prinašal Pogačnikovemu očetu, da jih je prodajal in kupoval slanino.

Leta 1950 je Pogačnik naslikal tudi neko krhko, tanko deklico, ki je šla pozirat na akademijo za glavo, upodobil pa jo je samo po spominu. Stupica je namreč imel iste modele po Pogačnikovem mnenju vse predolgo, tako da se jih je Pogačnik že naveličal, profesor pa je imel navado reči, da jih je treba »dognati«. Ko je Pogačnik nekoč pred bifejem Opera o tem razpravljal z Maksimom Sedejem, mu je ta svetoval, naj se več nikar ne muči in naj si model samo ogleda ter ga poskuša potem naslikati na pamet, tako kot so slikali v zagrebški Tartaglieli šoli in kot sam slika tudi bolj ali manj realistične podobe na pamet že vse življenje. In ko je Pogačnik deklico srečal, jo je poprosil, če si jo lahko kake pol ure ogleduje. Plačal ji je »ričoto« (kot so tedaj imenovali rižoto z ričetom namesto riža) v gostilni nasproti likovne akademije pri Činkoletu ter jo je nato zares naslikal samo po spominu, z rdečo kapico na glavi. Ob slikanju na pamet pa se seveda še radikalneje kot pred videnim motivom zastavlja vprašanje, česa naj se slikar spomni in kaj naj naslika. Za to lepo olje (ki ga je dala Pogačnikova soproga pozneje v okvir) so tedaj rekli, da je za tisti čas revolucionarno.

Naslikal je tudi portret sestrice Marjane Lipovšek, ki ga je profesor Kos izbral za razstavo v Zagrebu in mu ga vzel kot dokončanega, še preden je bil v resnici dokončan; tudi tega pa dvomeči slikar ni hotel prodati Marjanu Lipovšku, četudi ga je skladatelj želel imeti, ampak ga je raje zavrgel, dokler ga ni dala njegova žena pozneje restavrirati; tudi restavrator Selmanović, po poreklu potomec pomembne bosenske družine, pa se je čudil, kako so lahko v tistem času nastajale tako moderne slike. Toda Pogačnik vendarle ni vztrajal pri slikarstvu in ga je opustil, ker je mislil, da je za študij slikanja prestar in da bi ga ne mogel več dohajati, in zato – pa tudi zato, ker ni imel ateljeja in je bil brez vsakih sredstev za nakup najosnovnejše slikarske opreme – je pozneje, ko je akademijo že zapustil, prešel na grafično področje in se je rešil na »grafično vejico« kot kak ubog ptiček.

Po svojem trdnem prepričanju bi moral začeti študirati slikarstvo najpozneje pri osemnajstih in ne šele pri tridesetih letih in ga absolvirati, ko bi mu bilo

največ 22 let, sicer umetnik zamudi start in ne ujame več samega sebe. Samo tedaj bi mu lahko akademija še kaj koristila, tako pa je bila zanj precej nesmiselna. Poleg tega je uvidel, da bi moral, če bi hotel v slikarstvu doseči kaj več, temeljito spremeniti tudi risbo, ki je bila s svojo napetostjo v temelju bolj kiparska kot slikarska. K temu pa sta prispevala tudi depresivnost in nezaupanje vase, zaradi česar je slike tolikokrat zavrzel. A po končanem študiju leta 1949 se v šolskem letu 1949/50 na presenečenje Božidarja Jakca vendar ni vpisal na grafično specialko, kot je Jakac menda pričakoval (v resnici je pozneje v priporočilu za Pogačnikovo službovanje na likovni akademiji ob vsem priznanju morda s skritim obžalovanjem omenil, da Pogačnik ni opravil grafične specialke). Da je Jakac študente rad »pridržal« zase, pa nakazuje tudi dejstvo, da Florisa Oblák ni pustil iti študirat k Stupici, kar mi je pripovedoval sam Oblák. Zato niti ni čudno, da najdemo v kakem katalogu tudi napačen, a vendar »samoumeven« podatek, da je Pogačnik končal specialko pri Jakcu.

Raje kot za grafiko se je Pogačnik v svoji neodločnosti odločil za Stupičevo slikarsko specialko, kot bi v njem tedaj vendarle še neugasljivo tlela želja, da se posveti slikarstvu. K temu pa je prispevala tudi obveščenost, da se Jakac odpravlja v Ameriko, saj je bil prepričan, da bo brez mentorja še bolj prepuščen samemu sebi, in zato mu Jakac odločitve ni zameril.

Pogačnikov posebno zvesti kolega na akademijiški specialki Milan Berbuč, o katerem ve Pogačnik vse, je »visel« na Pogačniku še pozneje, saj mu je velikokrat pisal iz tujine, iz Amsterdama, kjer je leta 1955 razstavljal, in iz Londona. Berbuč, ki ga je Pogačnikova žena poznala od otroštva kot večnega rogovileža, je kot tipičen zagrebški študent, ki je poznal Becića, Babića in Tartaglio, diplomiral v Zagrebu, od koder je – od profesorja Tartaglie – prešel v Ljubljano k profesorju Stupici; vendar se tudi Berbuč in Stupica nista ujela.

Prvi Pogačnikov akademijiški učitelj slikarstva je bil Stupica in študentje ga niso razumeli, kar je bilo včasih že prav kruto. (O tem, da je Stupica študente sicer »osvojil s svojim načinom slikanja, modrimi besedami, resnostjo, zagnanostjo«, da pa vseeno ni bil velik pedagog, pripoveduje v svojem poznejšem intervjuju tudi Floris Oblák, in še marsikateri drugi slikar je dejal, da ga je na akademiji Stupica spodbudil samo s pojavo ali kvečjemu kako skopo in nejasno besedo, skratka predvsem s prezenco, Jože Ciuha pa mi ga je izrecno označil kot človeka, ki ni znal artikulirano govoriti.) Šele Milan Berbuč, ki je kot zagrebški študent dobro poznal zagrebške slikarske manire in je Pogačnika o njih tudi

obveščal, pa je lahko prijatelju pojasnil, da korigira Stupica povsem enako kot Ljubo Babić. Babić ga je očitno tako fasciniral, da ni imel svojega odnosa do korektur, in zato je docela prevzel tako Babićev pedagoški način kakor tudi njegovo izrazoslovje. Prav izrazoslovje pa se zdi Pogačniku s svojim prehajanjem in vsakokratno žargonsko barvo za označevanje slikarskih pogledov in kulturnih izhodišč že samo po sebi tako izrazito značilno in pomenljivo, da je imel z njim vselej še prav posebno, že kar izredno in malone hkrati literarno in jezikoslovno veselje.

Če je bila slika okorela in si je na njej želel več živosti, je Babić odpravljjanje take pomanjkljivosti spodbujal s francoskim izrazom »mouvement«, češ da je treba narediti stvar razgibano in v sliki nekaj premakniti. Stupica, ki ni bil rojen pedagog, pa je pozneje Pogačniku sam povedal, da mu je težko, ker stvari ne zna povedati tako, kot bi si jih želel. Prav Berbuč je Pogačniku tudi razložil, da je bila najhujša psovka, ki jo je v Zagrebu uporabljal Babić, pojem »pigmejska filozofija«. Tako drastično obarvano etiketiranje je bilo očitno v duhu tipičnega grobega hrvaškega označevanja, saj najdemo na primer v vplivnih predvojnih Krleževih spisih označevanje dadaizma s kulturnim kretenizmom in opičjega posnemanja z negroidno bedo, isti avtor pa tudi navaja, da je na primer Petar Dobrović v zvezi z Dalijem govoril o liliputanizmu. Sam Krleža, ki je zajemal od povsod, je po Ivanu Cankarju vpeljal v hrvaško publicistiko celo izraz šentflorjanstvo, uporabljen v zvezi z madžarskim slikarstvom.

V besedilu hrvaškega lirika Gustava Krkleca Somrak sentimentalne lirike, zapisanem v tridesetih letih, torej v času socialnega realizma, najdemo zaničljive besede o liriki, ki naj bi bila »dekla pri sovražniku napredka«, oziroma o poetiki naših »lirskih pigmejcev«, kar jasno potrjuje hrvaško tipičnost ter provenienco take terminologije, v kateri se ob »liliputanstvu« večkrat srečujemo tudi s pojmom »slaboumnosti«. Besede o pigmejstvu so se razpasle tudi v naši terminologiji, v Zagrebu študirajoči Ivo Brnčić pa je besede o skoraj karikaturni, kretenski zverženosti pri Georgu Groszu ob grafikah Ljuba Ravnikarja vključil tudi v bolj pozitivno oznako.

Stupica je kot pedagog prinesel iz Zagreba še neko posebnost. Imel je navado, da je že od daleč opazil detajl, na katerega je opozoril in ga pohvalil že kar med vrati; manj pa je bil pozoren na celoto, zaradi česar ga Pogačnik šteje celo za lovca na detajle, medtem ko je profesor Gojmir Anton Kos – prav nasprotno – vedno presojal ravno celoto. Stupico je zanimal predvsem metier, torej obrtno

obvladovanje slikarstva na tisti stopnji, ko že presega obrt, in je bil na posebej mojstrske detajle vselej pozoren tudi ob starejših mojstrih, na primer pri Velazquezu, ki je mojstrsko slikal, ne da bi roko naslanjal na slikarsko palico. Cenil pa je tudi El Greca, pred katerim je po Jakčevem pripovedovanju Stupica nekoč v Pradu celo dobesedno pokleknil, in seveda Goya ter nasploh zlasti Špance, ki jih je ljubil tudi Babić, ki je leta 1920 sam slikal v Španiji, medtem ko Rembrandta ni preveč maral, čeravno pomislimo ob Stupičevi Bakladi prej kot na socialistični realizem na Nočno stražo. Pogačnik, ki mu je bil Rembrandt tudi eden izmed vzornikov, pa je videl najlepšega zgodnjega Rembrandta v življenju v Braunschweigu, kjer si je posebej zapomnil njegove drobne slike.

362

Take posebej uspešne predele na podobah, zlasti pri Velazquezu, je Stupica po hrvaško imenoval kar »meštija«, torej mojstrstvo, »za katero ne veš, kje se začne in kje se neha«, prav podobno, kot jih označuje tudi Babić, ki piše o »majstoriji« ter v svoji knjigi Umetnost oblik poudarja, da se tehnično znanje premalo ceni. Ob tem je Stupica Velazqueza posebej študiral in skušal ugotoviti, kako so se mu lahko posrečile tolikšne mehkobe. To pa so poskušali spoznati še številni drugi. Ljubo Babić v navedeni knjigi pripoveduje, da so si tisoči »prizadevali, da bi nasledili lahkotno široko potezo čopiča, ugibali sestavo barv, nalagali svoje umazane palette, da bi iz njih izvlekli neizrekljivo preprost, a tako bogat sivi ton, in si s tem domišljali, da so odkrili skrivnost tega velikega slikarstva«. Skrivnost pa, kot nadaljuje Babić, ni bila v potezi, v veščini čopiča, v izboru barv ali v postavitvi in namazu posameznih lis, marveč »v sami tisti sili, ki je na teh platnih preobrazila stvarnost v novo naravo« in jo je mogoče občutiti in doživeti, ni pa je mogoče imitirati. Pogačnik je pozneje prebral, kako je neki nemški slikar s poskusom ugotovil, da je mojster dosegel take učinke tako, da je v primernem trenutku oziroma tedaj, ko je končal z delom, podobo nalahko obrisal s krpo; in je s tem razkril Velazquezov čudež, ki naj bi torej ne nastal s čopičem, marveč s krpo. Kot domnevam, pa je s takim dožemanjem povezano tudi likovno gledanje tistih umetnostnih zgodovinarjev, ki so sodelovali s temi slikarji, saj so ti prav tako radi poudarjali detajle oziroma posrečene predele slik, imenovane partije, in pri presojanju prav hlastno opozarjali predvsem nanje.

Za Stupico so študentje včasih že vnaprej vedeli, kaj jim bo dejal ob korekturah, saj je govoril v glavnem vedno isto. Vendar je bil za metierske detajle tak sladokusec, da se je včasih h kakemu študentu kar zaletel in mu rekel, da je

določen del naslikal prelepo in da mora paziti, da ga ne bo pokvaril. Pogačniku se je celo dozdevalo, kot da je imel Stupica v sebi še nekaj iz poprejšnjih časov, saj se je v kak detajl, ki ga niso sami niti opazili, tako zagledal, da je dejal: »Le kako ti je to uspelo?«, in je včasih celo priznal, da bi bil s čim takim pri svojem slikarstvu zadovoljen tudi sam. Pogačniku se je dozdevalo, kot da je Stupico prebudil šele metier, in je vedel, da je tudi na tistih njegovih slikah, ob katerih je mogoče pomisliti, da je na metier pozabil, vse »zmazano« namerno. Pogačnikovemu pogledu se je zdel Stupica podoben veziljam, ki so pregledovale vezenine, tako kakor pregleduje perilo stara likarica na sliki Ivane Kobilce, in pri tem je kakšna od njih rekla: »Joj, le kako je to lepo«, tako kot na srednji šoli za oblikovanje gospa Slugova, kadar si je ogledovala vezenine. V neki družbi pa je Stupica tudi priznal, da si s študentskim delom veliko pomaga, ko zastavi nalogo in nato gleda, kako jo rešujejo študentje. Sicer pa je o »partijah« govoril v svojih kritikah med prvo svetovno vojno tudi že Janez Zorman, vendar v drugem kontekstu, zlasti kadar je opozarjal na neenakomerne, bolj indiferentne ali celo nezanimive dele sicer uspešnih Vavpotičevih slik; sam pojem pa se je v 19. stoletju nanašal predvsem na topografijo motivov in je, kot piše Polonca Vrhunc v zvezi s Karingerjem, pomenil »ozek izrez s štafažo, značilen za kraj«. Stupica pa se je, govoreč o »meštrijah«, tudi še ob kaki drugi priložnosti spozabil in je včasih kaj povedal kar po zagrebško, ker je vedno žaloval za Zagrebom, kajti tamkaj je imel svoje ljudi, ki so ga razumeli, v Ljubljani pa je bil kljub nekdanjim Neodvisnim in družini z aristokratskimi koreninami, v kateri se ni počutil sproščeno, manj razumljen. Razmerja do teh »meštrij« pa se dotika tudi spomin Metke Krašovec, ki v svoji biografiji pripoveduje, da je Stupica študente naučil gledati slike kot slike, da je zato zanj v srži vsaka slika abstraktna in da »je morda en element iskanja doseči abstraktno sliko s figuralnimi sredstvi«.

Stupica je študentom pogosto priporočal, naj si ogledajo delo francoskega slikarja Courbeta, ki popolnoma obvlada kompozicijo, metier in celotno paleto in, skratka, uteleša slikarsko popolnost. To ljubezen je prinesel iz Zagreba od profesorja Babića. Iz Pariza pa je prišel tudi ves navdušen nad Soutinom. Pogačnik pa je bolj od slikarjev, kakršen je bil Soutine in ki so bili blizu Stupici, ljubil Italijane, De Pisisa ali intimnega Morandija, ki jih Stupica ni poznal ali maral. Italijansko predvojno moderno klasiko (Carraja, de Chirica, de Pisisa, Campiglia) je dobro spoznal že pred vojno, prav tako pa tudi v Maleševi reviji Umetnost predstavljenega zgodnjega Spacala. O tem sta debatirala z Berbučem, in ko je ta

to omenil Stupici, se je profesor razjezil, češ kaj ta Pogačnik nori. Stupica pa ni cenil niti Picassa, ampak je v svoji navezanosti na Zagreb tudi še po vojni v bistvu nadaljeval z münchenško slikarsko usmeritvijo. Tudi ko je pozneje prvič obiskal München, je dejal Pogačniku, da je spoznal, kako spadamo Slovenci pod München in ne pod Dunaj, kot je bil narobe mislil dotlej.

Pogačniku in Berbuču pa so bila blizu tudi dela Marina Tartaglia. Ta je kot dalmatinski Italijan spočetka med študijem v Firencah celo sodeloval s futuristi Sofficijem, Carrajem in Papinijem ter govoril, kot je Pogačniku pripovedoval Berbuč, da ne slika, marveč dela ekstrakte, v katerih je ostala zgoščena samo slutnja. Tartaglia je bil zelo simpatična osebnost in je bil v mladosti kot slikar bolj temperamenten kot pozneje, ko je – sam bog ve zakaj – zlezel v svojo značilno filozofijo; bil pa je tudi velik ljubitelj glasbe, saj se je pojavljal na vseh koncertih. Svojevrstno metodo slikanja po spominu je imel tudi kot učitelj in študentje so ga oboževali. Na akademiji je na primer odgrnil okno, jim dejal, naj si ogledajo na primer cerkev ali hišo, in ga spet zagrnil ter naročil, naj naslikajo po spominu njun ekstrakt; ob ekstraktih pa je govoril tudi o likovni senzaciji. Ta izraz – likovna senzacija – je Pogačnik razpoznaval tudi v žargonu nekdanjega profesorja in poznejšega kolega in prijatelja, izhajajočega iz zagrebške šole, Marija Preglja, ki je z njim izražal posebno likovno navdušenje, pozneje pa se je na ta izraz zasilno oprl, tudi kadar je označil še kak neopredeljiv performanski pojav. (Ob tem se spominjam, da je podobno slikanje po spominu v osnovni šoli pri pouku risanja v duhu zagrebških akademijskih metod nekajkrat eksperimentalno sugeriral tudi nekdanji zagrebški študent Vladimir Lamut.) Študentom pa je Tartaglia tudi govoril, naj ne slikajo objekta, temveč le tisto, kar je okrog njega, ker bo s tem tisto, kar naj bi bilo naslikano, nastalo samo zase in bo samo vstopilo v sliko. Na ljubljanski akademiji pa je bil tak način slikanja nezaželen oziroma prepovedan.

Med slovenskimi slikarji se je po vojni na Tartaglia najbolj usodno navezala Jelica Žuža in še mnogo pozneje, leta 1966, ko je ob svojih delih v ateljeju pripovedovala, da se s slikami muči »tudi po celo leto in jih večkrat predela in uniči«, preden ji zadobi slikarska materija zaželeni izraz, je tako vzorovanje po Tartagliu v svojem dnevniku odklonil Božidar Jakac, ker se mu je zdela Tartaglijeva tehnika »zelo riskantna in dvomljiva«, saj avtor »gotovo ob tem marsikdaj uniči baš dober rezultat s prevelikim gribljanjem«. Nadvse plodovitemu Jakcu, ki je skušal dejavno izrabiti vsak trenutek in je že kot profesor, kot je kritično

opazil Pogačnik, skušal celo v grafiki včasih doseči kak učinek po hitrejši poti, je bila še posebej nepojmljiva njena pregovorna zamudnost. Tartaglia pa je nekoč vsevednemu Pogačniku poslal fotografijo neke svoje slike z motivom suhega šopka, preprosto naslikanega z nekaj črtami, in ga prosil, naj jo poskuša izslediti, kajti podobe, ki je bila okrog leta 1937 razstavljena v Ljubljani, mu niso nikoli vrnili, bila pa je menda slikarju najdražja. Nekoč pa ga je obiskal tudi na akademiji, a Pogačnika tedaj ni bilo tamkaj. Kako je bila Tartaglieva metoda nevarna, izpričuje tudi delo njegovega predanega učenca Antuna Mezdjića, čigar majhna slika Kolporterka iz leta 1934 je pomenila enega izmed tedanjih mitov, kakršne so si znali narediti Hrvati in so bili z njim dobro seznanjeni tudi Slovenci.

365

Mezdjić je bil fin in zelo dober človek, zoper katerega ni nihče nikoli rekel ničesar, in je kot zelo nobel gospod, kot so pripovedovali, vedno nosil bele rokavice. Slikal je lepo, a zelo boječe, bil pa je eden izmed tistih, ki jih je mojster Tartaglia zapredel v svojo filozofijo, ki je bila včasih za premalo izobražene ljudi že prenaporna. Tartaglia je bil tako izrazit, da je ljudem močno zlezel pod kožo in jih je že kar podjarmil; ob tem pa ni bil demokratičen, kajti če bi mu kdo dejal, da ne more slikati tako kot on in da želi vzeti namesto finega čopiča v roke »metlo«, bi se moral z njim nujno spreti. Predan učiteljevemu nauku, je Mezdjić predaval na zagrebški akademiji, in tam je v Tartaglijevem načinu naslikal dve zelo lepi sliki tudi Milan Berbuč – akt in avtoportret. Ko pa se je iz tega koncepta, ki slikarjem duši fantazijo, izvil, so postale njegove slike zelo slabe.

Tartaglieva slikarska filozofija se je v Mezdjićevem lastnem delu nekako zreducirala in tudi njegovi formati so postajali zmeraj manjši. Znamenite kolporterke, ki jo je naslikal, se Pogačnik še danes spominja kot vsem Zagrebčanom znane majhne ženice, ki je po mestu prodajala časopise, in na Mezdjićevi sliki v svoji vzravnani drži kljub ubožnosti učinkuje nekako aristokratsko, kajti ubožica je bila v resnici plemenitega rodu. Ta »čuvena Kolporterka«, kot je o sliki vedno govoril Marij Pregelj, je visela v zagrebški Moderni galeriji, kamor jo je moral iti pogledat vsak obiskovalec, nekako tako kot pri nas vsak romar obišče brezjansko Mater božjo, kajti prav to podobo so tedaj dojeli kot vzor slikarstva, pa tudi kot simbol hrvatstva. Marij Pregelj jo je imel stalno na tapeti in jo je označeval kot hrvaški cirkus, ker so znali Hrvatje tudi iz take slike narediti čudež. Če te je dobil v roke Hrvat, si jo moral iti pogledat, se spominja Pogačnik, ki ocenjuje, da jo je Mezdjić zares lepo naslikal, čedno in higienično, pa vendarle

ne tako, da bi se človek ustrelil – še posebej ne, če se zaveda, da si je mogoče na svetu ogledati tudi Giorgioneja.

Ta Mezdjičeva slika je visela v galeriji kot vzor in so jo vsi častili, sam Mezdjič pa je čedalje manj slikal. Formatu so se mu pričeli krčiti, in Pogačnik je opazoval, kako ga je požrla Tartaglievi sorodna komplicirana risba, temelječa na navodilu, da je treba risati tisto, kar je videti okrog predmeta; lotil pa se je, kot je Pogačniku pripovedoval Berbuč, tudi majhnih grafik na kovini. Toda ko se je odločil prirediti razstavo, se je izkazalo, da skorajda nima slik; ko je to svojo pot uvidel, pa je bil tako šokiran, da se je znašel celo v bolnišnici za duševne bolezni. Zato vidi Pogačnik, ki zase trdi, da ga je podobne usode rešila samo žena, Mezdjiča kot žrtev Tartaglijeve filozofije. Matko Peić je to Mezdjičevo prizadevanje označeval kot kristalizacijo, povezano z vztrajnostjo, med katero je umetnik upal, da se mu bo tu in tam le izkristaliziral fenomen, imenovan slika. Med slikami, ki izpričujejo predvsem nadnaraven boj tudi zdravstveno krhkega slikarja, pa vidi triumf v redkih posameznih vrhuncih, med katerimi navaja na prvem mestu Kolporterko. Prav ta slika pa je kot edino Mezdjičevo delo reproducirana tudi v knjigi Hrvatska umjetnost, ki so jo med vojno natisnili pri Čeču v čudovitem popolnem bakrotisku ljubljanske Ljudske tiskarne.

Od Hrvatov je pred vojno sprejemal Picassa le Tartaglia, ki je bil v bistvu Italijan. Babić in Becić ga nista marala in tako v Zagrebu, kot opazuje Pogačnik, niti Picasso ni imel nobene cene; Krleža pa ga je označil kot korozivnega in povsem razoranega, stoodstotno negativnega klovna v cirkuški areni. Ta hrvaška elita je na slovenske slikarje zelo močno vplivala, saj so imeli pred njo rešpekt, Stupica še posebej pred srbskim slikarjem židovskega rodu Markom Čelebonovićem, prijetnim človekom, ki je bogat živel v Parizu (kjer je bil po vojni tudi svetnik jugoslovanske ambasade) ali na Azurni obali v Saint Tropezu. Čelebonović je že pred vojno osebno poznal tudi Picassa ter druge slavne Francoze, s katerimi je celo prijateljeval. Leta 1953 je v referatu na ohridskem zveznem kongresu jugoslovanskih likovnih umetnikov med ugotavljanjem, da so bila vsa umetniška gibanja, razvita pod neposrednim vplivom sovjetske estetike, zelo slaba, opozoril, da pri tem ne misli tako imenovanega socialističnega realizma umetnikov Picassovega tipa, ker je Picassa ob risbi Stalinov portret jasno obsojila že sama Sovjetska zveza. Po vojni je tudi on slikal uradno priporočane delovne oziroma gradbiščne, četudi barvno ubrane motive, na primer na slikah Vaška kompozicija ali Predel iz Beograda, leta 1949 objavljenih v glasilu

jugoslovanske zveze likovnih umetnikov Umetnost, kjer je bil tajnik uredništva Aleksa Čelebonović. Aleksa Čelebonović, slikarjev brat in kritik, ki je Pogačnika cenil, pa je pozneje povedal, da je Marko Čelebonović nazadnje naslikal belo sliko z belo, zlomljeno, uvenelo rožo v beli vazi, in nato umrl. Iz tega pa je razbral, da je bil slikar v resnici zelo žalosten in osamljen.

Potem ko so imeli študentje prve »delovne ekskurzije na terenu borb«, med kakršno sta se v dolenskem Žužemberku za vedno zblížala Gabrijel Stupica in njegova poznejša žena Marlenka Muck, so bile iz Ljubljane usmerjene tudi prve daljše študentske ekskurzije v Zagreb in Beograd, katerih cilj je bil med drugim ogled galerij. Prizadevanja zanje so razvidna tudi iz zapiskov Božidarja Jakca, ki je skušal od prezidija SNOS-a izprosi, da bi jih študentom financirala država, sicer pa jih je večkrat omogočil kar sam. Ekskurzijo v Beograd je Jakac utemeljeval tudi z ogledom razstave jugoslovanske umetnosti in jo povezoval z obiskom muzejev, kjer so lahko študentje prvič neposredno videli tudi nekaj izvirnikov francoskih slikarjev. (Prva razstava francoske umetnosti oziroma grafike je bila v Moderni galeriji v Ljubljani šele leta 1952.)

Ljubljanski študentje so Zagreb in Beograd prvič obiskali ob koncu oktobra 1946 in Jakac je v dnevnik zapisal, da je vesel, da jim je s prijateljevim posredovanjem preskrbel brezplačno pot. Ohranjen pa je tudi njegov osnutek zahvale rektoratu zagrebske umetnostne akademije, iz katerega je razvidno, da so jih ob prvem obisku sprejeli izredno prisrčno. Marjan Pogačnik se tudi še spominja, kako so jim na akademiji med pogovorom s profesorji in študenti »črnogorski« Srbi v Beogradu dejali, naj poskusijo slikati na pamet in naj se počutijo bolj svobodno ter naj ne zanemarjajo fantazije, torej podobno, kot mu je bil prigovarjal tudi Maksim Sedej. Petar Lubarda pa jim je o slikanju pejzaža dejal, da pokrajino najprej tri dni samo gleda, potem pa jo v pol ure naslika, ob čemer se Pogačnik spominja Stupičeve stalne anekdote o znamenitem požeruhu Courbetu, ki naj bi po sedem ur skupaj nepretrgano jedel, potem pa vmes vstal in v dveh urah naslikal sijajen, precej meseno prepričljiv ženski akt. V Beogradu so izboljševali slikarsko ozračje prav ti mediteranski Črnogorci, saj se je tamkajšnja socrealistična »klika« med slikanjem udarniških akcij sicer želela nasloniti na svoje zgodovinsko slikarstvo kakega Paje Jovanovića, pri čemer si je prizadevala le za motivno stran podobe, likovni izraz pa je zanemarjala, zato se zdi ob tem Pogačniku primerneje kot o slikarstvu govoriti kar o nekakšnem »psevdo-slikarstvu«; tako je Pogačnik nekoč opozoril Iveta Šubica, ko je pričel

posnemati socrealista Ilića, naj ga ne lomi, in Šubic se je potem zares raje oprl na zgodnjega Chagalla. Jakac pa si je ves čas prizadeval tudi za izmenjave študentov, kar je razvidno že iz njegovega dopisovanja z angleško pisateljico Anne Dacie, povezano z britanskim Umetnostnim svetom, a to je bilo zaradi razglasitve varčevanja leta 1951 še oteženo. Istega leta pa je tudi predlagal, naj bi spremenili državne nagrade v nagradna študijska potovanja.

Profesor Gojmir Anton Kos je študente večkrat popeljal v beograjski Narodni muzej gledat Čelebonovićevo sliko *Srbska slava*, kot se imenuje pri Srbih znamenito, iz poganstva izvirajoče in samo pri njih ohranjeno praznovanje družinskega patrona, ki ga je Slovencem v letopisu Slovenske matice v 19. stoletju predstavil že Fran Hubad. Na takem družinskem godu, ki ga slavijo celo svetniki v nebesih, se je na veliko pilo, jedlo in nazdravljalo, pri tem pa so imeli navado jesti tudi tako imenovano slatko, narejeno pod bolgarskim vplivom iz trikrat pečenega cvetja vrtnic, ki se je Pogačniku upiralo. Na tej pomembni sliki je Čelebonović naslikal zid za omizjem z ljudmi in srbsko zastavo kot resničen in dojemali so ga kot pravi slikarski čudež, saj so pri njem dojeli občutek za popolno dematerializacijo barve, h kakršni so po Pogačnikovem mnenju težili vsi mojstri. Pri nas se je posrečilo doseči to stopnjo že Ivanu Groharju, pri katerem je občutiti zračnost in vibracijo zraka, posebej izrazito na primer v *Zimskem metežu* v Škofji Loki. To znamenito Čelebonovićevo sliko, ki je tudi v njegovih monografijah posebej poudarjena z barvnim natisom, so morali iti študentje vsakič pogledat, kadar so prišli v Beograd, menda kar trikrat, ker jo je profesor, ki si je zaman sam prizadeval za tako dematerializacijo, štel za vzorno.

Ker Kosu barva ni dovolj »pela« (to velja na primer tudi za njegovo zamolklo podobo tihožitja z dečkom, za katero je dobil Prešernovo nagrado), je svoje slike skušal na vsak način barvno poživiti in je v svoje slikarstvo, ki ga je temučno podslikaval, pozneje vpeljal debele namaze barv z emajlnimi učinki oziroma tako imenovani »emajl«, kot je imenoval s slikarsko lopatico naneseno oljno barvo, ki jo je nanašal kot »pasto«. (Kadar je Kosu ta nanos paste lepo uspel, mu je – kot je sam dejal – to povzročilo tolikšen užitek, da so se mu pocedile kar sline.) Črnogorski Srbi, ki so po naravi bolj barvno občutljivi in so to začutili, so mu zato podcenjevalno rekli kar »ovaj zidar«, kar je prebral celo v neki kritiki in bil zelo prizadet. V Beogradu, kjer niso marali takega emajla, ni zato Kos nič veljal, bolj pa so ga cenili Italijani, ki so bili dovzetni za eksperimente, in tudi kipar Drago Tršar, ki ga šteje za odličnega umetnika, je prepričan, da bi

ga Italijani, če bi bil njihov, gotovo častili. Pogačnik pa dodaja, da bi častili, če bi bil Italijan, tudi Hinka Smrekarja. O Kosovih težavah, češ da mu barva ne poje, je Pogačniku govoril tudi Matej Sternen.

Za ta svoj »emajl« je moral Kos primerno pripraviti celotno platno in je imel v ta namen posebno tehnološko recepturo. Uporabljati je moral namreč mastni grund, da je barva po njem kar polzela, a je moral biti tudi odporen in prožen, da bi nanosi pri prenosu slik ne odpadli. Reševal pa se je tudi z drugim trikom, »špricanjem«, s tem da je otresal čopič v zraku in sliko včasih poškrupil s tekočo, transparentno oljno barvo, da bi ji s tako slikovito »naključnostjo« vdihnil življenje in jo zmehčal. Kos si je zaman želel, da bi mu na tej poti sledili tudi študentje in jim je ta svoj način brezplodno vsiljeval. Ko je nekoč na akademiji tako škropil tudi po slikah študentov, da bi postala njihova dela bolj živa, mu je Cita Potokar, ki tega ni prenesla, »uslugo« očitala z besedami: »Zdaj si pa vesel, ker si mi sliko pokvaril.« (S Kosom sta se poznala že od poprej, zato sta se tikala.) Ker s slikanjem tako pokvarjenega avtoportreta ni hotela več nadaljevati, je to povzročilo pravi konflikt. Profesor ji je pojasnil, da je želel samo oživiti »mrtvo partijo«, ona pa mu je celo oponesla: »Ali si ti kakšen profesor? Kaj takega naredi samo trotelj!« in ga posvarila, naj vendar ne nori. Rajko Ložar pa je gotovo prav zaradi tega škropljenja ob nekaterih Kosovih delih v ameriški Novi katoliški enciklopediji v sestavku o jugoslovanski umetnosti slikarja označil za predhodnika akcijskega slikarstva.

Potem ko se je pedagoška linija po prelomu s socrealizmom razrahljala, je Kos zlezel vase in se najraje posvečal tihožitjem in pejsažnim kompozicijam, na primer motivu kamnoloma; zlasti politični »velmožje« od Tita in Kardelja naprej, ki so si želeli biti portretirani, pa so mu začeli vsiljevati portretna naročila, ki jih je komentiral z značilno izjavo, da jih »jemlje v delo«, ker so mu odjedala čas za slikanje ljubših mu tihožitij; a jih ni mogel odkloniti, kajti politični oblastniki bi lahko vsakogar spomnili na kako »napako na duši«, če bi ne bil ustrežljiv; Kosu pa niso pozabili, da je med vojno prodal svojo pogrešano Vrtnarjevo hčer – delo, ki je bilo poleg vsega tudi zelo apartno – grofu Cianu. Podobni pa so tudi Kosovi portreti Antona Melika, Otona Župančiča in Franceta Koblarja, ki vise na čelni steni dvorane v Slovenski matici. Župančič je s svojo gestikulacijo posmrtno naslikan po fotografiji, a je vseeno videti slikarsko precej bolj živ kot tamkajšnja dela kakega drugega avtorja, naslikana po živem modelu, pri čemer pa tem Kosovim portretom manjka vsakršna psihološka

skrivnostnost, kar je opazil med svojim vsakodnevnim srečevanjem s temi slikami zanj dojemljivi pisatelj Drago Jančar. Prav pri vseh Kosovih portretih pa se vidi, kako si je umetnik prizadeval, da bi jih vsaj na ozadju z barvnimi lisami slikoviteje razgibal oziroma njihovo »zidavo« razrahljal. V vsem tem Kosovem realizmu vidi Pogačnik tudi veliko dekoracije, zato se ne čudi, da se je Kos v mladosti ukvarjal tudi z uporabno umetnostjo oziroma uporabno grafiko in da je izdeloval tudi plakate (o katerih je Emilijan Cevc leta 1971 v Loških razgledih zapisal, da so posrečeni in še dandanes »moderni«), česar bi mu sicer ne prisodili; enega izmed Kosovih plakatov sta zakonca Pogačnik že podarila Narodni galeriji. Marjan Pogačnik se tudi spominja, kako se je Kos, ki je bil pred vojno profesor na srednji tehnični šoli, štel za prvega, ki se je pričel ukvarjati z uporabno grafiko (četudi so jo pred njim gojili že vesnani ali Jama). V drugem letniku pa je imel na Akademiji v obveznem programu predmet Uporabna grafika.

370

Kot nasprotje Kosa je tudi v tem pogledu med slovenskimi slikarji veljal France Pavlovec, za katerega se je govorilo, da mu barva poje. Tako sijajno mu zveni tudi na poetično prelestnem cvetličnem tihožitju na steni Pogačnikove sprejemne sobe, enem izmed številnih podobnih, ki pa ga Pogačnik šteje za njegovo najlepšo sliko te vrste s posebno čudovitim središčnim delom. Za Pavlovca, ki ga je bil prvi uvedel v slikanje, pa je Pogačnik prepričan, da sega njegov kvalitativni razpon od popolne ničle (kadar je slikal v pijanosti, ki mu je vzela energijo in ga »požrla«) do najvišje kvalitete. Tako vrhunsko kvaliteto mu je priznaval tudi kritični France Mihelič, ki je štel Pavlovčevo zadnjo retrospektivno razstavo v Moderni galeriji zaradi premalo skrbno izbranih slik za popolno dezorientacijo in medvedjo uslugo nemočnemu slikarju in tega nesubtilnim ali premalo prizadevnim galeristom ni nikoli odpustil.

Tako dematerializacijo barve, kakršno izpričuje Pavlovčevo cvetlično tihožitje, v katerem snovnosti barve sploh ni več čutiti – k njej pa je težil tudi Čelebonović – so v nekdanji predvojni govorici označevali kot pikturalno poezijo, in ta izraz, ki je bil tedaj v slikarskih pogovorih nadvse pogost in značilen, saj je razkrival tedanje hkratno zanimanje za *metier* in poetično vsebino, se je prenesel tudi v poznejši čas in je po Pogačnikovem premisleku še vedno uporaben, čeravno ga je pri mladih nadomestil izraz »individualna poetika«. V njem lahko gledamo tudi soznačnico pojmu barvni realizem oziroma poetični barvni realizem, ki ga je Stele iznašel oziroma povzel po hrvaškem

poimenovanju prav za oznako slikarstva Četrte generacije oziroma Neodvisnih in se kot ustaljen termin trdoživo uporablja še danes.

V tej tendenci vidi Pogačnik tudi kar najsplošnejšo težnjo, kako se prebiti od slikarstva kot obrti v sfero, ko barva ne funkcionira več kot snov iz tube, ampak zaživi novo življenje, označevano kot dematerializacija. Prav v skladu s to temeljno težnjo je pred vojno veljalo, da postane človek pravi slikar šele potem, ko doseže, da se na barviti sliki ne čuti več barvne »tube«, in prav o tem so v tistem času umetniki na veliko razpravljali. V to smer sta v slikarstvu krenila že Monet, ki je čudovito barvit (pisatelj Vladimir Levstik je prav v tem smislu omenjal njegovo »poduševljenje tehnike«) in pri nas Ivan Grohar, in prav to je hotel doseči s tehniko svojega podslikavanja tudi Ljubo Babić, ki govori v besedilih o »pikturi« – le da si je vsakdo za to prizadeval na svoj način. V tem smislu je »funkcioniral« in slikarje usmerjal tudi njegov izrek »mouvement«, ki je sugeriral, naj si vsakdo išče svoje »gibanje«, pa če ga bo našel ali ne. Šele v tem duhu je mogoče razumeti tudi vzgib za že omenjeno povojno poetično barvno iskanje Jelice Žuža – za njenega vzornika Tartaglia je Babić že ob koncu dvajsetih let napisal, da kaže med hrvaškimi slikarji največ senzibilnosti in tonske usklajenosti ter da formo dematerializira –, in končno vidi Pogačnik zelo svojevrstno iskanje gibanja tudi v tem, da je Baselitz svoje figure postavil kar na glavo, s čimer se zaradi svoje težnje po reguliranju sam sicer ne more sprijazniti, saj ta pojav občuti, kot da bi šlo pri njem za »narobe svet«.

Pravo rojstvo Groharja kot zares pomembnega ustvarjalca vidi Pogačnik prav v njegovem pionirskem odkritju načina, kako uresničiti to imaterialno barvno težnjo, in zato je o njem tudi sam veliko razmišljal in ga šteje med tiste zelo redke umetnike, ki so v življenju doživeli nepričakovan in že kar pretresljiv čudež. Zgodnja Groharjeva dela (Pogačnik jih je veliko videl tudi pri Karlovšku) so bila namreč še povsem ljubiteljska in zelo okorna, slabša, kot jih zmorejo današnji otroci, ki imajo neprimerno širše obzorje, kot ga je imel nadarjeni, a neuki hribovski pastir. Potem ko se je oklenil nazarenstva, se ga je oprijela rimskokatoliška cerkev in tako delo na še vmesni stopnji je odkril trnovski župnik Janez Pogačnik pri prenovi trnovske cerkve, kjer o pravem Groharju še skorajda ni sledu. Tudi ko je Grohar spoznal Segantinija, ga je videl predvsem ilustrativno in prilegali so se mu zlasti njegovi kmečki oziroma gorski motivi. Potem pa se je Groharju pripetilo nekaj, kar se včasih dogodi slikarjem samo od časa do časa, ko se jim ponudi kaka stvar kar sama od sebe, in tedaj se

je Grohar po Pogačnikovem prepričanju ponovno rodil in postal svetel, domač in bleščeč.

Med igranjem z barvami je zašel v položaj, ko se mu je med mešanjem »kremserweisa«, torej kremško bele barve, obarvane z ostanki barv na paleti, razkrilo prav tisto, na kar je ob njem vedno opozarjal tudi Gojmir Anton Kos. Na paleti se mu je pokazala tretja barvna substanca, ki ni bila ne bela ne rožnata, ampak je izžarevala neko vmesno zračno pojavnost, in prav na to so postali slikarji ob njem pozorni. To pa je bilo tisto, zaradi česar je Kos vedno poudarjal, da se je Groharju posrečilo dematerializirati barvno substanco. Grohar je bil tako občutljiv, da se je tega odkritja oprijel in šele od tod naprej živi zares kot Grohar, saj sicer ni bil posebno dober risar, in v luči te njegove umetnosti gledamo bolj v čustvenem smislu tudi na drugo njegovo delo, kot da je obda-no z nimbom, in nam je vsa njegova umetnost dragocena, četudi ni vselej vrhunska.

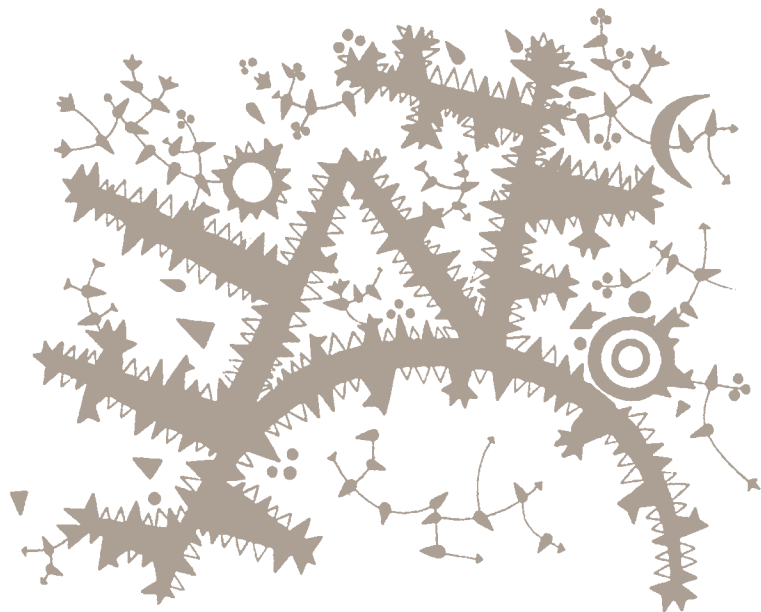
Tej dematerializirani barvni substanci bi celo težko rekli barva, a šele z njo se je umetnik osvobodil tudi vseh nazarenskih pravil, se naslonil na prelesti domače zemlje in začel slikarsko »slutiti« tudi domačo atmosfero. S temi barvami je tudi veliko poskušal oziroma »eksperimentiral« in se mu tudi ni vedno vse posrečilo. Toda tudi te slikarije so vselej zanimive v barvah, posebno ker je vključeval tudi naključne učinke. Gojmir Anton Kos je to študentom dopovedoval, ker se je sam vse življenje mučil, da bi mu barva zapela. Miha Maleš pa je Pogačniku pripovedoval, kako mu je pravil škofjeloški domačin, da se je Grohar, ko je hotel naslikati sneženje v Škofji Loki, z barvami le »igral«, dokler ni videl, da je naslikano barvno sneženje blizu resnici. Seveda se Pogačnik zaveda, da tako razlaganje ni znanstveno, ampak temelji na izkustvu in občutkih, vendar pa je prav z njimi mogoče zaznati Groharjevo »čarovnijo«, ki je demantirala barvo kot materijo in jo spremenila v slikarsko poetično fantazijo. To kvaliteto pa je Groharju priznaval tudi Jakopič, in prav v tej dematerializaciji je takoj po prvi svetovni vojni v slutnji nove pesniške sproščenosti želel v duhu liričnega Groharja očistiti od bremen realnosti svojo dušo tudi mladi Božidar Jakac, ko je že ob štirih zjutraj hodil s pasteli slikat dolenjsko pokrajino, slutenjsko zabrisano v jutranji megli.

Med Groharjem in Jakopičem, ki je za Pogačnika tudi sam prav tak čudež, pa je bila posebna razlika že v tem, da je bil Jakopič pri dvajsetih letih že prav tako zrel kot pri – na primer – petinštiridesetih, in da se je v prvi in zadnji sliki

izražal z enako risbo in enako barvno skalo z enako potenco ter da je vsaj v najboljših delih na začetku in ob koncu enak mojster; to pa Pogačniku, ki si je to vtisnil v zavest že pred drugo svetovno vojno in potem o tem tudi sam razmišljal, potrjuje, da je bil Jakopič že po naturi genialen, saj v naši umetnosti še ni bilo takega duha. Ko mu je stric Zorman še kot mladeniču pokazal Groharjeve še pol otroške poskuse na odpadnem papirju, si je Pogačnik dejal, da se že iz njihovih diletantskih »pack« sluti slikarjev prirojeni smisel za eksperimentiranje, saj gre očitno za dela nekoga, ki bi rad »pogruntal« nekaj novega in ki bo, če bo vzdržal, tudi nekaj naredil. Zato se mu je zdelo naravno, da je Grohar, ko je odkril Segantinija, takoj razumel, da mu element reliefnosti lahko odpre pot v prepričljiv plener. Sicer pa je v Groharju vselej dojemal samo toplino, nežnost in prijaznost, medtem ko se mu je zdel Jakopič včasih tudi bolj grob.

373

Kot drastično nasprotje tej barvni dematerializaciji, za katero so si umetniki najbolj prizadevali, pa je Pogačnik že kot profesor na akademiji doživel precej poznejši popart. Ta je hotel, da bi se na sliki čimbolj občutila prav materialnost barve, in je zato pomenil popoln preobrat in negiranje pikturalne poezije, zato danes plakatno kričeča popartovska barva za njegova ušesa, usmerjena v prisluškovanje rahločutnosti slikarskega metiera, tuli, kriči in dobesedno vpije ter se mu zdi agresivna, tako kot se je zdela Ivanu Cankarju Nadežda Petrović. Ko je v času poparta Pogačnik ob akademijski preši dejal študentom, naj si ogledajo Degasa, so mu v duhu novega okusa že dopovedovali, da jih avtorska intima ne zanima, enako tuje pa bi jim bilo gotovo tudi spoznanje Zorana Mušiča, da je od tube do tona na platnu »izredno dolga in krvava pot«. V tem pa je Pogačnik ugledal znamenje, da je obdobje slikarstva, ki je temeljilo na obvladovanju klasičnih medijev, za zmeraj končano, in podobno mu je o tem govoril tudi Zoran Mušič.



LOJZE SPACAL KOT EDINA LUČ V TEMI

Ko so prišli slikarji Pogačnikove generacije izšolani z akademije, niso vedeli, kaj, kako in kam, in tudi niso mogli stopiti na prepah v inozemstvo, hrepeneli pa so, da bi videli vsaj münchensko pinakoteko in pariški Louvre. Zagrebška šola se jim je zdela preživela, Jakac se je venomer skliceval na nekdanjo Prago, in grafiki so se posvetili tudi zato, ker v slikarstvu niso vedeli, ne kod ne kam. Sami niso vedeli, kaj bi z akademijo, akademija pa ni vedela, kaj bi z njimi. Da bi slikali tako kot Jakopič, čigar umetnost se jim je vsesala v zavest kot pojem kvalitetne ustvarjalnosti, je bilo dotlej prepovedano, četudi se je Jakac v govorih skliceval na Jakopiča, in bili so povsem brez vzornikov. Če so si že koga izbrali, pa so jo dobili samo pod nos. Milan Bizovičar je občudoval na primer Petkovška in Janez Zorman mu je dovolil, da je njegovo sliko Doma v galeriji kopiral (ta kopija, na katero je umetnik ponosen, še danes krasi njegovo domačo sobo); toda Josip Vidmar, ki je pozneje v spremni besedi h knjigi Zablude stoletja podprl Čora Škodlarja, jim je dal že tedaj vedeti, da je Petkovšek diletant, četudi je isti estet zelo podpiral Jakopiča in večkrat govoril, da Ljubljana ni bila pripravljena na takega mojstra.

Ko tako Pogačnik danes gleda na preteklost, vidi, da ni bilo tedaj pravzaprav nobene prave možnosti, da bi se lahko človek harmonično razvijal, in da je bila vsenaokrog ena sama strašna praznina ali puščava. Na srečo se jim je tedaj odprl vsaj pogled do Trsta, od koder je prišel kot rešitev slikar in grafik Lojze Spacal, četudi sprva samo na skupinskih razstavah tržaških ustvarjalcev, prvi že leta 1945 in nato leta 1950. Leta 1949 je izšla v samozaložbi njegova majhna monografija (z besedilom Borisa Pahorja), katere izvod s slikarjevim posvetilom je hranil tudi Janez Zorman, slikar pa jo je s posvetilom poslal tudi Edvardu Kocbeku, ki mu je v zahvali sporočil željo, da bi ga rad z njegovimi tovariši srečal tudi v Ljubljani; Jakca pa je v Ljubljani obiskal že poleti leta 1946. Zanimanje za Spacala je kot samoumevno še vedno predpostavljalo pritrjevanje socializmu, saj v Spacalu ne glede na njegov zahodnjaški stil ni bilo mogoče gledati idejnega sovražnika, kajti še preden so spoznali Spacalove slike, so že vedeli, da bo v Ljubljani razstavljajal komunist. Seveda pa potem tudi on marsikomu ni mogel biti všeč in še zlasti ni bil pri srcu oblastnikom, a ga vendar niso mogli kar počez



razglašati za dekadenta. Marjan Pogačnik pa je ob Spacalovih delih končno začutil možnost, da bi se vendar morda lahko pobral.

Tako nejasno stanje v odnosu do tržaške ustvarjalnosti je mogoče zelo značilno razbrati tudi iz ohranjenega zasnutka govora, ki ga je imel Božidar Jakac 3. junija 1950 v imenu zveze umetnikov Jugoslavije ob razstavi slovenskih tržaških slikarjev v Sloveniji, s katerimi je imel stike že poprej, na primer z ljubeznivim Avrelijem Lukežičem, ki je Jakcu že leta 1947 pisal, da sta si v duhu podobna, ter mu izročil pozdrave za vse slovenske slikarje. V tem besedilu je Jakac dejal, da »živimo v času, ko vkljub vsem strašnim obtožbam, lažem kominforma in oviranju naše mlade države gradimo z velikimi žrtvami in naporji vsaj socializem, ki v svesti si ogromne važnosti kulture daje najširše pogoje razvoju kulture in umetnosti, kot ni primere v visoko kulturnih državah zapada«. »Ta razstava nam odpira vpogled v delo naših kulturnih ustvarjalcev in borcev, ki tvorijo naše okno in vez z umetnostnim snovanjem sodobnega zapada v vseh svojih pojavih. V njih delih se odraža (čeprav pri nekaterih s tujo govorico) vendarle tamkajšnja naša zemlja in svojstveno življenje, in to iskreno in neposredno.« »Umetnostne vrednote so v osnovi zdrave in kvalitetne in naše, le oblika govori jezik zapada,« to pa umetnik utemeljuje s tem, da Tržaçani »žive sredi ognja, kjer se kreše«, in da so rasli in rastejo na drugih tleh.

Poudarjena zavzetost za tržaško umetnost je bila tedaj tudi stvar nacionalnega oziroma državnega interesa. Komisija za popularizacijo upodablajoče umetnosti je pri slovenskem društvu upodablajočih umetnikov že aprila 1946 v okviru prvomajskega tekmovanja priredila v coni B razstavo partizanskih slikarskih del, ki se je zdela še posebej pomembna »zaradi prihoda mednarodne komisije«. V tedanjem političnem položaju, ko smo izgubljali Trst, je to zavzetost posebej poudarila tudi ohridska resolucija 3. kongresa jugoslovanskih likovnih umetnikov iz leta 1953, ki je med drugim sprejela sklep, naj se tržaškim slovenskim umetnikom čimprej zagotovi razstavljanje v Zagrebu, Beogradu in Ljubljani, prav tako pa omogoči čim pogostejše in čim številčnejše razstavljanje naših umetnikov v Trstu. Ob tem, ko naj bi premostrila položaj in načrtala ustvarjalne smernice, se je posebej zavzela tudi za vzdrževanje umetniškega salona Scorpione v Trstu. (V galeriji Škorpion, za katero so se dogovorili ob obisku tržaških umetnikov v Ljubljani, je po Spacalu leta 1950 razstavljaval prav Božidar Jakac in je tam prvič po vojni tudi precej prodal in se potem izdatneje podprl z materialom.)

Stanje po zavrtni resoluciji informburoja pa ponazarjajo sklepi oziroma resolucija 2. kongresa likovnih umetnikov v Beogradu, ki jo je očitno sestavljal tudi Jakac. V njej preberemo, da se je potrebno upreti neustvarjalnemu naturalizmu, ki ga želijo umetniki Sovjetske zveze vsiliti vsemu naprednemu svetu kot socialistični realizem; toda upirati se je potrebno tudi širjenju brezidejne tematike, zapostavljanju vsake forme in iskanju cenene dopadljivosti in konjunkturizma; zato bi se morala v nadaljnjem delu postaviti kot najosnovnejša naloga boj za kvaliteto svobodne umetnosti, ukoreninjene v naši zemlji oziroma narodu, ob najširši in najsvobodnejši diskusiji, s tem pa bomo prispevali k razvoju umetnosti, ki bo nosila karakter socializma. Zato je bil umetnostni zahod še vedno sumljiv in temu ustrezen je bil celo odnos do rojakov, ki so prišli na obisk iz tujine. Tako vsaj razlaga Pogačnik znano Pilonovo sodelovanje pri nastajanju prvega slovenskega celovečernega filma iz leta 1948 Na svoji zemlji, kjer je slikar nastopil v epizodni vlogi kot kuhar. Pilon si je želel obiskati domovino že poprej – leta 1946 v pripisu na pariški razglednici Zdenka Kalina Janezu Zormanu upa, da se bo lepega dne prikazal v Ljubljani, ko bo zapustil »svojo grobnico«; domov je prišel poln optimizma, v pričakovanju, da bo spričo svojega fotografskega delovanja pomagal pri režiji. Ker je prišel iz Pariza, pa so se bali kake ovadbe, češ da morda ni dovolj pravi človek, in so mu iz previdnosti dali samo epizodno nalogo. O tem, kako zelo je bil razočaran, je pripovedoval za omizjem pri Janezu Zormanu, kamor je tedaj hodil večerjat, in se je spet vrnil v Pariz.

Prav tedaj je Zorman v Ljubljani leta 1950 organiziral omenjeno razstavo z udeležbo Lojzeta Spacala, in ta je pomenila temeljno oporo tudi v krizo zapadlemu Marjanu Pogačniku in mu odprla pot, ki je odstirala pogled vsaj do Trsta. Med študijem pri Stupici, ki je študente usmerjal v duhu pikturalne poezije, je zato pričel slikati na spacalovski način podobo Istra z motivom piknika. Nastajajoča slika se je odmaknila od zagrebško vplivanega izročila z njegovimi kolorističnimi zasnove in profesor Stupica jo je po babičevsko etiketiral s »pigmejsko filozofijo«, kar je Pogačnik, ki ga je o pomenu take terminologije poučil že Milan Berbuč, dovolj dobro razumel; zato je sliko resigniran nedokončano zavrzel, tako razočaran je bil zaradi ostre kritike. V znamenju takega spacalovskega pridiha, torej prav tako v duhu »pigmejske filozofije«, je v tem času zasnoval tudi sliko v zelenem Strelišče – podobo z motivom vojaka, parom in vrtiljakom, torej z intimnim prizorom, dojetim v duhu, sorodnem doživljanju

Marka Šuštaršiča ali Karla Zelenka in zgodnjega Bogdana Borčiča, ki je tudi sam spočetka risal v znamenju Hegedušičevega oblikovnega in motivnega izročila, kar kaže njegova jedkanica Semenj v Slavonskem Brodu iz leta 1948. (Borčič pa je narisal tudi prizor s ciganskimi vozovi, objavljen v Mladinski reviji, ali motiviko predmestja, ki je bila značilna tudi za Pogačnika.) V osnovi pa je bila slika strelišča spacalovska tudi po motivu.

Ker v tistem času mladi slikarji niso mogli nikamor čez mejo, da bi se lahko razgledali, je mladi Lojze Spacal s svojo mediteransko lahkotno in naivno mentaliteto zapustil nanje toliko večji, že prav ogromen vtis. V osnovni konstrukciji svojih slik je vedno spoštoval horizontalno in vertikalno zasnovo, značilno za Mediteran, in te mediteransko konstrukcijske sheme je mogoče razbirati tudi na omenjeni Pogačnikovi sliki. Na njej je umetnik prikazal zavržen veselični prostor iz proletarskega okolja (družinica v njem je revna in soldat si je prišel tjakaj preganjat nedeljski dolgčas), pa četudi je sam motiv strelišča genetsko zajet iz Pogačnikovega spomina na ljubljanski velesejem kot na eno izmed zanj najslikovitejših pričevanj o predvojnem dogajanju v Ljubljani, seveda poleg procesij na telovo, med katerimi so nosilce bander nad hostijo spremljali po naftalinu dišeči vojaki v novih uniformah in župan s cilindrom, z gradu pa so streljali topovi.

Podobno, četudi le sejemsko motiviko z vrtiljakom najdemo tudi v že omenjeni Pogačnikovi največji predvojni risbi in na poznejši grafiki, medtem ko nosi motiv strelišča v grafični izvedbi naslov Pričakovanje, ker tamkaj dve deklici čakata, da bo fant, ki ga še ni, ustrelil v tarčo in da se bo potem figurica premaknila. Tudi v tem motivu, tako kot v sorodni oljni sliki, še živi spomin na ljubljanski velesejem, kjer je bilo, kadar ni bilo praznično, včasih tudi zapuščeno, in tedaj so stale ob streliščih punčke in ponujale puške, s katerimi je bilo treba ustreliti. V poetičnem razpoloženju pa je bilo mogoče spraviti v lepo formo tudi nedeljsko dolgočasje, kajti v sejemskem ambientu so imeli svojo slovesno predstavo vsak šotorček, vsaka barakica in vsaka koja. Prav tak motiv z žensko, ki v lopi za streljanje ponuja, polni in podaja puško, je v svoji pripovedi o cirkusu, ravno tako izhajajoči iz spominov na osnovno šolo, oživil tudi Ivo Andrić; motiv streljarne, s kakršno so se revni streljarji preživljali »od strela do strela« tudi še po vojni, kjer so jih v manjših krajih sprejemali, kakor da bi jim prinašali »nebesa pred hišo«, pa je vključil v poglavja svoje literature o povojnem času tudi Andrej Hieng, ki jo z besedami enega izmed literarnih junakov

označuje kot barako »s tarčami, da potlej soldati in neumne ženske in otroci streljajo. Z zračnimi puškami«.

Pogačnik se še vedno spominja, kako se je Luc Menaše v kritiki skupinske razstave v to sliko »zahaklal« in jo pohvalil. (Ob njej je pozneje, ko je bila leta 1954 razstavljena na razstavi Društva slovenskih upodablajočih umetnikov v Jakopičevem paviljonu, začel pisati z najprimernejšo oznako za skrivnostnega Pogačnika takole: »Skrivnostno se je pojavil v slovenski umetnosti Marjan Pogačnik.« In je nadaljeval, da se umetnik prvič kot slikar javno predstavlja »z nežnim delom – naslov je po svojem zvenu ponesrečen – ‚Strelišče‘«, in da »v skladu z njegovo grafiko tudi tu živi bolj kot kaj drugega plaha poezija detajlov, dočim se v obdelavi celote in v gradnji kompozicije slikar ne znajde prav. Poetični primitivist? – če bi mu že morali takoj spočetka prilepiti etiketo.« Franjo Šijanec je v knjigi *Sodobna slovenska likovna umetnost* iz leta 1961 Pogačnika podobno označil kot (poleg Melite Vovkove) našega najbolj tipičnega modernega primitivista. Nad primitivisti se je še leta 1954 pritoževal Boris Ziherl, kot piše v knjigi o socialistični revoluciji Aleš Gabrič; Božidar Jakac pa je leta 1957 v splošnem komentiranju sodobnega iskanja zapisal, da je danes »moderna tudi moderna primitivnost«, vendar je pojasnil, da je umetnina »lahko preprosta, ali ne primitivna«, in da so se nekateri »zaklepali proti dognani obliki in se skušajo zateči v primitivnost«, tako kot je bil prepričan za Kleeja; nikakor pa ni štel za primitivne prazgodovinskih upodobitev živali s čudovitimi loki hrbtov v francoskih jamah, ki jih označuje kot »do kraja dognane umetnine najvišje kvalitete za takratne pogoje« ter jih primerja celo z začetki kitajskega slikarstva, njihove avtorje pa šteje celo za genialne ustvarjalce. Igor Torkar – Zlatoust pa je v svoji Pavlihovi rubriki verzificiral, da kaže Pogačnikova podoba blede znanje, in da ji daje prijateljstvo s kritikom priznanje. Ob tem pa Pogačnik pripoveduje, da se tedaj s Torkarjem nista preveč mogla, in priznava, da se je pri slikanju potrudil med študijem pridobljeno znanje prav zavestno zatreti, samo da bi bila podoba zares videti čim bolj primitivna.

Tako je tudi omenjeni Pogačnikov »primitivizem« razumljiv ravno v zvezi s Spacalom. V Spacalu je Pogačnik videl predvsem prvinskega primitivca, ta njegov strašni primitivizem pa je bil zanj po svoje tudi poetičen, saj je s tako imenovanim magičnim realizmom obogatil Pogačnikovo fantazijo; razveselil pa ga je že s spoznanjem, da je mogoče naslikati tudi tako nepretenciozne motive, kot je samo mačka, ki dremlje na soncu, ali reženj lubenice na stojnici. Na

vsaki izmed Spacalovih slik je bila zajeta nevidna konstrukcija, ostalo pa za umetnika ni bilo videti tako pomembno, saj so se nekatere podobe zdele Pogačniku naslikane celo zelo površno oziroma nemarno. Mladi slikarji – poleg Pogačnika tudi Berbuč in Cetin ter Šuštaršič – so se med ogledovanjem Spacala zatapljali v njegovo prvinsko energijo in Pogačnik je prepričan, da jim je Spacal veliko pomagal tudi v načelnem odnosu do slikanja, ker jih je s svojim neposrednim zgledom razbremenil »dejnekovske« filozofije. S svojim primitivizmom je bil v resnici zelo proletarski, v tedanjem položaju pa jim je nadvse blagodejno sedla na dušo njegova svobodnost, s katero so se skušali reševati pred »zagrebško« monotonijo.

380

Pogačnik je prijateljeval tudi z arhitektom Edvardom Ravnikarjem (ogovarjal ga je Ede); prav on se je leta 1951 ob izidu Spacalove mape dvajsetih lesorezov in linorezov javno zavzemal za Spacala in o njem tudi pisal. Božidar Jakac je pritegnil Ravnikarja kot honorarnega predavatelja na likovno akademijo in že v šolskem letu 1946/47 je med predavanji predmeta kiparstvo in arhitektura študente (po programu četrtega letnika) seznanjal z arhaično umetnostjo. Nekdanji študentje se tega še danes spominjajo, med njimi še posebej Marijan Tršar, ki mu je Ravnikar prvi odpiral oči za grško arhaiko in za Egipt ter za zvezo med lastnostmi ustvarjalnega gradiva in ustvarjalno idejo. Vendar je Jakac Ravnikarja kmalu tudi odslovil. Kot je pozneje dejal, je to storil zato, ker so mu nekateri, ki so risali v napačni oziroma obrnjeni srednjeveški perspektivi, dopovedovali, da jih tako uči Ravnikar. Marijan Tršar pa konflikt razlaga s tem, da so se na Ravnikarja izgovarjali le zaradi lastnega neznanja. Tako je namreč storil študent, ki je profesorju dejal, da Ravnikar oznanja nepomembnost perspektive; v resnici pa naj bi jih samo učil, da ni pomembna za vsako optiko. Jakac pa je v svoji treznosti precenil, da arhitekt študentom s tem vse preveč meša glave.

Ravnikar se je pri predavanjih opiral na moderno francosko strokovno literaturo in je v arhaiki in klasiki v resnici videl vso osnovo moderne umetnosti, še zlasti pa arhitekture (ki je po Pogačnikovem gledanju s spremembo tehnologije svojo arhitekturnost pozneje povsem demantirala). Pogačnik si šteje v zadovoljstvo, da je imel svojo veliko razstavo v novem delu Narodne galerije prav v Ravnikarjevi arhitekturi, v kateri še vedno živita Mediteran in spomin na Plečnika, saj se je arhitektu sama tektonika očitno zdela preveč prazna in ji je zato dodal od zunaj celo balkončke, na katere pa ni mogoče stopiti. V svojem

razlaganju antike pa je Ravnikar poudarjal tudi dvojnost, ko je govoril o moškem dorskem in ženskem jonskem stilu, pri katerem volute spominjajo na oprsja, o polženskih korah, ženskih kariatidah in angelskih hermafroditih. Pogačnika je opozarjal tudi na nekatere optične zakonitosti, na primer z razlaganjem velikih grških žganih posod hidrij, ki so imele pri vrhu čisto tanka ročaja in so jih nosile ženske na glavi. Ta ročaja bi se, če bi ju kdo pri napolnjenih posodah skušal uporabiti za nošnjo, zanesljivo odlomila, zato ju je Ravnikar štel le za orientacijsko točko ter pojasnjeval s človekovo nagnjenostjo, da naredi stvari – četudi zgolj v optičnem pogledu – čimbolj tektonske.

381

Ti pogledi so Pogačniku pomagali tudi pri njegovem lastnem likovnem do-
jemanju nekaterih modernejših pojavov, na primer slikarstva Marina Tartaglia, ki je za vsako sliko na skrit način posebej določil orientacijsko točko, po kateri je bilo mogoče definirati, kaj je na sliki spodaj in kaj zgoraj, tega pa njegovi učenci pogosto niso razumeli. Pri tem se je Pogačnik lahko oprl tudi na stare »findesièclovske«, a uporabne pedagoške učbenike, ki so opozarjali na izvor oblik v naravi in starodavnih umetninah in so mu pozneje pomagali tudi pri njegovih lastnih predavanjih na akademiji, tako kot razširjena knjiga Američana J. Libertyja Tadda Nove poti k umetniški vzgoji mladine (Neue Wege zur künstlerische Erziehung der Jugend) iz leta 1903.

Pogačnik je svojega učitelja Ravnikarja, tako kot nekoč profesorja Moleta, pogosto spremljal do doma; ali pa sta spremljala drug drugega in med tem ves čas debatirala o likovnih problemih in teorijah; o njih sta imela tudi zelo podobne nazore in sta bila zato malone vsak dan skupaj. Pogačnik se spominja, kako je Ravnikar tudi slikal, in sicer v duhu nekakšnega dadaističnega kubizma, pri čemer mu je bil osnovna izhodiščna točka Braque; med vojno, ko se je skrivaj, pa je zaradi zaslužka izdeloval vse vrste uporabnih predmetov, na primer broške iz ilovice z replikami glavic antičnih tanagrejskih figur, ki jih je namestil v konzervo in dal peči v štedilnik, ali slamnate čevlje in pletene sandale, kajti zanimali so ga predvsem funkcionalni, uporabni predmeti in je zato venomer nekaj »cimpral«. Pozneje, ko se je Pogačnik prvič potegoval za položaj docenta, ker so nekateri presodili, da bi bil za razlaganje likovnega oblikoslovja najprimernejši, je kandidiral prav za ta Ravnikarjev »oblikoslovni« predmet, a je vlogo nemudoma umaknil, ko je na akademijski konferenci Karel Putrih, ki je nekoč z njegovim stricem Zormanom preživel veliko časa v širokih debatah, dejal: »Dovolj imamo že enega Zormana;« in si ni premislil, četudi je Boris Kalin tek

za njim z besedami, naj vendar ne bo tako občutljiv in naj si vsekakor premisli, ampak mu je zatrdil, da tega ne bo storil, pa četudi bi ga poskušali privleči z volom. Zatem pa so izbrali nekega beograjskega predavatelja, ki se ni v Ljubljani nikoli prikazal.

Kadar je bilo potrebno, je Pogačnik Spacala, ki so ga zaradi zelo svobodnega slikanja in nerealističnih oblik po vojni tudi kritizirali, na primer Stane Mikuž ali Dore Klemenčič, tudi branil, češ da je organiziran Togliattijev komunist in torej ne more biti dekadent. V Italiji so ga preganjali fašisti in je bil celo zaprt in pretepen. Vendar je Pogačnik spoznal, da sploh ni bil kak »hudičev« komunist, ampak je bil mehak človek, usmerjen na levo, tako kot so bili že pred vojno pri nas tudi krščanski socialisti od Kocbeka do Udoviča. Tedaj so skušali posnemati Spacala pravzaprav vsi, poleg Pogačnika tudi Berbuč ali Marko Šuštaršič, ki je govoril o magičnem realizmu. Navduševal jih je, ker so v njem videli bolj svobodno zamisel slikarstva, le da je imel Spacal kreativno moč, oni pa je največkrat niso premogli, ker so bili preveč zablokirani in seveda manj izvirni, zato so bili v primerjavi z njim samo drugorazredni. Spacalov primitivizem je bil povsem pristen, saj je tržaški slikar slikal tako, kot je znal, ne da bi hotel biti pameten ali virtuozen, oni sami, ki so v šolskem pogledu znali več od njega, pa so šli v tem pogledu nazaj, saj so svoj primitivizem v bistvu forsirali in pri tem mislili, da bodo zadeli tem bolj pravo noto, bolj ko bodo primitivni. V resnici pa so se – kot pojav komentira Pogačnik, ki se je za svojo »pigmejsko filozofijo« posebej potrudil, – približali ponaredkom in potem iz tega načina tudi niso našli izhoda.

Pogačniku se je zdel Spacal v bistvu primitivec, ki je slikanje, kakršno so tedaj gojile še številne akademije, ki so štele za pomemben metier, le bolj malo obvladal in je bil neke vrste samouk. S svojim načinom slikanja je do kraja negiral slikarsko razkošje »baročnega« metiera, vendar drugače niti ni znal. Zato pa je imel silno energijo, ki je Pogačnika privlačila, tako kot tudi njegova zračnost, in njegove podobice so se mu zdele tako ilustrativno nedolžne, da bi se jih lahko razveselil otrok; zastavljale pa so mu vprašanje, kako bi nanje gledal intelektualec. (Prav tak se ne glede na njegov današnji ugled zdi Spacal v zgodnjih delih še danes tudi Stanetu Jagodiču, ki je bil po izidu zbornika Nove revije Jaz, čas in zgodovina leta 2001 prostodušno celo mnenja, da v njem reproducirani Spacalov avtoportret iz leta 1940 zaradi svoje primitivnosti edini ne dosega likovne ravni drugih v knjigi objavljenih avtoportretov.)

Spacalov osnovni ustvarjalni princip je bila geometrična mediteranska kompozicija, ki temelji na horizontali in vertikali in nikoli ne odpove, ker je večna in nepremakljiva, in ta orientacija je ostala veljavna tudi v Pogačnikovi ustvarjalnosti, saj je imel umetnik, kot sam priznava, vselej težave, kadar je »zašel v diagonalo«. Tak princip je Pogačnik poznal že od predvojnega Avgusta Černigoja, v klasičnih oblikah pa je bil blizu tudi Vojeslavu Moletu, za katerega je bila značilna ljubezen do vsega mediteranskega, izraženega »v jasnih, kristalnih konturah«; največjo afiniteto v umetnosti pa je imel do tega, »kar je jasno in razločno očrtano, plastično izrazito«. To mu je bilo po njegovem mnenju v osnovi predvsem prirojeno, »mogoče pa je v tem tudi že vpliv umetnosti same, ki po svojem lastnem vzoru stilizira življenje in naravo«, kot je Mole zapisal v svojih spominih. Edvard Ravnikar pa je Pogačniku ta Spacalov princip razlagal v znamenju horizontale morja in vertikale mediteranskih cipres. Na teh osnovah naj bi se porodili meander, propileje in nasploh temeljni sistem arhaične tektonske gradnje, stebra in preklade, ki ga je v Grčiji podprla tudi sama tehnologija, medtem ko naj bi bila za alpsko oziroma bolj hribovsko slikarstvo značilna diagonala, ki nakazuje vzgon, željan razkriti, kaj je za hribi. Poleg tega pa začne diagonala prostor tudi deformirati, saj je mogoče diagonalno naslikani predmet vedno gledati samo postrani in se ga ne da nikoli ugledati naravnost, predmeti v diagonalni pa pri tem tudi izginjajo in postajajo vse manjši.

Na pripombe, da je Spacal vendar surov in primitiven, je Ravnikar ugovarjal, da je to njegova osebna nota, in tudi Pogačnik je v njej videl življenjsko silo ter sugeriral Emilijanu Cevcu, ki je o Spacalu občuteno pisal, naj ga označi kot človeka med gorami in morjem. Dobesedno tako se mu je namreč pri Dani Pajničevi, kjer sta se pogosto srečala, označil sam umetnik, ker so bili njegovi stari starši kamnarji iz Nabrežine, med bolj oddaljenimi sorodniki pa je imel tudi severnjake s Tirolskega. Mediteransko, v starogrški meandrski princip usmerjeno slikarstvo z neskončnim morjem in usmerjenost v hribovsko severnjaštvo z velikim pobočjem, prek katerega se ne vidi, naj bi namreč označevala kar dva tipa karakterjev, zato je v Spacalovi zavesti delež tirolskega značaja pomenil kontrast, zaradi katerega se slikar ni mogel počutiti čistega Mediteranca, ampak se je čutil tudi severnjaka. Vendar je tudi na slikah, kjer je v kakem detajlu kaj »zamešal«, ohranil v osnovi razvidno likovno konstrukcijo vertikale in horizontale. Oklepanje na Spacala pa je, kot se spominja Pogačnik, izpričevala še zadnja razstava v Jakopičevem paviljonu, popreden so ga neslavno podrli.

Pogačnik danes presoja, da tako naslanjanje na Spacala sicer ni bilo najboljša rešitev in bi ga lahko štel tudi za likovno dezorientacijo. Vendar so se nanj navezali in ga »nekako tolerirali«, ker ni bilo druge izbire, saj niso mogli najti drugih vzornikov; zato jim je bil Spacal edina luč v temi in edini zračni mehurček. (Kako je tako Spacalovo slikarstvo še zlasti v nemediterranskem slovenskem okolju sprva v resnici učinkovalo nadvse tuje, pa se spominjam tudi iz lastnega otroštva. Ko je moj oče nekje opazil v kotu odloženo Spacalovo podobo, ki jo je Novomeščanom poklonilo neko primorsko kulturno društvo, so mu jo nemudoma ponudili kot priznanje za njegovo kulturno-prosvetno delo, in potem sem vselej opazal, kako se tudi najbolj kulturni obiskovalci zaradi njene primitivnosti pred njo občutili neko nelagodnost, medtem ko so se zlahka navduševali nad pikturalnostjo poleg viseče slike Izidorja Moleta, bolj sorodnega Pavlovcu, ki je »pigmejsko filozofijo« izrecno zavračal. Nekaterim – na primer Alenki Gerlovič, ki se je iz Ljubljane zazrla v mediteransko motiviko in je bila tudi še ob eni izmed zadnjih Spacalovih razstav, do katere je bil France Mihelič rahlo zadržan, nad umetnikom povsem očarana – pa je ostal Spacal osrednja luč za vse življenje.) S Spacalom se je Pogačnik zadnjikrat srečal na državnem sprejemu ob njegovi in Miheličevi osemdesetletnici, in tedaj mu je mojster dejal, da bi se rad z njim še kdaj srečal in pogovoril. A se nista več ne srečala ne pogovorila.

GABRIJEL STUPICA, PROFESOR SLIKARSTVA IN PRIJATELJ

Gabrijel Stupica je začel po prihodu v Ljubljano, kjer so ga sprva pogosto zamenjavali z Bojanom Stupicem, slikati temačna tihožitja v duhu čistega naturalizma, dolgočasna in brez žara, kakršnega ima sicer Stupica v svojih barvah; nato pa se je lotil slikanja lampijonov. Vsa prelepa slikarija, ki jo je pustil iz prvega obdobja, pa je ostala v Zagrebu (kjer so, kot mi je v Zagrebu pripovedoval član nekdanje slikarske Četrte generacije Olaf Globočnik, kot pravi slikarski vrhunec neznansko občudovali njegovo sliko Jasmin iz leta 1942, na kateri je kot slika na sliki tudi El Grecova podoba, podobno, kot je nakazana na eni izmed zgodnjih Bernikovih slik in kot je na neki Kraljevičevi sliki Velazquezova. Isti Globočnik pa je prijatelju Janezu Zormanu leta 1947 pisal, da bo Stupica po njegovem mnenju, če že ni, zaslužen postal »naš najboljši malar«, medtem ko bodo preostali akademski profesorji, ki so se mu zdeli »precejšna revšna«, morda »le dobri pedagogi«.) Njegove zgodnje slike so ostale ohranjene v vili Zvonimirja Pučarja na Zrinjencu, in kadar je Stupica po vojni še prišel v Zagreb, so mu dovolili, da se je v njej zaklenil med svoje slike in jih tamkaj ves dan gledal in medtem, kot komentira Pogačnik, znova preživel svojo mladost. Kadar so šli skupaj v Zagreb, je Stupica vselej nekam izginil, in radovedni Pogačnik se je spraševal, le kam neki ponikne, dokler mu ni slikar povedal, da hodi k advokatu Pučarju. Ta zbiralec umetnin je odkril Stupico že v času med njegovim študijem in mu za male denarje, vendar v času, ko je Stupica v Zagrebu tudi veliko prestradal, odkupoval vse tedanje podobe – slike še iz zgodnjega, »klasičnega« obdobja, ko se je Stupica še popolnoma predajal Špancem, ki so bili sprva zanj alfa in omega, in je slikal v naslonu na Velazqueza, Goyo ali Zurbarana.

Stupica se je v takem položaju kot profesor po vojni dolgo zavzemal za Babića in Courbeta (ta je bil, kot piše Peić, poleg rafiniranega Maneta s svojo elementarnostjo tudi osrednji Babićev ideal); potem pa je sam obtičal. Courbeta je posebej povečeval in bil vanj noro zaljubljen, zato je pogosto pripovedoval o njem že omenjeno eno in isto anekdoto o slikanju akta med obrokom, s katero



je poudarjal njegovo znanje. Courbeta je Stupica občudoval, ker so mu tisti, ki niso marali barve, vtepli v glavo (in ker je tedaj veljalo), da zna slikati samo tisti, ki zmore sliko najprej naslikati tonsko, se pravi z dvema barvama, belo in še neko drugo, kar pa po Pogačnikovem prepričanju v resnici ne drži.

Tudi Stupica je bil ves čas navezan na modele, za katere je porabil ves denar, tudi potem, ko je oblike že tako močno deformiral, da so že vse bolj prehajale v karikaturu in razkroj. Tako navezanost je prevzel po Babiću, ki v svoji knjigi dopoveduje, da lahko take umetnine, kot so Velazquezovi portreti, nastanejo samo na temelju neposrednega slikanja po živem modelu in ne le po skicah ali študijah, četudi se je zavedal, da je Goya v svoje groteskne privide združeval podobe različnih ljudi, tako kakor to počno tudi pesniki. Podobno je pred tem pisal slikarju Henryju F. Latouru tudi Edouard Manet, da je videl v Madridu Velazqueza, slikarja nad slikarji, ob katerem so drugi slikarji videti kot »chiqueurs«, to je tisti, ki delajo po spominu brez modela. O Stupičevi navezanosti na modele zgovorno govori tudi dogodek, ko je slikar zaradi slikanja Baklade (oziroma slike Pred povorko iz leta 1950), ki ni bila več zgolj realistična, v svoj tedanji, nekdanji Butinov scenografski atelje v nekdanji Frančiškanski, današnji Nazorjevi ulici, kjer so slikali kulise, nagnetel kakih trideset modelov – otrok z lampijončki. Otroci so se začeli tepsti in lampijoni so zagoreli, ob tem pa sta zagoreli tudi dve lepi Stupičevi sliki.

Spomin na take baklade, agitacijsko-propagandne množične pohode po mestu z baklami, prirejenimi iz UNRA konzerv, za katere je poskrbel pirotehnični oddelek Mestne brigade, in z »zadolženimi kričači gesel na čelu«, je v knjigi Prah spominsko oživil pisatelj Lojze Kovačič, razvidne pa so tudi iz tedanjih slik, na primer iz oljne podobe Doreta Klemenčiča Manifestacija. Božidar Jakac piše v dnevniku, kako so se na Kongresnem trgu 29. novembra 1945 na proslavi po razglasitvi jugoslovanske republike igrali otroci z baklami in raketami, baklado po mestu v čast volitvam leta 1950 omenja v dnevniku Kocbek, Stupica pa je v sočasnem komentarju ob sliki napisal, da je v teh bakladah videl nekaj praljudskega. Četudi si je z njimi prizadeval za socrealistično slikarstvo, se mu to ni moglo posrečiti, in v tem precepu, ko je slikal povorko z lampijoni, mu je nekdo celo očital, da je podobne sprevede z lampijoni prirejal tudi Hitler, ko je prihajal na oblast, ki je tudi podobno govoril o prvinskosti, zato se je podoba ob vsem dobrem namenu lahko zdela tudi spotakljiva.

Kot bolj mračno depresivnega in nič kaj optimističnega je tedaj Stupica

naslikal tudi pesnika Otona Župančiča. Ta je bil sinonim za poeta sonca, a ga je v skladu s svojim doživljanjem življenja podobno mračno zloveščega pred tem narisal že Fran Tratnik; o tem Stupičevem portretu je marca 1948 med priložnostnim srečanjem govoril z Župančičem tudi Božidar Jakac in si potem o njegovem odnosu do slike v dnevnik zapisal: »Ni mu šlo nekaj skupaj«. V času po slikah z lampijoni pa Stupica, ki ga je še vedno vleklo nazaj k bakladam, kot slikar ni bil več dober; in tudi Zoran Mušič, ki ga je sicer priznaval za zelo dobrega slikarja, je leta 1954 v Benetkah Pogačniku dejal, da to, kar je delal Stupica tedaj (od okrog 1950 do 1953/54, torej v kritičnih letih, iz katerih tako rekoč ne poznamo Stupičevih slik), ni dobro, da je hudo napak ter da ne vodi nikamor. Njegova tedanja dela pa je poznal po fotografijah, ki so mu jih poslali v Pariz. (V tem nejasnem času so bili, sodeč po »neobstoju« ali neizrazitosti del, v iskateljski krizi tudi še nekateri drugi ustvarjalci, med njimi France Mihelič in Stane Kregar ter Božidar Jakac.) Stupica pa je vedno govoril: »Zoran Mušič mi je dal paleto in čopič v roke« in je priznaval Mušiča za bolj izobraženega in inteligentnega od sebe.

387

Pogačnik se spominja vsaj dvajsetih Stupičevih temnih tihožitij iz tega kriznega obdobja. Po njegovem gledanju so bila zelo slaba in so izginila neznano kam, méni pa, da je tudi zelo mogoče, da jih je avtor sam uničil. Stupica je prišel iz Zagreba popolnoma zagrenjen in depresiven ter brez denarja in je tedaj slikal čisto črno, sama črna tihožitja, študentom pa se je to zdelo tako zanimivo, da so pričeli črno slikati tudi sami. Temačno je Stupica slikal sicer tudi že poprej, v slikah, ki so ostale v Zagrebu pri Pučarju, vendar je bilo tisto slikarstvo še v duhu velazquezovske tradicije in rafinirano. Ko pa je prišel v Ljubljano, je »posurovel« in njegove črne slike so takrat postale grde. Prav ta faza pa v prikazih njegovega slikarstva ni zastopana, kakor da bi bil ta del njegovega delovanja izpadel, čeravno so ga tedaj vsi posnemali, med njimi tudi Pogačnik, ki je skorajda vse svoje takratne slike požgal.

Stupičevo tedanje delo je dojemal kot nekakšen mazohizem, kajti slikar se je postavil pred motiv, kot da gre za nekaj svetega, v resnici pa je slikal izgubljen svet, tak, kot da v njem ni več človeka, in je mazohistično užival v tonih, ki si jih je optika komajda priborila, kajti videl je nekaj več od nje. Nekoč jim je aranžiral motiv, ki ga je kar nekajkrat naslikal tudi sam: umazano steklenico z modrim emajlnim loncem in nekaj krompirjevimi gomolji na sinjem prtju pred prostranim črnim ozadjem. In najbrž je prav zaradi svojega poglobljanja

v tihožitja Pogačnikovi upodobitvi teh predmetov, naslikanih na zanikrnem kartonu, iztrganem iz stare škatle, tako skrivnostno prisluhnil, da jo je opazoval skozi okroglo odprtino v stisnjeni dlani in se samo smehljaj, kot da bi bil odkril dobro partijo oziroma njeno avro, potem pa ga je za tisti dan kar odneslo. Ko je Pogačnik mnogo pozneje to zavrženo sliko našel, je postal nad njo tako presunjen, da ga je stisnilo pri srcu, ker je začutil, da sta v njeni plavini in skromnem motivu, steklenici za pivo in krompirju, zajeti tudi tragika in groza, kajti steklenica je lahko tudi tragična zadeva, in če je človek sestradan, je lahko povezan z grozo tudi krompir. To pa prav pretresljivo potrjujejo tudi tedanja pisma Olafa Globočnika Janezu Zormanu, v katerih ga iz Zagreba vztrajno in že kar obupano prosi za čebulo in krompir, kot bi šlo malone za odrešilno bogastvo.

V vsem tem je videl Pogačnik dokument o nekem nadvse trpkem času, pa tudi o tem, kam vse lahko slikarja zapelje »šola«. Podoba poveljnega časa, kot se zrcali s Pogačnikove slike, je bila v resnici tako revna, da lahko postane človeka pred njeno temino kar strah, saj lahko gledamo v njej privid popolne obubožanosti in samo še tisto, kar pusti človek v kotu, preden odide. Iz take slike pa je očitno, da jo je obubožani slikar v resnici naslikal iz izpovednega nagiba, kot podobo depresivnosti in ne zgolj kot študijsko nalogo. (Podobno je pred tem med pesniki motiv s steklenico opazil že Srečko Kosovel: »Steklenica v kotu /pove več kakor/ zbirka praznih rim«, da ne govorimo o krompirju, po katerem je neizmerno hlastno planil sestradanec na Pilonovi ekspresionistični grafiki Lakota.) Iz tega časa, okrog leta 1946, pa je ohranjena tudi Pogačnikova majhna akademjska skica žene, naslikane na kartonu, ki sta jo hkrati slikala tudi Slavko Kores in France Vrtačnik. Model – starejšo gospo iz zavetišča Jozefinum – so naslikali s hrbta, pred starim zrcalnim okvirom iz zbirnega centra, še poprej pa so jo nadvse značilno poprosili, če se ogrne v črno ogrinjalo. Po tej skici, naslikani na karton škatle za čevlje, ki jo je do danes že navdala patina, je slikar naslikal tudi večjo podobo, vendar se mu je zdela zaradi refleksov manj uspešna in je zato ni bil pripravljen pokazati.

Za Stupico je bilo pedagoško delo na ljubljanski akademiji novo, zato se je podal na zanesljiva pota, ki jih je v Zagrebu ubiral njegov priljubljeni profesor Ljubo Babić. V korekturah študentom je venomer opozarjal na mojstrstvo Courbeta, ki je bilo zanj sinonim za veliko slikarsko znanje. Na ljubljanski likovni akademiji je bila tedaj splošna parola: »Najprej si pridobite znanje,

metier in obvladovanje predmeta, nato šele se lahko podaste na kreativno, individualno pot.« Ta parola se je v načelu ujemala z nekdanjo Ažbetovo maksimo, saj se je, po Roesslerjevem pričevanju, njegovo vodilo slikarskim učencem glasilo: »Postanite sposobni tehniki, preden hočete biti umetniki.« Kljub preklicevanju socrealističnega nazora pa so se ob vztrajanju na realistični karakterizaciji modela v pouk na akademiji vključevale modernejšie oblike le s težavo. Slabo naklonjen jim je bil tudi Jakac, ki jih je pogosto povezoval z neznanjem in s špekulacijo in je na razraščanje modernejših prijemov tudi še pozneje gledal z velikim nezaupanjem, celo pri kiparju Savinšku, čigar talent je nadvse cenil.

389

Kako so študentje na likovni akademiji precej pozneje že brez predsodkov začeli predrzno izenačevati stare poveličevane mojstre s svojimi mlajšimi vzorniki, ki so jih pričeli odkrivati šele postopoma in po »odkritju« Spacala, zelo zgovorno ponazarja zapis iz Jakčevega dnevnika iz leta 1957. V njem preberemo, da je imel profesor po končanem pouku lesoreza »zelo značilno debato, bolj vojsko, z mladim Jerajem«, ker je ta med drugim postavljaj v isto vrsto Michelangela in Modiglianija, ob tem pa je odrekal kvaliteto celo Leonardu, ki je bil s svojo harmonijo in vseobsežnostjo Jakcu ideal. Nad Modiglianijem pa se ni navduševal samo Stupica, česar se spominja tudi Andrej Jemec, ampak je bil blizu tudi Florisu Obláku in Dragu Tršarju. Ta je nekoč celo med modeliranjem po modelu figuro stiliziral v modiglianijevskem smislu in pri tem opozoril kolegico – ko je opazil, da dela enako kot on – naj gleda raje model, ne pa njegov kip.

Za Modiglianija se je zavzemal tudi Marijan Tršar, ki je svoje akte naslikal diagonalno po Modiglianijevem načinu; kot sam pravi, pa mu je bil tedaj še bliže od Modiglianija Rouault. Ko je te slike videl pater Roman Tominec, ki je tedaj Tršarja obiskal, je bil nad njimi – Pogačnik se posebej spominja figure na modrem ozadju – povsem zgrožen in je tako negodoval, da se mu je Tršar »odkupil« šele potem, ko mu je naslikal kopijo Metzingerjeve Škapulirske Marije s Kostanjevice pri Gorici. Tominec je tak način slikanja označil celo za satanizem, ker je bil prepričan, da bi moral biti človek v slikarstvu oblikovan po božji podobi, in kot duhovniku mu niso bili posebej po volji niti akti. Četudi je v svoji knjigi Skrivnost poslednjega usmiljenja zapisal, da je umetnost božja hčerka in da je tudi človeško telo božja umetnina, se je zavedal, da utegnejo biti gole ženske za koga tudi vzrok pohujšanja. Drago Tršar pa se je pred Kleejevo sliko

v dunajski Albertini spomnil, kako se je kot študent pri izdelavi aktov vzoroval tudi že po risbah Paula Kleeja.

Stupicu je Pogačnik v času, ko je bilo težko dobiti kakršno koli strokovno literaturo z reprodukcijami, posodil katalog École de Paris z reproduciranim Soutinom, ki ga je dobil iz Londona, da se je razgledoval z njegovo pomočjo. Tedaj je Pogačnik hodil hkrati v službo in v Stupičevo specialko in je le težko živel. Stupica mu je svetoval, naj si priskrbi prostor za delo zunaj akademije, in nanese, da mu je za vse leto posodil najeti atelje na vrhu Rdeče hiše na Poljanah slikar Rajko Slapernik, ker je tedaj restavriral freske v Štatenbergu pri Makolah; s Pogačnikom pa sta pričela v njem slikati tudi Milan Berbuč ter Vladimir Lakovič, ki je izhajal iz predvojne Grude in šole Franceta Kralja.

Nekoč je Lakovič pripeljal v atelje mladega pisatelja Lojzeta Kovačiča, s katerim sta se sestajala tudi v hotelu Union, kjer sta veliko posedala čisto na koncu prizorišča, in Pogačnik si je razlagal, da ju je povezovalo življenjsko trpljenje. Kovačič mu je povedal, da ga slikanje zanima in da bi se rad še kdaj oglasil. Pogačnik mu je priskrbel stojalo in mu dal odrezke platen in barve in se še živo spominja, kako ga je Kovačič vselej poprosil za modro in črno barvo, z »abstraktnimi« potezami pa je z debelim čopičem na platnu dosegel »špasne« kombinacije z maksimalno poudarjeno črno barvo, ob katero je nanese pariško modro, ki je v svoji skrajnosti prav tako črna, saj komajda vleče na modro, taki kombinaciji pa je vselej dodal še oranžno. Zato si ga je Pogačnik živo zapomnil kot prijatelja barv, ki so se mu povezovale v kombinaciji oranžna, črna, črnoplava in črna-črna, oranžna pa je bila v tej povezavi tako agresivna, kot če bi premešali tako imenovano napolitansko rumeno barvo z rdečim kadmijem. Pogačnik je dobil ob tem občutek, da bi bil samorastniški Kovačič lahko slikar in da ga je slikarstvo »matralo«. Ker pa je slikal z vselej istimi barvami – v ateljeju se je oglasil še večkrat –, si je dejal, da to ne more biti le naključje in da z njimi očitno nekaj išče.

Zaradi Kovačičeve afinitete do črnine mu je dal Pogačnik posebej izbirati med različnimi črnimi, ki jih je nanašal drugo poleg druge, skorajda črna pa je bila tudi pariška modra. Spominja se tudi, kako so med preizkušanjem črnin skupaj z njim izvedli eksperiment in uporabili namesto pariško modre berlinsko modro barvo, ki ji je sorodna, a ima več sijaja; ko so ji dodali malce kremškega belila, pa je prišlo do pravcate »eskplozije«. Pogačnik se tudi spominja, da mu je dal Lakovič v branje neko Kovačičevo besedilo, ki mu je ugajalo, ter

da je bil Kovačič videti nadvse ubog, kot pravi revež. Njegovo govorjenje je le bolj slabo razumel, ker se je v slovenščini izražal skorajda s težavo in le na kratko, pa še to bolj v dolenjščini, imel pa je tudi »pomečkan« r, ki ni bil ne nemški ne francoski, in Pogačnik je opazil, da so ga zato imeli v Unionu natakariji za čudaka, ker ga niso razumeli. V ateljeju pa so vsi občudovali njegove neukročene lase in mu tako živo »grivo« tudi zavidali, ker so bili v primerjavi z njim že bolj ali manj plešasti. Sam Kovačič pa je, kot popisuje v knjigi Vzemljohod, rad risal že pred tem, v otroštvu med vojno, podobno kot v svojih ilustracijah očetovih pesmi ter proze mladi Gregor Strniša; to podobnost pa je komentiral kot dokaz, »kakšno prekletstvo je, kadar skupni duh obvladuje isto generacijo skoraj enako«. V knjigi Prah je napisal, da je v mladosti kolebal med slikarstvom in literaturo in »se odločil za slednjo zato, ker je bilo pisanje pač siromašna obrt, zanj si potreboval samo papir in svinčnik«.

391

Najeti Slapernikov atelje je imel eno samo napako: bil je rdeče popleskan in zato so bile v njem porojene slike več ali manj rdeče od refleksa. (Tako kot je bil na slikah rdeč tudi Matissov atelje, četudi naj bi ga umetnik takega videl in naslikal, »pijan od živo rdeče«, ker je vanj vstopal z bujno zelenega vrta, kot piše Marko Uršič v svojem Poletju.) Profesorja Jakca, ki mu še kar nekaj let ni bilo dano iti v Ameriko, pa čeprav je o tem prvič govoril že leta 1943 s Titom v Jajcu, je po očetovsko zaskrbelo, da bi študentov v njem pozimi ne zeblo, zato je dosegel, da so jim prinašali premog v košu z likovne akademije. V ateljeju so slikali celo po plačanih modelih, in v tem ambientu je nastala Pogačnikova slika z motivom polgole, s hrbtom proti gledalcu in z obrazom proti oknu obrnjene žene, ki se oblači, preden odhaja spat, edina, za katero je Pogačniku žal, da se ni ohranila. Stupica, ki je hodil tja korigirat, jo je pohvalil, in tudi drugi so jo označili za dotlej najboljšo Pogačnikovo sliko, Slapernik pa je celo dejal, da bi jo rad obdržal. Ta akt so hodili vsi občudovat, še posebej pogosto fotograf Kocjančič, in nazadnje so ga Pogačniku iz ateljeja celo ukradli, če ga ni kdo uničil. (Iz ateljeja pa so kradli tudi Jakopiču, kot je večkrat pripovedoval, a se za to ni dosti brigal.)

V Slapernikovem ateljeju je bilo tudi vse polno baročne plastike. Bila je last lastnice ateljeja gospe Lovšinove, zbirateljice umetnin, ki je podpirala Slapernika, in zato je tam nekaj angelov naslikal tudi Pogačnik, zlasti veliko sliko lesenega krilatca, a jo je potem doma sesekal in zakuril, ker ga je jezilo, da jo je moral sešiti iz dveh kosov različno kvalitetnega platna. Tako ima iz tega časa komaj

kaj ohranjenega, ohranjena pa je manjša slikovita oljna skica lesenega angela na voluti pred zlato uokvirjenim zrcalom, koloristični zapis, datiran z letom 1950. Pri njej se je Pogačnik slikarsko naslonil na dela Zorana Mušiča iz slovenskega predvojnega obdobja, za katero je bila tedaj značilna pitoreskna in včasih tudi nekoliko površna ležernost, dosežena z včasih skoraj komaj vidno barvo. Kot je mogoče razbrati že iz njegovih reprodukcij v Maleševi Umetnosti, je slikal sorodne motive tudi Mušič, in Stupica se je, ko je sliko zagledal, nemudoma namuznil, češ da prav dobro ve, kam to slikarstvo spada in kdo tiči zadaj.

Mušič se je v svojem načinu sprva tudi sam naslonil na slikarski način Filippa de Pisisa, ki uteleša značilno italijanski princip slikarstva. Ko je Pogačnik prinesel to mušičevsko skico na plan, pa je bilo začutiti, da je v sorodstvu tudi z občutjem Groharjeve slike, ki nas je medtem nežno pogledala s sosednjega zidu. Takih podob je Pogačnik naslikal vse polno, a jih je pozneje zažgal v domači peči, potem ko mu jih je pripeljal iz ateljeja, kjer jih je pustil, akademijski ekonom Koler. Kadar je kuril svoje slike, pa je bila – se nasmihla Pogačnik – peč zaradi njih vroča kot le kaj. To kurjenje si danes razlaga kot rezultat odločitve v hipnosti trenutka; taka hipna odločitev pa je marsikdaj v življenju odločilna in je ni mogoče več ne preklicati ne ponoviti.

Hči gospe Lovšinove je pozneje postala žena političnega prvaka Ivana Mačka, ki je postal zbiralec in občudovalec umetnosti in celo zvest obiskovalec ateljejev na likovni akademiji, kjer se je v času, ko je bil Pogačnik že profesor, pojavljal kakšnih dvakrat na teden tudi nenapovedan in je z zanimanjem spremljal tamkajšnje delo. Marjan Pogačnik ga je ogovarjal s tovarišem predsednikom, pri čemer je imel kot ljubitelj živali v mislih lovsko društvo, Pogačnikovi kolegi aktivisti pa so čutili dolžnost, da so mu ob obiskih poklonili tudi kako grafiko iz akademijskega arhiva. Ob tem se Pogačnik spominja tudi nekdanjega partizana rezbarja Lapuha, ki je nekoč med obiskom pri njem doma obžaloval, da je sam sestrelil toliko kipov in s tem prizadejal veliko škodo, a se mu tudi spokorniško izpovedal, da zdaj pač rešuje, kar je pomagal nekoč uničevati. Maček je imel celo v skrivnem bunkerju v Kočevskem Rogu obešeno Jamovo že tako rekoč povsem abstraktno sliko z drevesom na popolnoma zelenem ozadju, ki ga prepolavlja samo temno deblo; od vseh umetnikov pa mu je bil že po naravi najbližje Matej Sternen, ki ga je Maček samo »gledal, gledal, gledal« in nekoč pred nedokončano sliko na likovni akademiji izustil: »Ja, je bil pa en velik mojster.« Tako blizu mu je bil očitno zato, ker je bil neke vrste naturalist oziroma

materialist. Prav zaradi te lastnosti je bil pozneje enako neljub bolj poduhovljenim slikarjem, kakršen je Janez Bernik, ki se mu zdi Sternenu že kar vulgaren. Prav na to Sternenuovo stvarnost in večjo navezanost na delo starih mojstrov kot pa na »sodobne negotove problematične poskuse« pa se je v skladu s političnimi zahtevami časa skliceval tudi Božidar Jakac, ko je Sternenu kot zadnjemu od velike impresionistične četverice v imenu umetnostnih ustanov leta 1949 spregovoril na grobu in pri tem dejal, da mu »stvarnost njegove umetniške miselnosti« daje posebno mesto med slovenskimi impresionisti, saj »vodi s svojim delom od impresionizma v realnejšo umetnostno formo današnjih dni«, poudaril pa je tudi njegovo razgledanost.

393

Pogačnik se spominja, da so nekoč od Janeza Zormanana neki Sternenov pejsaž za Ivana Mačka celo prisilno odkupili. Zaradi takega odnosa do umetnosti pa se je Maček po vojni zavzel za Sternena, ki so ga internirali na Kočevskem, ker je bil med vojno po naročilu naslikal vrhniškega rojaka generala Leona Rupnika, ki ga je sicer poznal še iz otroštva. Maleš pa je Pogačniku posredoval izročilo, da Sternenu, potem ko mu je Maček priskrbel dekret o izpustitvi, nikakor ni hotel zapustiti taborišča, v katerem so mu dovolili slikati, dokler ne dokonča slike, ki jo je imel tedaj v delu, rekoč: »Nisem še gotov.« (Prav podobno pa je čutil enako slikarstvu predani in od sveta odmaknjeni Floris Oblák, ko je bil po dolgem času ustvarjalne samote v ateljeju prisiljen obuti čevlje, in je zato metaforično izjavil, da je najlepše, če si zaprt v ječi in slikaš.)

Stupica je po bratovi zaslugi leta 1950 prejel štipendijo in – istega leta kot France Mihelič, ki je po posredovanju Lojzeta Gostiše muzeju revolucije prodal partizanska dela – odšel kar dvakrat v enem letu v Pariz, enkrat za tri tedne in drugič za tri mesece. Takrat je bilo oditi v tujino še nadvse težko – od umetnostnih zgodovinarjev je šla lahko študirat Špelca Čopič – in značilno je, da ni mogla za Miheličem niti njegova skorajšnja žena, pisateljica Mira Puc, četudi si je prizadevala, da bi ga obiskala. Kmalu za njima pa je leta 1951 obiskal Pariz tudi Miha Maleš, ki je iz »tega tako malega mestečka« poslal pozdrave Božidarju Jakcu, Janezu Zormanu pa je v pismu popisal svoje pariško delovanje, potovanje po Franciji ter uspehe Zorana Mušiča. V Parizu se je srečal tudi z Izidorjem Cankarjem ter Nikolajem Omersom, ki je Malešu povedal, kako zavistno gledajo na njegov pariški obisk domači slikarski kolegi: nekateri so pravili, da se valja v zlatu, drugi, da prodaja grafike po kavarnah, in tretji, da je ušel iz države. Jakac pa je po vojni obiskal Pariz šele leta 1954, vendar le zaradi tiska svojih pastelov

za Ogrizkovo knjigo o Jugoslaviji in ne zaradi morebitnega hrepenenja po tem mestu, ki ga je na trdovratno prigovarjanje pesnika Mirka Pretnarja spoznal že sredi dvajsetih let, vendar mu ni odtehtalo Prage. Najbolj informiran o vsem, kar se je dogajalo v Parizu, pa je bil izjemno načitani Maksim Sedej.

Povojni Pariz je tedaj postajal pojem, a je bil, kot ga danes vidi Pogačnik, močno razdvojen. V njem so bili poleg Picassa ali Matissa tudi razglašeni modni slikarji, ki so nekoč zablesteli, a danes že nimajo več klasičnega nimba. Okrog leta 1950 je imel pariško štipendijo tudi Pogačnikov sorodnik Drago Matanović (oče »ohojevca« Milenka Matanovića), ki je tam prišel v stik z mnogimi elektrotehniškimi znanstveniki. Pripovedoval je, da so ga ti pogosto vabili domov na večerje in da je na teh obiskih spoznal, kako ima vsak zaveden Francoz, ki se ima za nekoga, vsaj eno izmed sob v stanovanju opremljeno s pohištvom in slikami v izrecnem znamenju francoske kulture, ter tako opažal, kako se je Francija pričela pobirati nasproti Ameriki.

Po vojni se je Pariz še močno lovil in pojem pariške šole so le težko zgradili, v letih 1951/52 pa sta nagrada in pogodba z Galerie de France med njene umetnike odločilno vključila tudi našega Zorana Mušiča. Francozi so bili po vojni osramočeni, ker so jih med vojno reševali in rešili Američani, in vse je kazalo, da Pariz ni več umetnostna metropola številka ena. Zato so ustanavljali različne družbe, ki so zbirale kapital v podporo umetnosti, in ena od njih je bila tudi Galerie de France. Predvojne Pariške šole ni bilo več in pojavljali so se novi umetniki, te pa so usmerjali, kot je že tedaj veljalo, umetnostni zgodovinarji oziroma kustosi. V času usmerjanja umetnikov v New York in pogostega mnjenja, da Pariz nima več česa pokazati, so jim sugerirali, naj vendar ustvarijo nekaj novega, njihova parola pa je predpostavljala, da morajo izhajati iz lastnega oziroma domačega izročila. V tistem času so v Franciji odkrivali prazgodovinske jame s poslikavami, ki so gotovo sodile med prve slike na človeškem svetu, med njimi pa je posebej izstopal danes manjkrat omenjani Tuc d' Audubert, kjer so našli tudi kipe, cele skupine »letečih« bizonov; na to jamo je opozarjal že profesor Steele, pred vojno pa jo v reviji Ilustracija navaja Rajko Ložar.

Prav v linijski eleganci jamskih slik, ki so bile po svojem namenu sicer funkcionalne (lovci so na njih natanko začrtali telesne dele, kamor naj bi zadeli bizona, in so – kot se slik spominja Pogačnik – na eno izmed njih zarisali celo srce), so umetniki ugledali novo bazo ali izhodišče za francosko slikarstvo. In

franko-kantabrijsko slikarstvo je postalo tudi izhodišče za Mušičevo umetnost, ki je tedaj doživela pretres. Mušič je pričel slikati docela na novo, kot bi hotel ustvariti podobe, kakršnih dotlej še ni bilo, a je v njih vendar ostal močan spomin na jame, v katerih je videl zakladnico za novo, moderno slikarstvo. Medtem ko je imel poprej pred seboj model ali pejsaž, je začel poslej slikati na pamet, spremenil pa se mu je tudi celoten koncept kompozicij. K jamam pa je poškilil tudi Picasso, vendar je bil v nasprotju z Mušičem graver, ki je znal potegniti jasno črto, mehka risba pa mu ni bila pri srcu. Mušič pa je s temi spremembami preoblikoval tudi svoj metier, ki je bil spočetka mešanica med prosojnostjo in pastoznostjo, in je prišel pozneje celo do stopnje, ko je pričel po docela nedotaknjeni strukturi platna barvo krtačiti s trdo ščetko ali čopičem; ta barva pa je že tako razkrojena, da je skorajda ni več začutiti in jo je potrebno pravilno osvetliti, da ne postane anemična.

395

Zaradi preloma, ko je začel slikati na novo, je pričel Mušič govoriti, da ni njegovo delo iz časa, ko je živel v Sloveniji, nič vredno in da ga zato ne podpiše. Pogačnik se še živo spominja, kako je Mušič svoje delo pred vojno označeval kot postimpresionistični iluzionizem, in je bil ob tem demantiranju osupel, ker ni mogel razumeti, kako lahko slikar lastno delo tako zataji, da ga več ne prizna. Zato je leta 1954 v Benetkah, kjer mu je slikar pokazal vrsto svojih »jamskih« konjičkov, Mušiču celo dejal, da imamo na Slovenskem njegovo zgodnje delo vendar radi; enako neumevanje za tako odpoved lastnemu delu pa izkazuje tudi Andrej Jemec, tudi zato, ker zaradi samega krhkega duktusa predvojnih del v Mušičevem poznejšem opusu ne vidi samo popolnega preloma. S tako prenovljenimi slikami je Mušič doživel v Parizu priznanje in tudi materialen uspeh, v Ljubljani pa so mu ceno naglo stolkli, saj je na primer Jakac dejal, da je njegovo novo slikarstvo lepo, vendar dekorativno. Izraz dekorativno pa je tedaj pri nas pomenil nekaj manjvrednega.

Tako je Mušič vstopil med pariške umetnike. V Ljubljano je eden izmed umetnikov, potem ko je obiskal Pariz, menda Zdenko Kalin, zanesel celo glas, da Mušič ni več svoboden, ker mora delati to, kar hočejo galeristi, in zato slika konjičke, ki naj bi ne bili njegova obsesija; pri tem pa naj bi mu tudi sugerirali, naj se vzoruje pri tedaj popularnih jamskih slikah iz Altamire ali Tuc d' Auduberta. Ne glede na to je mogoče razbrati že iz Mušičeve izjave iz leta 1942 v Umetniškem zborniku, da je imel umetnik jamske slikarije v zavesti že tedaj, ko je dejal, da sta se Georg Grosz in Pablo Picasso »poslužila v svoji enostavni

liniji istega sredstva, kot pračlovek v jami, ko je dvignil prvič kamen, da nariše na steno svoje votline žival, ki jo je ravnokar ubil. To je tiste jasne in enostavne linije, ki so že takratnemu primitivnemu človeku bile razumljive.« Pariška umetnost pa je ostajala heterogena.

V pariških družinah, ki so kaj veljale, je bilo skoraj obvezno, da so ji viseli na stenah kot statusni simbol največkrat Bonnard ali Vouillard in tudi drugi sodobni mojstri. Kot nalašč za pariške parvenije, ki so naglo bogateli, je bil Foujita s svojimi akti in mačkami, tako kot pred njim Kees van Dongen. To pariško slikarstvo se je le težka afirmiralo, ker ni bilo več starih mojstrov, potem pa se je prikazal Dubuffet, ki ga je pozneje odkril Stupica, že leta 1951 pa ga je v svojem poročanju o pariški umetnosti v Likovnem svetu, napisanem na povabilo Lojzeta Gostiše, omenjal Veno Pilon, češ da njegovo »delo vzbuja vtis uličnih zidnih čekarij (grafiti) in velike umazanosti« in da je slikar »neke vrste intelektualni primitivec«, ker – kot komentira Pogačnik – njegovo slikarstvo povezuje izstopajoča risba. Pozneje pa se je pojavil še Bernard Buffet, na katerega se je najbolj oprl France Peršin.

Med slikarji se je pričela pravcata dirka, da bi se čim večkrat pokazali na razstavah. Tašisti so pričeli barvo po platnu kar »metati« in jo streljati s »fračami«; ko so pozneje za to izvedeli ljubljanski študentje, pa so v platna tudi sami metali barve (in so nekoč skorajda zadeli profesorja Kosa, ko je ravnokar vstopal v atelje). Yves Klein je namakal v kobaltno modro barvo gole ženske modele in jih odtiskoval na belem platnu, za kar je dobil inspiracijo pri Japoncih, ki so na rastlinski papir ročno odtiskovali prebarvane ribe. Tedaj je nastala cela kampaanja, ki je propagirala ekstremni avtomatizem, avtorji pa se v gledanjih na to medsebojno niso ujeli, tako da so nekateri že tedaj govorili o koncu slikarstva. V Pariz so se zgrinjala imena od vsepovsod, iz Indije in Kitajske, na primer Zao-Wou-Ki, a so kmalu tudi izginila. V slovenski zavesti pa so bila zapisana zlasti zaradi grafičnih bienalov, ki so nam kazali, kaj vse se dogaja po svetu, pa tudi zaradi gostujočih razstav.

Vsi ti pariški Kitajci ali Vietnamci so hoteli postati Francozi in so jih tudi v resnici šteli za pripadnike pariške šole. Pariz pa je lahko pomenil tudi dezorientacijo, in tako je tjakaj, k Osipu Zadkinu, tekel tudi Stojan Batič. Slovence je v Parizu sprejemal Veno Pilon, ki tam ni imel posebne veljave in je veljal tudi za politično sumljivega; v njegovi pariški družbi so se znašli tudi Stupica in Mihelič ali Jakac, ki ga je tam Pilon narisal, kako v Parizu išče Prešerna; narisal

pa je tudi Izidorja Cankarja in Luca Menašēja, ko je zbiral gradivo za doktorsko disertacijo o portretu. Jakac pa si je oddahnil, ko je ob ogledovanju tamkajšnje umetnosti spoznal, da so tudi v Parizu močni in upoštevanja vredni ustvarjalci še vedno izraziti in prežarjeni z osebnim pečatom, in se je nad čim tudi navdušil, v Ljubljani pa ga je leta 1960 še posebej prevzela Marquetova razstava.

Marquet je bil s svojo prosojnostjo in pretanjeno nekričnim kolorizmom nasploh pojem. Med našimi umetniki se mu je zaman skušal približati Omersa, kar ni presenetljivo, saj se takih značilnosti preprosto ne da prevzeti, ker o njih v bistvu vselej odločajo predvsem karakterne poteze. Jakcu pa je bil gotovo blizu tudi zato, ker je bil v formi realističen, v slikanju barvne atmosfere pa – po prepričanju Marijana Tršarja, avtorja knjige o sprehodu po pariških galerijah – celo prepričljivejši kot impresionisti, četudi ni bil impresionist. Nikolaj Omersa pa se je v Parizu in tudi posebej ob Marquetu, kot je pripovedoval Pogačniku, tudi še po vojni spraševal, čemu se Slovenci tako bojimo barve, in je razvil svojo barvno skalo od skoraj enobarvnega slikarstva do barvitega maksimuma, a pri tem skrbno pazil, da je predmetom ohranil realistične oblike.

Ko je bil profesor Stupica leta 1950 v Parizu (kjer je portretiral Vena Pilona), so ostali mladi slikarji iz njegove specialke, ki so bili v prehodnem povojnem času že sami po sebi dovolj dezorientirani, še bolj prepuščeni samim sebi in niso vedeli, kam naprej. Berbuč je odšel v London in je s seboj vabil tudi Pogačnika. Tam je dobil naročilo, naj poslika moderen lokal, in Pogačnik mu je po poslanih podatkih naredil osnutke z motivom morske idile; nato so jih vabili, naj idejo še uresničijo, a so naročilo končno odpovedali, delo pa je prevzel neki tedaj znani italijanski slikar. Stupica pa je prišel iz Pariza kot docela drug človek. Bil je tako spremenjen, da ga niso več prepoznali niti kolegi, in spremenila se mu je tudi dikcija. Ko se je vrnil, je študentom najprej povedal, kako je po prihodu v Pariz najprej globoko zadihal ter sedel in pojedel kilogram banan in pomaranč, ki jih tedaj pri nas ni bilo na prodaj. Ker so študentje ob tem veselo zaploskali, so jih celo zaradi take malenkosti zatožili, da se zavzemajo za tujo propagando.

Novo stopnjo Stupičevega slikarstva po nekajletnem iskanju oziroma zastoju najznačilneje ponazarjajo osnutki za likovno opremo slovenskega parlamenta iz druge polovice petdesetih let, v katerih se je njegova deformacija tako stopnjevala, da so ga označevali kar za slikarja močnih deformacij. Ob njih se je

Pogačnik, ki je Stupičevo delo ves čas spremljal, kar ustrašil, kajti zaslutil je, da ne bodo sprejeti, saj je predobro poznal okus Ivana Mačka. Naročniki so pripominjali, da so njegove predloge karikature – tako so pred vojno označevali že Pilonove deformacije – in so hoteli imeti štorijo, zgodbo. Stupica pa je iskal take motive, da bi slike ne bile bombastične, in jih je skiciral, ko je hodil skozi ljubljanski živilski trg, kajti nikoli ni mogel delati brez modela; med modele pa so zanj sodili tudi vsakršni predmeti. Končno pa je ob velikih deformacijah začel model motiti celo njega in je pričel slikati na pamet, tako kot vsi drugi. (V tedanjem položaju je profesor Zdenko Kalin kiparju Petru Černetu celo na likovni akademiji že dovolil, da je lahko v svoje veselje modeliral enega od stiliziranih kipov – Sramežljivko – kar iz glave.) S tem pa je Stupica presešel bariero predsodkov, ki jih je prinesel od Babića, ne da bi si izoblikoval kako dokončno formulo; brez modela pa je seveda slikal tudi tedaj, kadar je preslikaval lastne slike, a je potem slabšo uresničitev zavrgel.

Stupičevo delo za parlament je bilo podvrženo presoji, dokumentirani v zapisniku iz leta 1958, ki ga je v zborniku Ksenije Rozman objavila Ljerka Menaše. Iz njega je razvidno, kako mu je nasprotoval Stane Mikuž in kako se je zanj zavzemal Luc Menaše; udeleženec tedanjih razpravljanj Lojze Gostiša pa še danes meni, da ne glede na umetniško kvaliteto taka branjevska tematika za parlament ne bi bila primerna. Luc Menaše je leto pozneje v Rimu napisal tudi besedilo za prvo Stupičevo monografijo, zavzetost za slikarja pa je izkazal tudi v drugih prispevkih. Tedaj je pri Mladinski knjigi skrbel za likovno opremo in zato sodeloval s komisijo za likovnost Viktor Blažič, ki je veliko debatiral s Tonetom Žnidaršičem, pri tem pa se je pričel tako zavzemati za umetnost, da so ga včasih gledali že kot človeka, ki ne dela v interesu lastne založniške hiše. Ko so leta 1958 izdajali literarnoteoretski učbenik Silve Trdine Besedna umetnost, so ga prav na Blažičevo pobudo likovno opremili z umetniškimi reprodukcijami, ki jih je komentiral Stane Mikuž. Ko pa je Blažič med slikarje vključil Gabrijela Stupico, je Stane Mikuž prav ponorel; vendar je Blažič vztrajal in zato je namesto Mikuža napisal komentar k sliki Avtoportret s hčerko, ki je Blažiču tedaj od vseh najbolj prirasla k srcu, Luc Menaše. Blažičeva hči Jasna pa jo je pozneje sprejela na naslovnico ene izmed svojih knjig.

Luc Menaše je že zaradi svojega zavzemanja za Stupico in zaradi polemik z Borisom Zihrlom pozneje obveljal za najbolj odprtega, razgledanega in pogumnega med tedanjimi kritiki, saj je bil zaradi svojih pogledov celo izključen

iz Zveze komunistov, kot je moč razbrati že iz navajanj v knjigi Aleša Gabriča *Socialistična kulturna revolucija*. Vendar zajema ta knjiga samo čas od leta 1953 naprej, ne pa tudi še bolj kočljive poprejšnje dobe. V zgodnejšem času povojne strahovlade pa se je tudi Menaše spreminjal oziroma prilagajal ali »razvijal«. Nekoč je Pogačniku izjavil: »Nekaj ti bom povedal, to si zapomni. Tisti, ki ni dober marksist, tudi ne bo nikoli dober umetnostni zgodovinar,« Pogačnik pa mu je odgovoril: »Dovoli, da še naprej mislim s svojo glavo«, in odtlej si nista bila več prav blizu.

Prav Pogačnik je bil prvi, ki je Menašeja takoj po vojni seznanil z imeni nekaterih modernih francoskih slikarjev, predvsem pa z nostalgичnim Chagallom, ki je povezal rusko in židovsko izročilo in ga Menaše dotlej še ni poznal, kar se je zdelo Pogačniku čudno, ker se mu je, ko sta se seznanila, predstavil kot Žid (pa četudi je bil, kot pravi Pogačnik, to le po očetu; s svojim očetnim imenom naj bi, kot je pripovedoval Jakcu Stele, po vsej verjetnosti pripadal prastaremu znanemu židovskemu rodu, na ime pa naletimo tudi v Singerjevi Pravljici Menaše in Rahela, objavljeni v Grafenauerjevi antologiji pravljic za odrasle *Zvezdna ladja*). Ime Chagall si je Menaše tedaj zapisal. Pogačnik mu je dal o tem slikarju, po duši pa pesniku, tudi knjigo, in poznejše Menašejeve kritike, na primer o Kregarju in nadrealizmu, že izpričujejo, da mu je postal Chagall ne le znan, marveč tudi posebej drag.

Stane Mikuž, ki ga je imel v slabem spominu kot skrajnega zagovornika socialističnega realizma tudi France Mihelič in je, kot pravi Pogačnik, zaradi takih pogledov prestal svojo kalvarijo, je pozneje na fakulteti edini posebej predaval tudi moderno umetnost, prav kakor bi se s tem hotel nekako spokoriti. Hkrati ko je znal v duhu Izidorja Cankarja, a z lastnim čustvom, zelo poetično in nepozabno približati renesanso, poleg zimskega Brueghla tudi sočno skrivnostno Giorgionejevo Nevihto in dresdensko Venero, je zmogel pohvaliti tudi ekspresioniste, celo divjega Noldeja z njegovo Marijo Egiptovsko in mornarji, češ da so prepričljivi in iskreni. Kot je razvidno iz Jakčevih zapiskov, pa ga je Jakac – tako kot Steleta, o čigar primernosti so se porodili, kot beremo v jubilejni publikaciji o ljubljanski likovni akademiji, pomisleki zaradi njegovega idealizma – že leta 1945 povabil, da bi predaval umetnostno zgodovino na novo ustanovljeni likovni akademiji; vendar je potem deloval, oprt na poglede Izidorja Cankarja, na filozofski fakulteti. Pri tem pa se je v Mikuža do kraja usidrilo prepričanje o pomembnosti vloge družbenih razmer za umetnost.

Pred smrtjo je pričel Mikuž pisati knjigo o Marjanu Pogačniku, a je napisal samo štiri strani. Pogačnik se tudi še spominja, kako je Mikuž ob Stalinovi smrti pri Zormanu pijan jokal, češ da smo izgubili največjega očeta. Luca Menašēja pa je v svinčenih letih, ko je bila univerza preimenovana po Edvardu Kardelju, še doletelo, da je moral kot predstojnik oddelka za umetnostno zgodovino voditi javno predstavitev umetnostnozgodovinske stroke, pripravljeno na zahtevo marksističnega centra. V svoji zgodovinski predstavitvi je pred ideološkimi nadzorniki prav kritično poudarjal, kako je bila porajajoča se slovenska umetnostna zgodovina v nasprotju s sočasno zgodovino in slavistiko »izrazito katoliška in včasih tudi klerikalna«, in sporočil, da je bil Izidor Cankar »do konca intimni prijatelj dr. Antona Korošca«. Zatem pa je Menaše skušal vsaj retorično zagotoviti, da si vsi raziskovalci in učitelji na umetnostnozgodovinskem oddelku prizadevajo, da bi bili marksisti, četudi si je tedaj najbrž tudi on že mislil svoje, in tako je bila celotna predstavitev pred očmi strokovnega občinstva za obstoj in upoštevanje stroke tedaj še formalno potrebna farsa, razvidna kot odmev ideološko usmerjenega samospraševanja oziroma samokritičnega samoopravičevanja. Pozneje pa je rad govoril, kako je resnično življenje v soju političnega dogajanja mnogo bolj vznemirljivo kot vsaka domišljija v tedanji umetnosti.

Ko Stupičev predlog za slikarsko opremo parlamenta navkljub Menašejevemu zavzemanju ni bil sprejet in ga je javno mnenje »povozilo«, slikar, ki je pred tem za sliki Dekle z lampijonom in Baklada že dobil Prešernovi nagradi, ob tem nikakor ni ostal brezbrizen. Bil je strašno potrten ter poklapan in je tiste čase po cele dneve hodil brez besed in, kot je bil obveščen Pogačnik, niti na korekturah ni spregovoril. V skupščini pa so bile izpeljane freske Slavka Pengova, ki mu jih je pomagal slikati, kot se spominja Tone Žnidaršič, Marko Šuštaršič.

Pogačnik je moral leta 1951, takoj po opravljeni specialki, še enkrat služiti (oziroma doslužiti) vojaški rok, četudi je pred tem v Makedoniji kot tankist pod komando Petra Drapšina že dosegel čin zastavnika. Bil je dodeljen delavskemu oddelku v Karlovac in je tam kot kak arestant vozil samokolnice, vozili pa so jih tudi na madžarsko mejo po »šljunak« (šoder), kar je bilo tedaj nevarno, saj so jih Madžari nekaj ubili. Po ponovnem prihodu od vojakov je bil največkrat depresiven, bil je brez stanovanja in zapadel je v tolikšno krizo, da je iz obupa začel piti in kaditi ter zahajati po kavarnah in barih, včasih pa je čutil, da je predvsem utrujen. V šoli, kjer je učil, je na hrbtno stran odpadnega papirja narisal masivnega petelina, po katerem je potem nastala grafika Oholost, na zadnji strani ene

izmed risb pa preberemo tudi šolsko opravičilo zaradi izostanka Emerika Bernarda, kajti opravičilom ni dajal teže, ker je vsem vse opravičil, in je nanja raje kaj narisal. Kruta doba pa se je začela zanj že pred tem, ko mu je leta 1948 umrla sestra in se jim je podrla družina, saj je bil tudi oče na smrt bolan. Da bi se preživeli, so prodajali staro ropotijo, oče pa je skušal prodati celo »Cankarjevo« pohištvo, a ga ni nihče kupil, četudi se odlično sedi ne samo na Cankarjevi zofi, temveč tudi na pripadajočih ji tapeciranih stolih, kar je pozneje na obisku pri Pogačniku »strokovno« potrdil njegov sosed, znameniti konstruktor sodobnih stolov in specialist zanje, inženir Niko Kralj, ko je dejal: »Tule se pa sijajno sedi«, potem ko se je poznavalsko namestil na enem izmed udobnih foteljev. Malo preden je oče umrl, je Pogačniku dejal, da je vsakemu izmed otrok že kaj dal razen njemu, zdaj pa nima več ničesar, kar bi mu lahko zapustil; Pogačnik pa mu je zagotovil, da ne potrebuje čisto ničesar, samo čas, da bo še kaj naredil, in očetu se je tedaj odvalil kamen od srca.

Med za tisti čas značilnimi Pogačnikovimi nočnimi pijančevalskimi pohajalnji v umetniški družbi so na pobudo Franeta Milčinskega-Ježka v Pirjevčevi družbi in družbi Vinka Kambiča (ki mu je bila, zdravniku na vojaški kliniki, pri takih peripetijah močno v napoto le vojaška uniforma) neke noči obiskali tudi Franceta Miheliča (in njegovo nič kaj veselo partnerico Nežo). Prebudili so ga s snežnimi kepami, ki so mu jih zmetali v okno, nakar jih je profesor lahko pogostil le z žganjem. Taki bohemski nočni izpadi so bili predvsem odraz neke negotovosti in brezupa in so se še večkrat ponavljali. V takem stanju brez smisla in cilja, polnem obupa, ki je izpričevalo njegovo nagnjenost k razdiralnosti, je Pogačnik prenehal delati, hodil je samo še v slabo plačano službo in je živel potepuško, dokler ga ni rešila žena, ki mu je dopovedala, da ga je škoda za tak propad. Tak propad pa je bil, kot je prepričan, tudi njegov edini »dober padec«, ker ga je s tal pobralo bitje, v katerem je za vse čase odkril svojo luno in sonce pa tudi svojo zvezdo, ki se mu še danes zdi popolnoma mlada in obetajoča, medtem ko sebe označuje za »črno temo« in trdi, da bi se brez nje že davno obesil, ter celo pravi, da bi se brez nje le slabo znašel tudi na onem svetu.

Medtem je Pogačnikovega očeta zadela kap in pred tem umrla sestra je zapustila dva majhna otroka, zato so nanj padle še nove skrbi in je slikanje dokončno opustil. V tem povojnem času, v petdesetih letih, pa se je nekdanji »Meazza« s Stupico tudi tesneje zbližal, ko sta hodila skupaj na nogometne tekme, kamor ga je pritegnil Pogačnik, kadar se je želel Stupica sprostiti. Stupico

so pri nogometu pritegovali dinamika premikanja, nemir in vrvež množic, v katerih je iskal samoto posameznikov, tako da se je vedno v koga »zapičil«; med temi tekmami pa mu je tudi marsikaj potožil, in odtlej sta se pogovarjala, kot da sta prijatelja od nekdaj.

Po končani tekmi sta skupaj odšla na Pogačnikov dom, kjer jima je mama obvezno postregla s čajem in pecivom, in se pogovarjala še pozno v noč. Nekoč mu je Pogačnik odprl staro skrinjo, kjer so bile spravljene odslužene čipkaste zavese, in nad njimi se je Stupica zelo navdušil, saj je prav njihove fragmente pozneje uporabil na svojih slikah. In mogoče se mu je zamisel o premnogih preplašenih nevesticah porodila že ob vsebini, ki jo je zakrival leseni pokrov te gorenjske skrinje.

Pozneje se je Stupica med svojim iskanjem tako prelevil, da je Pogačniku celo Emerik Bernard dejal, da ga kot profesorja niso razumeli. Pregarjali so ga, pravi Pogačnik, neki kompleksi, in Pogačniku je vselej govoril, da so slikarji vrvo-hodci, ker je potrebno pri slikanju nenehno paziti, da ne padeš dol, kajti levo in desno od prave smeri je kič; pred njim pa ni nihče imun, saj mu lahko zapa-de tudi največji mojster. Marjan Pogačnik pa med tem spominjanjem dodaja, da se je potrebno zavedati, kako se je pojmovanje o tem, kaj je kič, doslej pač že tisočkrat spremenilo. V tej luči je značilno, da je Jernej Vilfan v knjigi Strupena nevesta pri Stupici ne glede na njegovo nesladkobnost razbiral prav zanašanje v kič. Prerojen spomin na odmev slikovite podobe z vrvo-hodcem pa živi tudi v pogledih Stupičeve učenke Metke Krašovec, ki v spominih, dodanih njeni mo-nografiji, podobno pripoveduje, kako je slikarstvo »konstantno v nevarnosti, da pade v sentimentalnost in reproduciranje izpraznjenih form preteklosti«. »Umestiti se v to tanko špranjo, iti čez nevaren viseči most, kjer je na eni strani prepad kiča in na drugi prepad izpraznjenih form, in priti čez, je velik izziv. Ko in če se ti to posreči, pa ni več vznemirljivo in se boš moral lotiti novega izziva. Če se seveda ne razbiješ na pečinah prepada.«

Samo prisposodabljanje slikanja s hojo po vrvi, ki ga v navezavi na Stupico v različnih zvezah odtlej uporablja tudi Pogačnik, je bilo očitno tudi širše ukore-ninjeno, saj naletimo na sorodno podobo, četudi ne v zvezi s kičem, ampak v povezavi s slikarsko lahkotnostjo, tudi v spominih Ota Pankoka, delno preve-denih v slovenščino za katalog ob njegovi razstavi 1953. leta. Iz njih izvemo, da je slikar »pogostoma kakor plesalec na vrvi« ter da mu najneznatnejši »nemir ali negotovost zbudi občutek vrtoglavice in zlomi si vrat«. »Zato storiš prav, če

sliko takoj postaviš v kot, kakor hitro se pri delu postavi zastoj.« Sicer pa se je Stupica, kot pripoveduje Pogačnik, s slikarstvom tudi v resnici zelo trudil in malone davil, in če bi ga presojali po tem trudu, se po njegovem niti ne bi izkazal kot tako zelo nadarjen in bi si moral že stokrat zlomiti vrat.

Bil je revež, zelo občutljiv in preplašen človek, ki je včasih tudi izgubil živce, in kot živčnež z napadi besnila je lahko postal tudi nekoliko surov. Predvsem pa se ni nikoli sprostil in je bil zato tudi vedno lačen, saj je, kot je opazil Pogačnik, hipoma vse hlastno pojedel, prav podobno kot Stančič, ki ga je Stupica cenil. Pogačnik se je za Stupičevo umetnost vedno zelo intenzivno zanimal in prav tako za interpretacije o njej; zanimalo ga je tudi, kako ga vidijo drugod, kot najbolj zanimive pa si je ob Stupičevi beneški razstavi zapomnil poglede italijanskega ocenjevalca. Ta je razbral Stupico kot tragično osebnost, prestrašeno od bivanja, ki beži pred življenjsko pezo, pri tem pa je izhajal iz Stupičevih avtoportretov in je razbral, da so v njih zajeti že vsi njegovi strahovi, tudi tisti iz preplašenih nevestic, obenem pa je pri njem ugotavljal spogledovanje s kontinuiteto največjih ustvarjalcev, v katerem vidi tudi Pogačnik eno samo veliko hrepenenje, napolnjeno z nenehno ljubeznijo do starih mojstrov, ki naj bi bili skrivni izvir vsega njegovega dela. Najbrž zato Stupica tudi dolgo ni mogel slikati brez modela, pa četudi je bil »model« samo frnikola, kockica ali kaka podobica. Podobno pa je strahove preplašenih nevestic leta 1962 razbiral tudi srbski kritik Dragoslav Đorđević, ki ob njih govori kar o »teh brezživljenjskih, usahlih in melanholičnih, še pred rojstvom umrlih belih devicah, katerih edine žive oči kakor da še sprašujejo: kam in zakaj?«

Za Stupičevo umetnost se je močno zanimal tudi Jože Brumen, ki je o umetnosti zelo rad izvirno razpravljal; zato ni naključje, da je pozneje na ljubljanski likovni akademiji kot profesor za kompozicijo poglobil teoretsko avto-reflektiranje lastnih del, na podlagi katerega so morali znati avtorji svoje delo tudi sami obrazložiti. Da je to reflektiranje pomembno in koristno in da lahko umetnika, ki tega ni sposoben, v življenju doleti tudi kaka zadrega, pa je Pogačniku najzgovorneje ponazoril Zoran Mušič, ko mu je pripovedoval, kako je v milanski galeriji družine Pallavicini »rešil« makedonskega slikarja Ordana Petlevskega, ko so ga prosili, naj pojasni svojo razstavo. Avtor je ostal v zadregi povsem nem in zato je to namesto njega ljubeznivo opravil Mušič, ki je obiskovalce elokventno vodil po celotni razstavi, ker mu je bil slikar simpatičen, Petlevski pa je potem precej slik tudi prodal.

Jože Brumen je pogosto govoril prav o Stupici in njegovem razmerju do kontrastnega mu Preglja; predvsem pa je opozarjal, da so umetnostni zgodovinarji vse premalo pozorni na skrajno premišljeno sistematiko Stupičevih arhitektonskih konstrukcij, v katere je zajeta njegova čustvena izraznost, in menil, da bi bilo to potrebno tudi raziskati. Tega, da je imel Stupica vedno geometrijsko osnovo, četudi je drugačen od Spacala, pa se zelo dobro zaveda tudi Marjan Pogačnik. Njegovo afiniteto do geometrijskih likov povezuje tudi z vztrajanjem na ročnem povečevanju slik v večje formate s pomočjo geometrijskih mrež, kajti takega načina trmasti umetnik, ki ga je poznal že iz nekretnega šolskega pouka, kakršnega je na realki pri Antonu Koželju izkusil tudi Pogačnik, ni hotel opustiti niti pri oblikovanju velike tapiserije za Ljubljansko banko, pa četudi so mu kolegi, ki so si pri povečavah kompozicij že pomagali s preprostejšo projekcijo, skušali priskrbeti diaprojektorje. On pa je risbo raje še naprej kvadriral in prenašal kvadratke v mučnem ritmu, kot bi se celo pri takem »utilitarnem« opravilu ne hotel odtrgati od svoje geometrije. Jože Brumen je nekoč aranžiral tudi Stupičevo razstavo in pred tem Pogačniku dejal, da bo to zelo težko in da bo potrebno veliko praznega prostora, in šele ob tej nalogi je do kraja uvidel, da je Stupica popolnoma intimen slikar, ker sta docela ne glede na format pri njem pomembni samo vsebina in izvedba. Za Pogačnika so v bistvu intima tudi njegovi kolaži (na primer avtoportret Selinge), ob katerih ima vtis, kot bi se s tem gradivom na skrivnem igrali otroci. Razstava je bila potem zares taka, da si se lahko na poti od ene do druge slike oddahnil. Brumen pa je želel postaviti razstavo tudi Marjanu Pogačniku, vendar umetnik ni hotel prirediti razstav.

V odnosu do lastnega slikarstva se po Pogačnikovem pripovedovanju in drugih pričevanjih Stupica nikakor ne kaže brezbrizen in prostodušen, in tudi njegova zgolj v lastni atelje zazrta introvertiranost ne predpostavlja a priori že tudi umetnikove brezbriznosti do javnega odmeva in priznanja, ampak je umetnik, ki so ga pričenjali z leti strokovnjaki vse bolj častiti, kot piše Jure Mikuž v uvodu v Stupičevo monografijo (v kateri se v gledalca že s prve strani zastirni prav Stupičev portret neobgljeno dobrodušnega Marjana Pogačnika), »to vlogo sprejel, jo igral, a zanjo plačal velik zastavek«. Podobno pa govori o Stupičevi skrbi za lasten ugled tudi Jernej Vilfan, ko v knjigi Strupena nevesta pripoveduje, kako slikar ni dovolil, da bi prišli njegovi pogledi nanj v javnost, četudi se je slikar z njimi sicer intimno strinjal. Da je bil Stupica zagledan vase,

a hkrati negotov, pa pripoveduje tudi Pogačnik. Pogačniku je nekoč izrecno dejal: »Saj se ne smem pritoževati. Vesel sem, da sem v življenju delal samo tisto, kar me je resnično veselilo.« To delo je bilo zanj samo slikanje; Marijanu Tršarju pa je Stupica pripovedoval, da mora biti vsak slikar, medtem ko slika, prepričan, da je največji genij.

Kot je razvidno iz Jakčevih pripovedovanj in dokumentov, je Jakac Stupico, ki ga je spočetka občudoval, skupaj s Hudoklinom že prav spočetka, leta 1945, predvidel za profesorja na akademiji; predlagal ga je tudi med osmerico umetnikov, ki so leta 1947 v Beogradu portretirali Tita (med njimi so bili tudi stari Paja Jovanović, Becić, Tartaglia, Čelebonović in Boža Ilić), in tudi tedaj sta bila skupaj v hotelskem apartmaju, kjer sta se počutila, kot piše Jakac ženi, ne kot »malarja«, ampak kot bogova. Stupičev Tito pa, kot ga komentira Pogačnik, dobro kaže, da bi lahko tudi Stupica zapadel v socrealizem, h kateremu je bil nagnjen, saj ni daleč od današnjih del Rudija Španzla. Pozneje pa je Jakac pojasnjeval nekatere značilnosti njegove umetnosti iz »belega obdobja«, ki se na videz približujejo izdelkom otrok, kot posledico nakazujočega se bolezenskega stanja.

Stupica se je vse bolj čudil možnostim filma in televizije, ki sta uresničila prastaro željo slikarjev, da bi zmogli naslikati živost. Ta se najbolj manifestira v naslikanem gibanju, ko so videti stvari take, kot da se v resnici gibljejo, tako kot je to razvidno pri Velazquezovem kolovratu na sliki Predice z mitom o Arahne in pozneje pri italijanskih futuristih (dinamičnih kubistih), ki so si najbolj dosledno prizadevali za uveljavitev načina, kako oživiti sliko; za to pa so se slikarji trudili od nekdaj. Literarni zgodovinar Aleksander Flaker je v svoji knjigi o avantgardah dojel kinetično umetnost že v slikarstvu in poeziji z motiviko železnice, kamor je vključil tudi Otona Župančiča in slikarje od impresionistov do Kandinskega. Danes odpirajo film, televizija in video, ki jih današnje generacije spremljajo kot samoumevne že od otroštva, še celo vrsto nastajajočih problemov, in Pogačnik jim skuša v svojih razmišljanjih prodreti do jedra; pri tem pa ugotavlja, da se stvari razvijajo še naprej, v smeri programiranja.

Stupica je Pogačniku vse večkrat govoril o tem, kaj zmorejo slikarji in kaj zmore televizija, kaj lahko naredi televizija in kaj slikarji, in si je, preden je umrl, zelo želel, da bi zmozel v svoji sliki nekaj premakniti, torej storiti to, česar ni mogel niti Velazquez, pa četudi je videti njegovo kolovratovo kolo tako, kot da se zares vrti, kajti zaljubljen je bil v idejo o sliki, ki gre naprej. Še ko je bil Stupica pri Pogačniku zadnjikrat na obisku, mu je ves obupan ugotavljal, kaj vse zmore

televizija. Ob tem ko je zmožnosti televizije v principu oboževal, pa je bil do tega, kar je v resnici dosegla, v svoji občutljivosti tudi zelo kritičen, saj je Pogačnik videl, da mu marsikaj ni bilo prav, včasih pa mu je o televizijah izrecno govoril tudi kot o »prekletih pocarjih«, o njihovih izdelkih pa kot o »šuštariji«. (Podobno je Lojze Kovačič televizijske izdelke neke imenitno označil kot »male pavlihijade in velike lopovijade«.)

Da je slika statična za zmeraj, je – kot se spominja Pogačnik – Stupico vselej motilo, in prav statičnost je v pismu Miranu Jarcu podčrtal kot bistveno značilnost slike tudi Jakac. Pogačnik pa ob tem razmišlja, da je morda v tej želji zajeta že tudi kal bodočega performansa. O tem, kako je vlogo slikarstva zaradi svojega gibanja prevzel film, je bilo med slikarji veliko govora že poprej, posebej pa je o tem pisal tudi z življenjsko dinamiko povezani Georg Grosz, čigar misli o vlogi filma je v hrvaškem tisku že v dvajsetih letih preteklega stoletja v svojih spisih o njem navajal tudi Miroslav Krleža. Kot temeljno pomanjkljivost je slikarstvu očital pomanjkanje gibanja v svojem dnevniku tudi pronicljivo provokativni Witold Gombrowicz, češ da slikarstvo obsoja »naravo na paralizmo«, ker jemlje »oblike njeno življenje: gibanje«. In se pri tem sprašuje, »kako izraziti sebe s slikarstvom, v katerem ni gibanja«, s sklicevanjem na značilno primerjavo s konji, češ da je življenje gibanje in da, če »ne morem podati gibanja, ne morem podati življenja«. »Bodite pozorni,« pravi, »da imam v mislih resnično gibanje, ne pa sugestije gibanja, kakršno podaja slikar, ki skicira npr. skakajočega konja.«

Tega, da likovna umetnost »gibanja namreč sploh ne more upodobiti«, mora pa stvari »upodabljati tako, da se opazovalcu zdi, da se bodo zdaj zdaj zganile«, so se zavedali tudi v 19. stoletju, kot je razvidno med drugim iz romana Pozno poletje pisatelja Adalberta Stifterja. Kot razlog za Nazorjevo nezanimanje za slikarstvo je Nazorjev prijatelj Gradniku navedel, da je umetnik rad »gledal življenje, gibanje, slika pa se mu je zdela mrtva, nepremična, vedno ista«, čemur je Gradnik oporekal že s sklicevanjem na van Goghovo žitno polje. O veliki vlogi televizije in filma za moderno slikarstvo je seveda prepričan tudi Pogačnik, ki šteje te dosežke celo za razlog premikov v pogledih, ki so pripeljali v današnje stanje, primerljivih tistim, ki jih je v 19. stoletju povzročil izum fotografije. Prepričan je, da živijo novi slikarji pod vplivom televizije in da je potrebno televizijo obravnavati kot neizogibno dejstvo, ki ga danes nikakor ni mogoče prezreti, ter da brez upoštevanja tega medija ni mogoče analizirati sodobnih likovnih pojavov. Tudi v tem mediju pa je, tako kot pri slikarstvu, mogoče začeti

analizo podobe pri prostoru, le da prostor na televiziji beži. Sliki na televizijskem ekranu, ki se nikoli ne ustavi in se vselej premika, ki je samo fragmentarna in nenehno hiti, pa pomeni v Pogačnikovi dikciji slovesno nasprotje starodavna bizantinska ikona s svojo mirujočo zlato ali cinoblasto podlago.

Stupica je bil slikar in se ni sprva nikoli posvečal grafiki, vendar ne iz neza-interesiranosti, marveč zato, ker mu jo je »prigravžal« (dobesedno tako je dejal Marjanu Pogačniku) zagrebški profesor Tomislav Krizman, avtor knjige O grafičnih veščinah; grafika pa za Zagrebčane tudi sicer ni bila zanimiva. Pozneje pa se je pričel za grafiko zanimati in prav Pogačnik mu je priskrbel material, da bi se v njej poskusil. Pripravil mu je že vse gradivo, potrebno za izdelavo vsaj dvajsetih grafik, toda Stupica je moral prav tedaj oditi v bolnišnico in ni teh idej nikoli uresničil. Sprva naj bi izdeloval litografijo, potem pa sta imela s Pogačnikom v načrtu tudi jedkanico in tako imenovani crayon oziroma mehko prevleko ali vernis mou, ki bi bil po Pogačnikovem prepričanju za Stupico kot nalašč, in Pogačniku je še danes močno žal, da je zamisel preprečila prijateljeva usoda.

Na Pogačnikove grafike je Stupica vselej gledal s simpatijo in Pogačnika je to, kako je doživljal njegove grafike Stupica, tudi zanimalo. Izmed vseh njegovih grafik se je zdelo Stupici najlepše Močvirsko brstje iz leta 1961. Vanj se je že prav započil in je pred njim vedno stal tako dolgo, kot bi iskal v njem nekaj posebnega in kot bi ga presunilo s svojo belino, kajti na sliki mu je bilo posebej všeč, da na njej nastopajo kar tri bele barve, četudi jih v resnici ni toliko, ampak prispeva k takemu učinku tudi način, kako se »uleže« izjedkani papir; sicer pa se Pogačnik zaveda, da je lahko belih barv kar tisoč. Bela grafika pa mu je bila blizu tudi s svojimi »kranceljčki« in filigranom ter gotovo tudi s subtilnostjo, ki ji najdemo poetično vzporednico v segmentih otožne Murnove pesmi Mislim sem na prošle dni, v kateri krhki pesnik slika srež po vejah in ivje.

Murn je bil s svojo žalostno nežnostjo, pa tudi z upesnjevanjem kožuhov in skrinj ter sejmov in ajde ter omembami Velesovega ali Višarij nasploh že od nekdaj eden izmed Pogačnikovih priljubljenih pesnikov, ki jih je umetnik vedno rad prebiral. Pogačnik pa ob tem domneva, da je Stupica v njegovi grafiki videl nekaj takega, kar je iskal v svojem delu tudi sam, saj je take drobnarije moč ugle dati tudi v njegovih akvarelih; neko sorodnost z belino Močvirskega brstja, v kateri je bilo ohranjenega še nekaj »lapentona«, pa je videl Pogačnik tudi v starejši Stupičevi Flori. Igor Torkar je Pogačniku pred isto grafiko na grafičnem bienalu dejal, da je pri njej nenavadno, kako je nekaj na njej belo, nekaj drugega

na njej pa še bolj belo. Ta belina ga je spomnila na belino mrtvaškega prta, nastalo zaradi škroba, s katerim so na kmetih »poštirkali«¹ belo rjuho, kajti pošpricani škrob na takem prtju je bil videti še bolj bel kakor sama rjuha; in Pogačnik, ki je bil zaradi take oznake najprej prizadet in se je spraševal, le kaj naj bi taka povezava s smrtno belino lahko pomenila, je spoznal, da je v tem opažanju tudi nekaj resnice, in je Torkarjev pogled sprejel. Razpon med motno belo in mrtvaško belo barvo pa je dosegel s plastičnim odtiskovanjem. S Pogačnikom pa si je želel sodelovati pri grafičnem delu tudi Zoran Mušič, ki je grafiko spoštoval in se ji je sam posvečal, saj je Pogačnika spodbujal in mu nekoč celo dejal, da bi rad prišel enkrat v Ljubljano, kjer bi skupaj delala litografijo, v kateri je tudi sam videl tisoč možnosti, tako kot Pogačnik.

Stupica je šel včasih posedat v Zvezdo med klošarje. Med njimi se je nekoč dobro počutil že Jakopič in mednje je Stupico pošiljal že Jernej Vilfan v knjigi Strupena nevesta. Marija Lucija je takrat Pogačniku potožila, medtem ko sta na akademiji izdelovala litografijo, da ima oče težave in da se bojijo, da bi spet ne uničil kakšne od svojih slik. Stupičev brat Maksim Stupica, ki je tudi sam slikal, je Pogačniku med obiskom povedal, da so bratu med srčno operacijo vsadili premočan spodbujevalec, zato je nenehno slišal, kako naprava v njem tik-taka, in je od tega kar ponorel. Potem so jo sicer zamenjali, a poškodbe so bile premočne in je bilo zanj že prepozno. Ko je prebival samoten v domu upokojencev in je že bolj slabo videl, se je držal za televizijo, v drugi roki je imel gorjačo, s katero je varoval televizor, ker se je bal, da mu ga bodo odnesli. Kadar pa je videl kak obraz, ga je narisal, kot da mu še tedaj ne bi bilo mogoče ničesar narediti brez modela, in sestre so ga nenehno prosile, naj jih nariše, ter nato v svoji preračunljivosti zahtevale na slikah še umetnikov podpis. (O tem je pripovedoval tudi profesor dr. Vinko Kambič.)

Ko je Stupica Pogačnika v olju portretiral, mu je hodil prijatelj tri mesece pozirat, prav toliko, kolikor mu je hodila vsak dan pozirat za goyevsko obarvan portret hči Igorja Torkarja Mojca Šuklje in kolikor časa je slikal Rika Debenjaka, ki ga – kot je Debenjak užaljeno pripovedoval študentom – ni pustil, da bi mu poziral v ateljeju, ampak ga je hodil gledat iz ateljeja, kako sedi pred ateljejskim pragom, v sliki pa je razbral avtorjevo »maščevanje«. Potem ko je moral Pogačnik pred slikanjem najprej »pomeriti«² štiri obleke, mu je slikar zelo skrbno izbral oblačilo z zelenim suknjičem. Nositi ga je moral ves čas med slikanjem in Stupica ga je po njem še mnogo pozneje spraševal, kajti njegova zamolkla zelena barva

mu je bila precej pri srcu. Potem pa ga je še povprašal, ali ga ne moti, če med delom škriplje tranzistor, kajti bolj kot katera koli glasba, vključno z Avsenikovimi godci, ga je motilo vse, kar se je slišalo skozi steno sosednjega stanovanja.

Stupica ga je nato naslikal približno sedemkrat, če že ne desetkrat, in mu je hotel eno izmed slik pokloniti, a je obzirni Pogačnik zastonj ni vzel, ampak jo je hotel pozneje, ko bi imel denar, kvečjemu kupiti; Stupica pa je dejal, da so vsi drugi portretiranci (naslikal je tudi nekatere druge akademijske kolege, ker je načrtoval njihovo veliko skupinsko podobo) svoje portrete vzeli in da je ne more kupiti, ker bi bila zanj predraga, da pa ne bo Pogačnikove pripravljenosti, da mu sliko plača, nikoli v življenju pozabil. Zdaj pa so vse te slike razen ene, ki se zdi Pogačniku še najslabša, neevidentirane in ni o njih več niti sledu.

Še dišečo po terpentinu jo je Stupica razstavil med deli drugih slikarjev v kvartu v kulturnem domu v Trnovem in tam je Pogačniku kolegica Marjanca Kraigher zatrdila, da ga tako hudičevo dobro pozna, da jasno vidi, kako je Stupica mahnil mimo, in da se je zelo težko tako zmotiti, kot se je zmotil Stupica s to podobo; Pogačnikovi ženi pa slika ni preveč ljuba, ker je tudi po njenem prepričanju Pogačnik drugačen, četudi ne po fiziognomskih potezah. Vse druge, izgubljene portrete pa je umetnikova hči zaman iskala po očetovem ateljeju in Pogačnik domneva, da jih je slikar najbrž uničil. Zdenko Kalin, ki je imel atelje v Stupičevi neposredni sosesčini in se je s Stupico prijateljsko ujel (tako kot druge akademijske profesorje, je v miniaturi portretiral tudi Pogačnika), je Pogačniku pripovedoval, da je Stupica v takih stanjih stvari tudi uničeval, in mu večkrat govoril, da je imel Stupica spet slab dan. Svoja platna pa je tudi razrezoval in potem nanja slikal nevestice, ki so se zdele Pogačniku kot preplašene trepetajoče žuželke, kot metulji, ki jih je poganjal večni strah, ali frfotajoče vešče, ki nikoli ne najdejo miru; v teh Stupičevih najbolj krhkih delih, v katerih lahko vidimo plavati po zraku tudi »angelčke«, pa je zaslutil poleg težnje po gibanju oziroma letenju tudi željo, ugledati neko daljno lepoto.

Tudi te podobe je Stupica Pogačniku zaman ponujal, ker jih portretiranec ni želel vzeti zastonj, nikakor pa mu jih ni hotel prodati, češ da je zanj predrag. V njih in v vsej njihovi čudni ikonografiji je Pogačnik videl predvsem slikarjev strah pred neznanim in strašnim. Kadar so ljudje rekli, da bi jih lahko naslikali tudi otroci, pa ni protestiral, ampak je menil, da bi jih tudi zares lahko, ker so otroci v resnici preplašeni in bi zato prav lahko naslikali podobne slike. Stupici pa je Pogačnik dajal za njegove kolažne slike draperije in blago s čipkami in je

zanj razrezoval stare zaves, za katere ga je prijatelj poprosil, potem pa jih je včasih tako priredil, da je nanje naslikal le glavico, in že je vse zalebdelo kot njegov strah pred neznanim.

Najboljši izmed danes neznanih Stupičevih portretov Marjana Pogačnika, tisti, ki ga je bil Pogačnik zaman pripravljen odkupiti, je bil po upodobljenčevem pripovedovanju naslikan v ozkem in nenavadno visokem formatu in belina njegovega ozadja je s svojim »melanžem« Pogačnika spominjala celo na belino ozadja s Čelebonovičeve Srbske slave in je bila po njegovem prepričanju taka, da bi Pregelj ob njej spregovoril kar o likovni senzaciji. Vendar mu je Stupica dejal, da ga bo odrezal. Pogačnik pa je tedaj v svojem značilno spoštljivem odnosu do umetniških predmetov vzkliknil: »Saj to je vendar slika«, najbrž prav podobno, kot bi se zgrozil ob napovedanem nasilju nad živim bitjem z besedami: »Saj to je vendar konj« ali: »Saj to je vendar človek.«

Medtem ko ga je Stupica slikal, je bil Pogačnik ves čas značilno depresiven in morda zato drži na ohranjeni sliki roke prekrizane, kot bi si pred strupenimi pogledi z njimi pokrival utripajoče ranjeno srce, o katerem po treh infarktih govori, da mu vedno znova poka, da je počeno čezincez in da bo naslednji infarkt zagotovo tudi zadnji. Prav v tej drži (kakršno vidimo tudi na slikah pretresene Matere božje) pa se ga spominjajo tudi študentje, med njimi Nikolaj Beer, ki se mu je zdelo, kot da se z njo, odmaknjen nekaj korakov od sogovornika, varuje pred nečim nevidnim, ali Dušan Kirbiš, ki pravi, da jim je to držo pojasnjeval s taboriščno izkušnjo. Na izgubljeni podobi z belim ozadjem pa ga je Stupica še bolj dotolkel kot na ohranjeni upodobitvi, saj ga je naslikal v popolnoma defenzivni obliki, kot da se brani, »prestrašen zajec«, stisnjen spodaj v kotu, in tam je bilo videti njegovo stanje že docela brezizhodno, kot bi bil »uboga reva«, in zato je prepričan, da bi slika, če bi jo že kdaj našli, še najbolj sodila v romarsko cerkev svetega Roka v Dravljah.

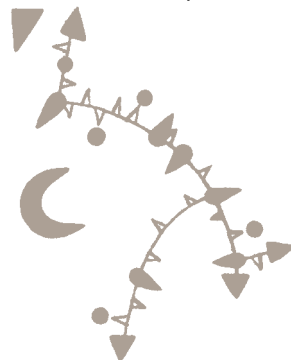
Tja se je vozil s konji Pogačnik z očetom še kot otrok in Dravljje so bile tedaj zanj »neskončno« daleč od Ljubljane. Konji so ostali privezani ob gostilni in oče mu je na stojnici vedno kaj kupil. Vsenaokrog je bilo polno beračev, ki so kazali svoje plesnive ali tuberkulozne noge. Oče jim je dajal miloščino, Pogačnik pa jih je hodil gledat, in ko se je pozneje zagledal upodobljenega na Stupičevi sliki, je nenadoma začutil, da ga je Stupica tako strašno degradiral, da ga je spravil povsem na ničlo, saj se je zazdel samemu sebi prav takšna uboga para, kakor da bi postal le še eden izmed ubogih beračev od Svetega Roka.

POGAČNIKOVA SUHA IGLA IN JEDKANICA

Pri svojem osrednjem lesorezu z motivom faronike in lesorezu s sejmarji, ki mu ni bilo dano, da bi ga do kraja dokončal sam, se je Pogačnik v skladu z akademijskim študijskim programom lotil tudi globokega tiska: jedkanice in suhe igle. Pri prvi se risba na cinkovi ali bakreni plošči, prevlečeni z asfaltom, izjedka v kislini, pri suhi igli pa je risba z iglo ali dletom vgravirana neposredno v kovino in naj bi jo prvi v zgodovini po tedanjem Jakčevem vedenju pri svojih bakrorezih uporabljal dalmatinski Benečan Andrija Medulić Schiavone. Tej obvezni grafični nalogi se je pričel Pogačnik posvečati po svoje, ne tako realistično akademsko, kot ga je učil Jakac. Tako kot dotedanje risbe pa je tudi gravuro utemeljil na precizni risbi v kovinsko ploščo.

Ko je pričel leta 1947 z graviranjem prve suhe igle in je pri tem z iglo praskal v majhno, za tisti čas dragoceno ploščico, ki mu jo je dal Jakac, mu je – medtem ko je graviral medvedji kožuh – stal profesor po svoji značilni navadi prav za hrbtom in pripominjal, da ga težko gleda, ker nima prave tehnike; dopovedoval mu je, da ne bo iz tega nič, ker se drži držalo drugače, da se tako sploh ne dela in da je to »šuštarija«, kajti sam je bil vzgojen klasično in je študente učil, kako je treba pravilno držati svinčnik in ne samo papir, ki ga večina ljudi, ko ga prime, v resnici brezobzirno zapogne. Nazadnje mu je pričel Jakac vrezovati v ploščico kar sam, da bi pokazal, kako je pravilno, ter mu je ponudil celo svoje dleto; vendar ga Pogačnik ni mogel niti ni želel uporabljati, ker mu je roko zanašalo na desno, zato je prvi stik s profesorjem pri študiju globokega tiska doživel kot povsem konflikten in ga potem iz obupa tri tedne ni bilo na akademijo.

Pogačniku je Jakac v svoji značilno slikoviti dikciji celo dejal, da bo znorel, če ga bo gledal; Pogačnik mu je odgovoril, da ga moti, če ga kdo gleda med delom izza hrbtna, a Jakac mu je odvrnil, da ga moti zato, ker dela na tako nemogoč način. (Kako je imel učitelj očitno navado stati študentu za hrbtom in ga nadzorovati ali ga celo prijeti za roko ter mu tudi svojeručno pomagati, zgovorno dokumentira tudi fotografija iz maja 1947, na kateri stoji Jakac za študentko Justino, Tinco, Stegovec in ji pomaga pri delu. Pogačnik pa prav takega »nadziranja« ni nikoli prenesel in pravi, da bi mu roka še zdaj otrpnila, če bi mu med delom kdo stal za hrbtom.)



Izdelovanje take grafike je Pogačnik zaradi njene utemeljenosti na risbi intuitivno pojmoval kot neke vrste rokopisnega zapisovanja, nekako tako, kot velja za igranje klavirja, kjer drži roke ter prste vsak pianist drugače in je tudi za vsakega učenca drugače prav, četudi učitelji navadno vztrajajo pri predpisani drži; to pa velja tudi za trobentače, zato Pogačnik rad pripoveduje, kako je znal kak Satchmo (Louis Armstrong) zatrobentati kot kanarček, ne da bi ga bil kdo učil. Tudi to je Pogačnik dojel iz lastne izkušnje, prepoznal pa tudi med pazljivim opazovanjem velikih pianistov, za katere se je posebej zanimal, podobno kot Jakac, ki je roke pianistov celo posebej upodabljal. O takem svojem načinu je Pogačnik razmišljal tudi takrat, ko je bil zaradi vsestranskih obveznosti prisiljen zanemarjati akademijski pouk.

412

Pogačnik je ploščico, v katero mu je posegel Jakac, kljubovalno zavrzel, ker je želel ustvariti delo povsem samostojno, in si je priskrbel novo ploščo, kovinsko zaplato, ki mu jo je snel atletski kolega z vrha strehe pri dimniku na šoli. Ploščico je uredil in si zamislil motiv, ki ga je doma, sedeč ponoči ob še nekoliko toplem štedilniku, vanjo vrezal povsem po svoje, kajti čutil je, da se je njegov način vanj že tako ugnezdil, kot se s človekom sprime pisava, in da zatorej ne more poslušati Jakca in se prilagoditi njegovim navodilom.

Najprej je v kovino zarisal dresiranega medveda, kakršnega je bil videl v makedonski Gevgeliji pri vojakih blizu grške meje, kjer se mu je vtisnil v spomin, ker se mu je zelo smilil. Nato mu je dodal še Ciganki, Cigana in tri oblečene opice, kakršne je bil tamkaj prav tako zares srečal, saj so Cigani, ki so jih bili izgnali iz Turčije, s svojimi živalmi, suhimi kot kost in koža, vsak dan hodili mimo kasarne. Njegova enota pa je hodila tudi naokrog in pri tem naletela na take resnične prizore, ki so mu vlivali sočutje in so jih pozneje prepovedali. (Sicer pa so podobni prizori živeli še v spominu številnih ljudi in Jakac je v predvojnem Novem mestu takega nesrečnega medveda posnel celo na filmski trak, tamkajšnji prizor z medvedom in opico pa je v otroštvu očaral tudi Pina Mlakarja in ga celo pripravil do prvega plesnega poskusa v življenju. Gospa Pogačnikova se spominja, da so hodili pred vojno z medvedom tudi po Ljubljani. Kot je govoril brat slikarja Lamuta, so ob dresiranih medvedih na Dolenjskem pred vojno Cigani prepevali: »Pleši, Bine, za cekine!« Emilijan Cevc se v Preprostih stvareh spominja sejmov, ko pridejo Cigani, »z njimi pa vrtiljak in opice in papige, včasih celo plešoč medved«; kako so mučeni medvedi vzbujali v nežnih otroških dušah sočutje, je razvidno na primer iz otroškega pisma Ubogi medved v reviji Naš

rod, v umetnosti pa jih srečujemo vse tja do sličic na ruskih cigaretnih dozah.) Nekoč pa so prišli Cigani z medvedom tudi pod okno Pogačnikovega očeta in jim je mama vrgla celo dozo sladkornih kock – a so nanje planili ljudje, četudi jih je namenila medvedu.

Vse to je Pogačnik vrezoval v ploščico, zatopljen v spomine na vojaščino, prav počasi in skrbno, z edinim orodjem, ki ga je tedaj premogel in se mu je zaradi svoje preciznosti zazdelo tudi edino pripravno: z gramofonsko iglo, montirano na držalo peresnika, ki mu Pogačnik pravi »štilček«. Vgravirane risbe pa ni sproti nadziral z vtiranjem barve, kot je to počel Jakac. Pri snovanju kompozicije je imel za najprimernejše, če pri razporeditvi figur na taki ploščici upošteva isto ravnino glav, torej princip izokefalije, ki mu je ostal v očeh od občudovanja Bizantincev. Smisel za izokefalijo je občutil v sebi od nekdanj in ga je povezoval tudi s svojim veseljem do ljudske umetnosti, še posebej pa z ogledovanjem asirskih in egiptovskih reliefov ter z zavzetostjo za predavanja profesorja Moleta. Vendar je bila ta ljubezen do Vzhoda tudi zanj samega tako nedoumevna, da si je zaradi prepletenosti pobud ni mogel nikoli čisto do kraja pojasniti, zato mu še danes ni povsem jasno, od kod natančneje v resnici izvira.

Ko je Jakac Pogačniku dejal, naj ostane raje doma, kot da hodi na akademijo tako neredno, mu je Pogačnik – potem ko se je spet prikazal na šolskem pragu – pokazal vgravirano ploščico v dokaz, da je doma pridno delal. Jakac je vzel tampon, začel v vgravirane poteze vtirati svojo boljšo (in ne šolsko) barvo, dokler se ni prikazala risba, in presenečeno govoril: »Pa bo le nekaj nastalo.« Nato je začel mazati po plošči s svojim organtinom, šel po svoj papir in dejal študentu Frančišku (Florisu) Obláku, naj zavrti kolo pri tiskarskem stroju, in dvignil list. In glej: z njega se je nemudoma zasmelal medvedek in so zaplesale opice s krogelji okrog vratu, da se je mojster samo začudil: »Hudiča, le kako pa si to naredil? Odlično je, nimam pripomb. Kako se ti je posrečilo, pa ne vem!«

Všeč pa mu je bil tudi sam motiv s cigansko glasbo, saj je bil vse kaj drugega od socialističnih delavcev in samokolnic, zato se mu je zdelo prav dobro, da ga je zamenjal. A mu ni verjel, da je lahko vse to naredil samo z gramofonsko iglo in brez vsakega drugega orodja. Vendar ni Pogačnika nikoli več kritiziral, ampak ga je odtlej le še sprejemal in mu je dajal celo svoj boljši papir, kot bi se spominjal lastnih študijskih let v Pragi, ko je po konfliktu s profesorjem Thielejem (ki ni bil zadovoljen z neko ekspresivno deformacijo rok) raje, kot da bi prihajal v atelje, iskal motive po ulicah in se potem po premoru prikazal

in izkazal s samostojno narejenimi deli, za katera je požel vse priznanje tudi pri kolegih. Tudi Pogačnikovi študijski kolegi te suhe igle niso mogli prehvaliti in so hoteli dobiti vsak svoj odtis; to pa je skrbni Jakac preprečil, češ da plošča ne bo vzdržala. In tako je Pogačnik nenadoma in nepričakovano postal v očeh sošolcev na akademiji iz nikogar Nekdo in se mu je pozneje celo zazdelo, da ga je Jakac na tistem že tedaj določil za naslednika.

Tehniko z gramofonsko iglo je Pogačnik ohranjal tudi še pozneje. Le kadar je potegnil kako dolgo ravno črto, jo je včasih, a vendar zelo poredko, zarisal tudi s koničastim dletom. To pa mu je pokazal in obrazložil puškarski graver Užnik iz Borovelj, ki je nekdanj vrezoval risbe v puške (tako kot v 19. stoletju sorodnik moje mame Jakob Šašel, prav tako v Borovljah, ki je kot slikar spremljal v egiptovsko deželo misijonarja Knobleharja). Vedoželjnega Pogačnika je vselej močno skrbelo, da bi se stara znanja ne pozabila, zato se mu je z veseljem dal poučiti o skrivnostih izdelovanja starodavnih bakrorezov ter o dolgotrajnih graverskih in jedkarskih puškarskih opravilih in postopkih. Za izdelavo poznejših večjih listov pa si je Pogačnik iz trgovine z ročnimi deli, ki jo je imela v lasti družina njegove žene, priskrbel uvoženo angleško šivanko in je s tem nena-menskim, a zanj najpripravnnejšim pripomočkom do danes naredil vse, kar je prišlo izpod njegovih rok. Že od prvega poskusa dalje pa je bil prepričan, da ni pomembno, kako držiš risalo, temveč samo to, kaj ustvariš. Zato se Pogačnik tudi pozneje, ko je bil sam profesor, ni nikoli in nikomur drznil poreči: »Takole pa ni prav!«, četudi je kdo rezilo ali čopič držal in obračal še tako neobičajno in po svoje.

Pogačnikov način koncipiranja zgodnjih grafik predpostavlja ob vsej njegovi motivni pripovednosti, v kateri je France Stele videl napovedovanje ilustratorja, značilno ornamentalnost, muzikalno ritmičnost, ki izpričuje avtorjevo nave-zanost na glasbo, še posebej pa stik z naravo, ki ga ponazarja tudi značilna mo-tivika konj, h kateri ga je pozneje dodatno spodbudil še Zoran Mušič, ki je tudi sam zelo rad upodabljal konjičke. To motiviko pa je povezal tudi z eksotično domišljijo, razvidno iz grafike Konjeniki (1948), v katero je med nočnim delom, ki mu je razdal vso ustvarjalno energijo, vtisnil svoj odnos do konj, pa tudi do Orienta, saj se upodobljeni bradati jezdec na njej vrtijo v nekakšnem norem, ritualnem ploskovnem krogu kot na pravljичni perzijski miniaturi, vpleteni v skrivnostno krvoločno, morda ekstatično maščevalno zgodbo. V nekoliko dra-matizirani napetosti obzidane pokrajine s starodavnim utrjenim mestom pa

je skorajda mogoče zaslutiti tudi še zvrtničeni odmev spomina na starega, skrivnostnega Gvidona Birollo.

Na Konjenikih je umetnik življenjsko krutost, ki ljudem še dodatno groteskno greni neizprosno nenehnega umiranja, spremenil v nedoumljivi prizor iz pravljice, ki ga gledamo kot podobo človeške zgodovine, spremenjene v krožni lok nenavadnih konjenikov, ki plešejo svoj bojni ples po bujnem svetu (med njimi se je eden skupaj s konjem že zrušil v večno nepovratnost v naročje zverženih grmov in za njim se bodo še drugi), kot bi se vzeli iz arabskih pravljic ali zgodb o Turkih. Divji Turki pa so se po končani turški nevarnosti pri nas že v baročnih miniaturah Knjige spomina plemiške družbe svetega Dizme spremenili tudi v predvsem eksotične postave, v katerih je bolečina spomina spremenjena v eksotiko duhovnih potovanj skozi venomer prenavljajočo se in enako brezupno in okrutno človeško zgodovino, ki je slikarja dosegla še z glasom ljudskih pesmi in pesniških zgodovinskih legend iz 19. stoletja. Ali pa se mu je v grafiki turških jezdecev v nekrvoločni obliki ustvarjalno zablislil spomin na zgodbo o Caravaggu, ki je – kot je Pogačnik prebiral – slikal na turškem dvoru in omedlel, ko je pred njim sultan odrobil sužnji glavo, da bi lahko slikar obglavljenemu sv. Pavlu bolj prepričljivo naslikal smrtno rano na vratu, kot pa jo je zmoget na pamet. Tudi v takem, v umetnikovi domišljiji oživelem prizoru s sliko in akterji, sprejetem iz zgodovinsko-literarnega izročila, vidi pojave povezujoči umetnik srhljiv starodavni performans, ki se je nenapovedano odigral na odru nekdanjega življenja, na sultanovem turškem dvoru, kjer je bilo sekanje glav z enim samim zamahom menda že prav vsakdanji šport, kakršnega lahko zaslutimo tudi v igrivem drncu Pogačnikovih Konjenikov, ki mahajo z meči in sekajo glave kot za šalo. Toda pri ljudomilem Pogačniku vendarle še vse, tudi pri padlem vojščaku, začuda stojijo na vratovih, kakor da bi konjeniki lovili nevidnega kralja Matjaža, podoben lov pa odmeva v verzih Župančičeve v igro spremenjene otroške pesmi in ilustracijah Marlenke Stupica, medtem ko se je na Koroškem turška glava s turbanom lahko spremenila celo v barvit kiparski okras kakega vodnjaka. (V vrtinec sekanja turških glav je zvrtničil svojo dinamično mladostno risbo v likovno-kaligrafski prepesnitvi ljudske pesmi o kralju Matjažu že tudi France Kralj, tako dinamično, da spominja celo na futurizem.) Življenjski »performans« pa se zdi Pogačniku zajet tudi v usodah nekdanjih umetniških življenj, ko je narekovala odločitve umetnikom tudi nepredvidljivost življenjskih dogodkov, tako kot je Rembrandtu smrt žene Saskije izgnala

iz slikarstva veselo barvo, kot je pozneje prebral v neki knjigi, razmišljajoč o svoji ustvarjalni zvezi z lastno ženo.

Spodbujen s slikarjevim veseljem do pesemskega pogleda na slikarstvo sem večplastno vsebino te Pogačnikove izrazite grafike pozneje v verzih izrazil takole:

KONJENIKI

Skupina konjenikov,
ujetih v lasten tek,
v vrtincu se podi
in z meči se bori
in pada kar brez krikov,
da jih je poln breg.

Njih zgodba je neznana
in njihov cilj neznan,
ne v noči ne zarana
njih ples ni dokončan.

Odkod so se le vzeli
vsi strašni, neveseli,
zveneči v begu ur?
So pevci jih zapeli
in sedem jih našteli,
ali so pridrvili
z davnih miniatur?

So žrebci vsaj veseli,
ko so se v diru vzpeli
in risarja razvneli,
da je njih trubadur?

A tik te zgodovine,
v kateri človek gine,
tam, kjer ugaša groza
in kjer sovraštvo spi,
v skrivnem gnezdu koza
detece doji.

Motivi podobnih jezdecev z divjimi obrazi in dirjajočih konj se vrstijo že na Pogačnikovih risbah iz časa pred akademijskim študijem. Motiv mrtvega ležečega konjenika, ki je nekoč nacionalno znerviral Džemala Bijedića, je že tedaj narisal tudi posebej; v levem kotu skriti motiv doječe koze, ki ga menda površni gledalci sicer dosledno prezro, pa ni le pastoralno miroljuben intimen kontrast upodobljene »zgodovine« – dolina miru, skrita pred povsem prevladujočo vojno –, ampak ima tudi sam prav posebno idilično zgodovino.

Umetnik je nameraval na njegovo mesto vtisniti spomin na ljubo mu Giorgionejevo Nevihto, s katero je bil tedaj obseden, in upodobiti v kamniti niši doječo ženo z dolgimi razpuščenimi lasmi kot Lorelei. Vendar je bila plošča (dal mu jo je Jakac z željo, da je ne razreže) za tako kompozicijo, ki jo je večkrat spreminjal, premajhna; zato je pridvignil spodnjega konja in pod njim v votlini upodobil živalski motiv, ki ga je pred vojno izoblikoval že na eni izmed velikih »sejemskih« risb. Ta živalska skupina pa je prav tako spomin na neko drugo umetnino, ki se je za vedno vtisnila v Pogačnikov spomin.

Leta 1934 je priredil Janez Zorman v Jakopičevem paviljonu razstavo slovenskih jaslic, od najbolj starodavnih do sodobnih, na primer pušpanovih Kraljevih. Pogačnik, ki je bil od jaslic vedno prav obseden, si je razstavo ogledal najmanj štirikrat, izmed vseh eksponatov pa so mu bile najbolj všeč poslikane lesene lipove jaslice. Videti je bilo, da jih je izdelal podobar in ne kipar, njihov avtor pa je bil slikar Matevž Langus. O njih je, kot se spominja, dal tedaj celo javno izjavo. Bile so majhne, v črni omarici in s treh strani zakrite za stekleno steno, ki se je odpirala s ključkom; v ozadju – oziroma zgoraj – je bil hlevček z Jezuščkom, ki ga je bilo komajda mogoče opaziti; v zraku so poplesavali ljubi mu angelci, do katerih je čutil veliko spoštovanje; prav v sredini ospredja, kjer je potekal živalski »promet«, pa je stala koza, ki je dojila mladička, in ta prizor je umetnika še posebej ganil, zato je nadomestil Giorgionejevo doječo mater z nepozabnim spominom nanj.

Tako se je v Pogačnikovem delu en spomin prelil v drugega, podobno kot se je misel na konjenike pri Svetem Primožu nad Kamnikom v risbo za postajno fresko ob brigadirski progi. Votlina, v katero sta se zatekli živali in nad katero je umetnik po sredini zasadil čudotvorno rožo, pa spominja tudi na prizorišča z antičnih reliefov ali bizantinskih miniatur, pa tudi na prizore maševanja v votlinah s poznobaročnih ljudskih ilustracij Antikrista.

Kot je mogoče razbrati iz knjige Nika Kureta o jaslicah, je Pogačnik tedaj občudoval Langusove mladostne kamnogoriške omarične jaslice; sled za njimi

je pozneje izginila, iz ohranjene fotografije pa je razvidno, da je bila prav na sredini ospredja zares postavljena koza z mladičkom, in to ljubeznivo sožitje si je umetnik za vekomaj zapomnil in ga prerodil v svoji očarljivi umetnini. Ko je bila grafika odtisnjena, so hoteli dobiti svoj odtis vsi profesorji, tudi Boris Kalin, in so mu vse pobrali, tako da jih nima več niti sam. Spomin na Langusove jaslice je v svojih Konjenikih ohranil kot spomin na lepoto, ki jo je dano človeku doživeti le malokdaj v življenju. (V motivu kože pa je po Goetheju, ki ga je navdušil model Mironove krave, ki doji telička, mogoče videti pravo alegorijo hraniteljskega načela oziroma vsepovsod delujoče božje ljubezni.)

418

Leta 1949 je Pogačnik ustvaril še jedkanico Pastirčki z motivom veselih dečkov in ljudi vseh starosti ob ognju s kravami v zgornjem planu, ki v svojem ljubeznivem kmečkem veselju spominja na starejše ilustracije Bevkovih Pastircev pri kresu in plesu Franceta in Toneta Kralja; z ritmično razporeditvijo motivnih sestavin po ploskvi pa »po kranjsko« prebujajo spomin na perzijske miniature. In očitno je gledalce tudi ta grafika vznemirjala s svojo prikupnostjo. Ko je umetnik nekoč kliše nekje pozabil, ga je našel kipar Jakob Savinšek in ga dal odtisniti tiskarju, in potem so mu prinašali odtisnjene grafike podpisovat. (Tudi Savinšek je Pogačnika cenil zato, ker je bil drugačen od vseh drugih.)

Leta 1953, že v času po končanem študiju, je nastala suha igla, ki jo je Pogačnik naslovil Sanjarjenje oziroma Melanholija, a so ji dali na razstavi v Celovcu naslov Deklica s harmoniko, ta pa se je potem kar obdržal. Vrezal jo je v majhno ploščico in jo je, ker sam ni imel preše, nesel odtisnit Božidarju Jakcu. Ta jo je vzel v roko in hitro videl, kaj je na stvari, ter mu naročil, naj jo naslednji dan prinese na akademijo. Tam si je zavihal rokave in jo odtisnil na majhen list papirja, s katerim je vselej varčeval, ter zanjo žrtvoval svojo boljšo barvo. Odtis je pohvalil z besedami: »To si pa lepo naredil«, nato pa je odtisnil še enega zase, in ta Deklica je postala precej popularna. Pogačnik pa je bil pred tem posebej zaskrbljen, ker je mojster Jakac, oprt na stare evropske norme, vedno poudarjal pomen rok v slikarstvu ali grafiki in govoril, da slikar, ki ne zna naslikati roke, ni noben »malar«; njegova uboga deklica pa je držala harmoniko v rahitičnih dlaneh, ki so bile tako uboge, da niso bile več nobene roke. Toda zelo podobno tankoprste dlani je pozneje vgraviral tudi otožni materi na Jutru v predmestju.

To, da je Jakac Pogačniku odtisnil grafike že kot študentu in nato kot mlademu umetniku, je bilo že samo po sebi izraz priznanja, tako kot je bilo pozneje tudi za Mersada Berberja, ki je zaradi podobne izkušnje z Jakcem izjavil, da je

»nekaj največ, kar lahko mlad človek doživi, da mojster-profesor tiska svojemu učencu – in ne narobe«. Pogačnik pa je narisal tudi že skico za grafiko Vrtnarjeva hči med rožami, h kateri ga je spodbudil spomin na izgubljeno Kosovo Vrtnarjevo hčer, ki jo je najbrž hotel s tem nekako »rešiti«, čeravno ne bi imela podoba sama po sebi z njo sicer nobene zveze. Na skici je stal ob barakici ali paviljončku tanek ženski akt, postavljen med same rože. Dekle je bilo razkodrano kot Lorelei s Faronike, za »tisoč« rož pa se je umetnik tudi že odločil, katere cvetove bo upodobil, med njimi zanesljivo cinijo in lilijo.

Vendar ni dela nikoli uresničil, ker je bil v tistem času, ko je imel še povsem neurejeno življenje in je zaradi očetovega umiranja mati skorajda obupala, še posebej podvržen uničevanju. Dokler ga ni pozneje rešila žena, se mu je delo pretrgalo, četudi se je zelo trudil. Tudi to svojo krhkost pa je označeval s »konjsko« prispodobo oziroma konjskimi močmi, tako kakor vse, kar je moral preboleti v življenju, ki se mu je zdelo zanj pretežko, ker je zaradi svoje občutljivosti videl v njem sleherno delo v povezavi s trpljenjem. Ljubitelji konj namreč prav dobro vedo, kateri konj ima srce. Tisti, pravijo, ki potegne štiri tisoč kilogramov kot nič, in zato se pred njim odkrijejo vsi hlapci, ker za vsakega konja vedo, kaj zmore. Vedo pa tudi, da so konji krhka bitja, ki jih lahko ubije že neroden udarec za uho. On sam pa je v sebi ves čas videl le nedonošenega konjička, ki lahko popelje samo sto kilogramov in zato ni za velik voz, ampak samo za voziček, pa še v ta njegov voziček je bila v resnici vprežena žena, ki zmore sama povleči tudi štiri tisoč kilogramov in tako spominja na zvestega konja, ki vleče do konca in do zadnje sape, prav v skladu s »klasifikacijo« konj iz Hiengovega romana Čarodej, kjer preberemo, da »so tudi konji, ki služijo, čeprav bi po pameti pravzaprav ne mogli več ...«.

Umetnik je dotlej iskal le še svoj način oziroma je ustvarjal le bolj zase – in je bil nasploh prepričan, da se je potrebno posvečati grafiki iz intimnih razlogov in ne zaradi razstav. Razstavljal je le enkrat, leta 1951, v Umetniški zadrugi s skupino iz društva likovnih umetnikov. Potem ko je naredil vsega nekaj grafik v globokem tisku, med njimi tudi še Starega in mladega ribiča, pa je leta 1954 edini iz svoje generacije docela nepričakovano, nenačrtovano in nenadoma prodril na eno izmed tedaj najbolj reprezentativnih svetovnih likovnih prireditev: na beneški Bienale. In tedaj je – dotlej za javnost malone popoln neznanec – kot nežno plah meteor znenada še enkrat postal iz anonimneža Nekdo tudi v širšem, ne le akademiskem merilu. Tudi nad tem pa je bil docela presenečen in je, ko

pripoveduje svojo zgodbo, ki mi jo je kot prelomni dogodek svojega ustvarjalnega življenja zaupal že ob prvem srečanju, enako začuden tudi še danes.

V času po diplomski na likovni akademiji je bil Pogačnik prisiljen učiti umetnostno zgodovino na srednji šoli za oblikovanje, Jakčevo povabilo, naj se zaposli kot kustos za grafiko v ljubljanski Moderni galeriji, je odklonil, ker si je želel grafike raje ustvarjati, kot da bi jih le varoval. V času depresivnosti, ko je bil tako brez zaupanja vase, da ni snoval več skoraj ničesar, ampak se je v prostih urah potikal naokrog, je lepega dne na cesti srečal Miha Maleša. Maleša je cenil zaradi uredniškega dela in zaradi njegove risbe, ki so ji v Ljubljani sicer precej nasprotovali, ker so jo v svoji zazrtosti v dediščino akademizma, na katerega se je obesil tudi socialistični realizem, povezovali z neznanjem. Za večino ljudi pa je bil Maleš manj sprejemljiv tudi kot grafik, posebno v primerjavi s sočasnimi Jakcem, nad čigar grafikami so bili gledalci očarani. Ob njegovo naivnost se je spotaknil celo France Mesesnel, prerekanja o Malešu so v letih pred vojno potekala med umetnostnimi zgodovinarji (spočetka mu je bil nenaklonjen celo njegov poznejši interpret Cevc), nasprotujoči si pogledi pa so se nadaljevali tudi še po drugi svetovni vojni. V Malešu je Pogačnik gledal tudi našega prinašalca Matisa in posredovalca njegovega veselja do življenja, ki ga je v svoji depresivnosti sam vselej tako močno potreboval in pogrešal, zato se je vedrega umetnika vedno razveselil.

Maleš mu je ob srečanju povedal, da odhaja v Beograd z deli slovenskih avtorjev, namenjenimi presoji za beneški bienale, in ga spodbudil, naj mu – ker je nekoč delal fino grafiko – tudi sam kaj prinese. Pogačnik je bil sprva skeptičen, potem pa je le zbral nekaj grafik, ki jih je še premogel, in jih na železniški postaji izročil Malešu zadnji hip pred odhodom vlaka kar skozi okno. V Beogradu pa so se ob pogledu na njegova dela vprašali: »Ko je ovaj?«, ker ni nihče poznal Pogačnikovega imena, in jih izbrali za razstavo jugoslovanskih avtorjev v Beogradu in za beneški bienale; potem pa je izbor razstavljenih del zaokrožil še po tujini, začevši leta 1954 v Celovcu.

V Benetkah, kjer je tedanji bienale, na katerem je bil nagrajen tudi France Mihelič, izzvenel v znamenju nadrealizma, so Pogačnika nemudoma vključili v bienalsko dokumentacijo, hranjeno v arhivu Bienala, ki je veljal s svojo knjižnico, hemeroteko in fototeko za najbolje urejen arhiv v vsej Italiji. Vključili so ga kot enega od vsega treh slovenskih grafikov (Maleš mu je od tam prinesel tudi inventarizirano fotografijo Konjenikov) in ga celo predlagali za nagrado,

njegovo grafiko konjenikov pa so sprejeli tudi na plakat. To njegovo najbolj opaženo grafiko, prav tisto, ki se je nekoč v Beogradu zdela idejno neustrezna, so označevali kot nadrealistično, kar je razvidno tudi iz oznak v tisku, in to suho iglo avtor odtlej imenuje »bienalska«.

Tako je Pogačnik hipoma prodril v svetovno kulturno javnost in pričel dobivati od galerij povabila, naj jim pošlje kataloge; teh pa seveda ni imel. Kot mu je v kavarni Slon pozneje povedal Maleš, je bil glavni izbiralec jugoslovanskih del za beneški bienale Aleksa Čelebonović. Božidar Jakac se je spočetka, ko še ni vedel, kako se bodo na Pogačnikove grafike odzvali, skorajda skril; ko pa je bil Čelebonović navdušen in zainteresiran, je Čelebonoviću ponosno dejal, da je seveda Pogačnik njegov najboljši učenec. K vključitvi Pogačnikovih grafik na beneški bienale pa je pripomogla tudi srečna odločitev. V Jakčevem arhivu je mogoče iz rokopisa kongresne resolucije jugoslovanskih likovnih umetnikov v Ohridu maja 1953 razbrati, da so na kongresu, ki je imel vključeno v posebno točko tudi grafiko (na njem so predlagali oštevilčevanje grafik in odločili, da velja za original podpisan list), sklenili, naj se sodelovanje jugoslovanske države na razstavah Bienala v Benetkah v prihodnje ne omejuje izključno na slikarstvo in kiparstvo, ampak naj se razširi tudi na risbo in neposredno reproduktivno grafiko. (Po vojni je bil prvi od Slovencev na beneškem bienalu leta 1950 udeležen Gojmir Anton Kos, prva od Slovencev pa sta leta 1897 sodelovala Ferdo Vesel in Ivana Kobilca.)

Otvoritve bienala se je Pogačnik udeležil tudi osebno in je zato dobil potni list, s katerim je prvič v življenju prestopil državno mejo. Tedaj je umetnika na strešno teraso svojega beneškega doma na ulici Rio terra Foscarini 8 povabil Zoran Mušič in mu, zato, ker je bil jezen na jugoslovanski režim, medtem ko mu je postregel s sladoledom, celo dejal, da je dober od Jugoslovancev samo on. Ker je bil njegov opus še prav majhen, pa ga je, tako kot Maleš, tudi spodbujal, da se mu zdaj intenzivno delo šele pričinja. (Njegove besede: »Zdaj pa je treba začeti delati!« odtlej vse do danes zvenijo v Pogačnikovi glavi.) Po otvoritvi beneškega bienala ga je predstavil tudi vrsti umetnikov, med njimi tedaj pri nas popularnemu Massimu Campigliu, čigar po osje prešćipnjene deklice so odmevale tudi na slovenskih grafikah in platnih, eno od njegovih del pa od časov italijanske okupacije visi tudi v ljubljanski Narodni galeriji. V Mušičevem ateljeju je Pogačnik videl tudi vse polno podolgastih slik z bordurami in vse vrste veselimi folklornimi motivi, ki jih je Mušič za dober zaslužek naslikal za

supermoderne čezoceanske ladje, in takrat je Pogačnika prešinilo, da je gotovo prav to pripomoglo tudi k spremembi njegove kompozicije, saj je moral obloge za ladje slikati v velikih podolžnih formatih, na katerih so si figure sledile druga za drugo; pri tem pa je umetnik prestopil tudi v dvodimenzionalen svet, medtem ko so imele njegove predvojne slike tri dimenzije vsaj še nakazane. Ena izmed takih ladij je bila italijanska Andrea Doria, ki je skupaj z Mušičevimi slikami končala na dnu morja, ko se je vanjo zaletela švedska ladja.

Mušiča je Pogačnik poznal že poprej, iz okrožja strica Zormana in še iz časov, ko si je prav Mušič prizadeval za Klub neodvisnih, celo kot eden vodilnih, in zato mu ni samo svetoval, naj nadaljuje z grafiko, češ da je odličen grafik, ampak se je tudi posebej zanimal, ali še kaj slika. Dejal mu je, da vodi od njegove grafike k slikarstvu ena sama pot, če noče zapasti v kolorirano risbo, namreč usmeritev v tonsko, to je enobarvno slikarstvo.

Slikar tega tipa si izbere eno samo barvo in jo meša z belinami (hladno oziroma toplo belo barvo); šele potem, ko motiv tako naslika, pa se lahko odloči, da mu doda še kako tretjo barvo iz drugega območja in tako skuša narediti podobno barvito. Pogačniku je dal Mušič tako rekoč pravcati recept (ki se je skladal s Stupičevimi nasveti), vendar se je Pogačnik slikarstvu tačas že odpovedal oziroma se je v zagati že pred tem skušal zaman »ujeti« na »pigmejskega« Spacala, dokler ni »obvisel« kot grafik. Na ta Mušičev »diktat« pa se je spomnil še pozneje in se oprijel njegove koncepcije pri tiskanju poizkusnih odtisov svojih poznejših barvnih grafik. Izjedkane plošče je najprej odtisnil z belo barvo in šele nato čisto počasi, po poprejšnjem preskusu s kako barvico, belini dodal še kakšno drugo barvo; prav belina pa mu je zagotovila, da je (p)ostal njegov »slikarski kompleks« zares enovit. V tej Mušičevi sposobnosti – pa tudi veselju – za pedagoške nasvete je Pogačnik dojel podobno lastnost, kakršno je opazil tudi pri Francetu Miheliču, četudi sta si bila oba umetnika v temelju različna, saj je učinkoval Mušič mediteransko ležerno, Mihelič pa je nosil v sebi stalno težo. To njuno sorodnost si je pozneje zelo smotrno razložil s tem, da sta imela v sebi nekaj učiteljskega, ker sta nekoč oba obiskovala učiteljišče, ki ljudem pogosto vtisne neizbrisljiv pečat.

Mušič je vse svoje izkušnje človeku tako rekoč podaril in Pogačnik je v njem, ki je bil učitelj že po izobrazbi, začutil željo, da bi rad ljudi okrog sebe česa naučil. Zato je obžaloval, da Mušič zaradi spleta okoliščin ni nikoli postal profesor na ljubljanski likovni akademiji, kajti pedagoško je bil po njegovem prepričanju

pred vsemi. Bil pa je tudi od vseh najbolj načitan, saj je izjemno veliko bral moderne razprave o slikarstvu, pozneje v tujini pa mu je bila literatura o umetnosti še mnogo bolj dostopna kot našim slikarjem doma. Od drugih nekdanih Neodvisnih pa je veljal za najbolj načitanega Maksim Sedej. Ta je svoje stike z Mušičem očitno obdržal tudi še po vojni, saj je Pogačnika poprosil, da je na poti na Bienale zanj čez mejo pretihotapil sveženj denarja, zašitega v oblačila, in ga dal shraniti Mušiču, ker je nameraval obiskati Benetke z vso družino.

Iz časov pred vojno sta se poznala tudi Mušič in Mihelič, vendar je Pogačnik iz pogovorov opazil, da se nista niti preveč ljubila niti sovražila, a sta se spoštovala; mnogo pozneje je Mušič v starostnih intervjujih od slovenskih slikarjev omenjal samo še Miheliča (Vinka Kambiča je Mušič spraševal, kaj slika Mihelič, in mu pripovedoval, kako sta se včasih kaj pomenila, da pa se ga Mihelič vedno nekako izogiba). Mušičeve povojne stike s še drugimi slikarskimi rojaki pa izpričujejo tudi različni viri, med njimi razglednica Božidarju Jakcu z zahvalo za čestitke ob bienalski nagradi, ki je je bil, kot piše Jakcu, zelo vesel. Istega leta, 1957, je Mušič Jakca doma v Ljubljani tudi obiskal in mu narisal v spominsko knjigo gostov lepo barvno pastelno risbo ribiške mreže. Kot je pripovedoval Mušičev zvesti obiskovalec akademik Kambič, ki ga je Mušič ljubeznivo gostil po najboljših hotelih, tako kot tudi nekatere slovenske slikarje, pa se je slikar zelo dobro spominjal tudi Marjana Pogačnika.

V Benetkah se je Pogačnik že prvič počutil kot doma (medtem ko so se zdele Cevcu ob prvem obisku smrdljive in jih je kmalu zapustil). Odtlej se je vanje vedno znova vračal in je Mušiča v njih še večkrat obiskal. Kadar se je odpravil v Italijo zaradi grafičnega materiala, pa se je v mestu na lagunah navadno spotoma ustavil za oddih. Ta Pogačniku nadvse ljubi nostalgичni filigranski kraj je že od nekdaj privlačil naše umetnike – po baroku, obsijanem z beneško senco, tudi Langusa, Henriko Langus, ki je na poti tja zbolela, Wolfa, Šubica, Petkovška, Vavpotiča, Žmitka, Jamo, Franceta in Toneta Kralja, Plečnika, Tratnika, ki je Benetkam posvetil svojo literarno Vizijo, Maleša, Jakca (ta je tam leta 1934 z ženo na poročnem potovanju prav od blizu videl Hitlerja in Mussolinija), Pirnata, ki je Benetke imenoval mesto svojih mladostnih sanj, Edvarda Ravnikarja, Debenjaka, Tinco Stegovec, Urbančiča, Bizovičarja, Jožeta Horvata-Jakija, Ludvika Pandurja in še neštete, prav tako pa tudi književnike od epskega Antona Aškercu in prozaičnega Jožeta Pahorja do Edvarda Kocbeka ali liričnega Udoviča, v čigar Fantaziji v mestu na vodi »luna kupuje med gotskimi hišami / kamnite

čipke«. Gabrijel Stupica pa je z razglednico Benetk dopolnil celo svoj avtoportret.

Pogačniku se zdi za Benetke bistveno, da je tam vedno vse na svojem mestu, kajti celo če kdo umre, se namesto njega prikaže njegov potomec, v gostilni, gondoli ali kje drugje, ob čemer pomislimo na pesem v prozi Katalonca J. V. Foixa V vseh deželah, skozi katere gremo, je na vsakem mostu na reki, kanalu ali hudourniški strugi človek, vedno isti človek. Spomin na poznejši obisk mi-getajoče nespremenljivih Benetk pa živi tudi v Pogačnikovi grafiki Vrnitev (1971), obrobljeni s tamkajšnjimi veselimi zastavicami.

424

Vedra podoba je nastala ob misli na čas, ko je Pogačniku zastalo delo, ker mu je zmanjkalo papirja, in sta se na ženino pobudo odpravila ponj v tujino. Pred tem je Pogačnik zboleval in zboleval in dobival vročino, ko pa sta se vseeno odpravila v Benetke, mu je vročina že takoj v Trstu nenadoma popustila. Benetke so bile tedaj vse v prazničnih zastavah in zadovoljna sta se celo malce pretegovala na Lidu, takoj po srečni vrnitvi pa so se Pogačniku pred očmi ponovno zableščale beneške zastavice, in v posvetilo temu srečnemu srečanju je v nekaj dneh nastala podoba, v kateri sta prav na sredini prizorišča z likoma dveh ptičkov v ptičnici na svojem mestu simbolično zaznamovana tudi srečni slikar in njegova žena – docela prikrito, a enako poetično kot na znameniti Maleševi sliki Spomin na Benetke. Poleg Benetk pa je imel Pogačnik posebej rad tudi bolj oddaljeni Rim, sen starodavnih ljudstev, kjer je zakopanih toliko skrivnosti, da je nanj pogosto mislil celo med svojo boleznijo.

V letu po uspehu na beneškem bienalu je kot nekakšen prototip svojega doživljanja Pogačnik ustvaril že v uvodu »iniciirano« suho iglo Jutro v predmestju. Vendar je doživela le nekaj ustreznih odtisov, kajti vsak poznejši je bil zaradi izrabljenosti rezov bolj krhek in linearen, vse bolj podoben pajčevinasti mreži, in umetnika zato še danes mika, da bi jo ponovno odtisnil in z neugasljivo otroško radovednostjo pogledal, kakšna tančina se bo prikazala. Ob tem pa bi tudi preveril, ali gre tigrasta mačka še vedno po ograji, vsa na preži, da bi kaj dobila, ali je doječe dekle še vedno tako lepo, ali starec na oknu še tako ne-močno izteguje vrat, da bi kaj videl, ali se na strehi še pasejo golobi, in če so hruške na drevesu še tako debele, kot mi je ob misli na podobo njen motiv sam natanko opisal kar na pamet.

V Benetkah si je lahko prvič v živo ogledal za to umetnino iniciacijsko Gior-gionejevo Nevihto, ki so jo tedaj močno občudovali tudi drugi ustvarjalci, na

primer Vladimir Makuc ali režiser Matjaž Klopčič, pred njimi pa tudi že pisatelj Ivan Tavčar in slikar Maksim Sedej. V beneški Akademiji jo je odkril kot nepričakovano majhno, a zato nič manj pesniško prepričljivo in resnično »coprnijo«. Nekoč pozneje si je šel prizorišče svoje suhe igle, predmestni pejasaž v Samovi ulici v Šiški, ki ga je pred izdelavo grafike narisal kot drobno skico, pravzaprav še manj kot skico, iz nostalgije ponovno ogledat; a ga kljub iskanju ni našel, ker so ga medtem že podrli. Ta grafika je bila predstavljena na prvem ljubljanskem grafičnem bienalu in Pogačnik je pozneje celo izvedel, da je tuji zastopnik žirije vztrajal, naj jo nagradijo, slovenski žirantje pa so menili, da je to neprimerno, ker je komaj začel z delom in še ni mogoče predvideti, kaj bo iz njega, četudi je imel že 35 let. Ob tem pa se zaveda, da bi ga zaradi take grafike deset let poprej nekateri slovenski profesorji razglasili za reakcionarja in morda celo vrgli z akademije.

425

Prav ta grafika je bila edino Pogačnikovo delo, ki ga je pohvalil celo zadržani Zoran Didek, ko je nekoč na šoli za oblikovanje vstopil v konferenčno sobo s časopisom v roki, v katerem mu je njeno reprodukcijo objavil mladi Aleksander Bassin, in dejal: »Pogačnik, to si dokaj dobro naredil«. To pa mi je Pogačnik povedal s hudomušno pripombo, češ da mu je bila na sliki morda vseč hruška. (Na istem bienalu je bil za glavno nagrado soglasno izbran France Mihelič, a se ji je moral zaradi tipičnega pomanjkanja slovenske samozavesti na vztrajanje Slovencev odpovedati v prid slabšemu Američanu Landecku, češ da bi bilo neprimerno, če jo dobi domačin, in mnogo pozneje se mu je po ogledu razstave dobitnikov velike nagrade na ljubljanskih bienalih zaradi tega storilo inako in me je poprosil, da o tem seznanim javnost.)

V enakem načinu je umetnik pozneje ustvaril še eno izmed suhih igel, že omenjeno Pričakovanje (1957), z motivom streljšča in dveh deklic. Ker sam ni imel tiskarske preše, mu je Jakac posodil ključke od akademije, podobno, kot je profesor Brömse nekoč tudi njemu kot študentu v Pragi posojal ključke predmetne vile, kjer je lahko do noči tiskal. Prešo na akademiji pa je čuval profesor Debenjak in ni pustil nikogar zraven, zato se je Pogačnik bal, da mu bo Debenjak tiskanje preprečil; Jakac pa mu je izročil ključke z besedami: »Bomo že videli«.

Pogačnik se je odpravil odtisnit grafiko v času nogometne tekme, prepričan, da Debenjaka, ki je gledal vse tekme, tedaj ne bo na akademiji. (Kipar Begić se spominja, da je bil nad nogometom tako navdušen, da se je samo zaradi nogometne tekme odpravil z avtom celo v Sarajevo.) Vendar je bila prireditelj

odpovedana, in medtem ko je grafiko odtisnil, se je že pojavil Debenjak in ga vprašal: »Kaj pa je zdaj to?« Ob pogledu na odtis, ki se mu je zdel vse preveč realističen, pa je dejal: »Ha, še imamo take!« Na vprašanje, kako je prišel noter, mu je Pogačnik, ki je imel v usodnih trenutkih vselej oster jezik, samo znil: »S ključi.« Dialog se je nadaljeval z Debenjakovim komentarjem: »To pri nas ni navada!« Ko je Pogačnik izustil, da mu je dal ključke tovariš rektor, pa je Debenjak osupnil in mu ni bilo prav. Potem je še zagodrnjal, da Jakac vedno dela po svoje, in negodoval, da zdaj sam ne bo mogel delati, in Pogačnik je zato postal pri tiskanju tako nervozen, da so se mu posrečili samo kaki štirje odtisi, druge pa je moral škartirati, in je prinesel začudeni gospe Jakčevi ključke še isti večer. Pozneje pa je dal isto grafiko odtisniti še Tonetu Žnidaršiču, a ta je format ploščice prilagodil stroju in jo ob strani obrezal, kar je bilo za Pogačnikovo do skrajnosti preiščeno kompozicijo nedopustno. Prav podobno pa je Debenjak zavrnil tudi Tinco Stegovec, četudi sta ji tiskanje na akademiji dovolila Jakac in Ogrin.

426

Istega leta je Pogačnik narisal in izjedkal še Konje, simbol za lipicance, in leta 1959, eno leto pred Staro kovačijo, Slovenski kmečki pejzaž. Tega pa so mu na razstavi v Vojvodini in drugod brez njegove vednosti, kaj šele odobritve, prekrstili v Kmečki pejzaž, kar jasno kaže na prikrito jugoslovansko težnjo po raznarodovanju oziroma nacionalni centralizaciji, ki sem jo pozneje ob leksikalnih sestavkih v jugoslovanskih publikacijah opazil tudi v izbrisovanju nacionalnih oznak pri ustvarjalcih, na njene prikrite grožnje pa so v tem času opozarjali tudi v književnih revijah, leta 1956 v Besedi na primer Janko Kos.

Umetnik je to dejanje po svoji navadi sprejel molče, a se je umaknil v notranjo resistenco, v trdnem prepričanju, da ostaja njegov pejzaž, četudi so mu izbrisali slovensko poreklo, še naprej slovenski in ne srbski ali kitajski. Uvidel je, da ostaja odnos do Slovenije prav podoben, kot je bil pred vojno; in tako je bil prisiljen, da ostaja z Jugoslavijo, četudi novo, še naprej skregan, in tudi še danes misli, ko ponekod opaža težnje po obnovi kontinuitete, tako kot ob razstavi grafik v Beogradu, na katero so bili vključeni tudi Slovenci, da so naše rane še nezaceljene in da je nekdanja štimunga za zmeraj preč. V taki državi, kjer ni bilo o demokraciji ne duha ne sluha, ampak so o njej le govorili, pa je tudi dobesedno trpel, in simbolično izbrisanje prve, nacionalno pripadnost označujoče besede iz njegovega poimenovanja mu še danes leži na duši kot hudo breme.

Pozneje je pričel Pogačnik svoje jedkanice postopoma še bolj abstrahirati in

še pozneje, v šestdesetih letih, v globokem in visokem tisku reliefno poglobljati v obliki stopnjevanega, najmanj tristopenjskega jedkanja, s katerim je šele iznašel svoj temeljni, najosebnejši tehnični izraz in duhovni tloris, ki ga je še vedno – a zelo zgoščeno in čipkasto prefinjeno – črpal iz narave. Slikarja pa je s svojo reliefnostjo, ki jo smemo otipavati samo z očmi, približal tudi občudovanemu kiparstvu. S takim zanj odločilnim in bistvenim načinom je postal (ne glede na reliefne posege Vladimirja Makuca in še koga) izrazito unikaten, osredotočen na znakovno obarvan, lirčno poetičen izraz brez pripovednega »ilustrativnega« dogajanja, ki ga je dotlej dejansko zbliževalo tudi z ilustratorji, kakršna je bila na primer Marlenka Stupica s svojo pravljično ornamentalnostjo in sorodnostjo srednjeveškemu miniaturnemu slikarstvu. O ilustraciji je ob njegovem delu pisal tudi France Stele, čemur je pozneje v katalogu retrospektivne razstave oporekala Špelca Čopič, medtem ko je Pogačnik prepričan, da je ilustracijo nepotrebno ločevati od siceršnjega slikarstva, saj je ilustracija samo majhna slika na določeno temo, ki predpostavlja enake kvalitete kakor vsako drugo slikarstvo, in tudi vrednotiti jo je potrebno docela enako kakor vsako drugo umetnost.

427

Leta 1962 se je Pogačnik opogumil in svojo grafiko prvič tudi samostojno razstavil v ljubljanski Mali galeriji, za to razstavo pa mu je pripadla tudi nagrada Prešernovega sklada. Na otvoritvi so se poleg Jakca in Gradnika ter drugih zbrali vsi njegovi nekdanji študentje s srednje šole za oblikovanje, imenitno mu je pisal general Jaka Avšič, ki je imel rad slikarstvo in je rad kritiziral »modno« nenaclonjenost Jakcu. Sam Pogačnik pa ob tem pripoveduje, kako je pomenila razstava zanj dokaz, da je v tedanji poplavi abstrakcije mogoče povedati neko pesniško formo tudi brez abstraktnosti. Vse svoje dotedanje delo je namreč istovetil s pesnitvijo, saj je vse svoje, že tudi predakademijske risbe štel za ilustracije pesmi, četudi nenapisanih, in postalo mu je celo žal, da ni več ilustriral in da je zaradi nesrečne resignacije ob neprimernem odzivu na risbe ljudskih pesmi tako odnehal, da je od vsega, kar je želel upodobiti, uresničil kvečjemu le senco.

V reliefno grafiko je pozneje, v že označenem tonskem duhu, vnesel tudi slikarski element barve, in sicer nežne, izjemno skladno ubrane pastelne tone; ti pa dajejo podobam, potem ko kak mesec po natisu dozoriijo ter se uskladijo ali zmedijo, da prelije njihovo ostrino mehkoba, izrazito poetičen in svež nadih, tako kakor tudi sama forma. In tudi če se zdi samokritični umetnik morda samemu sebi kdaj že preveč barvno živ ali celo grob, je prepričan, da je to bolje, kot če bi imele grafike pridih patine in bile že nove videti, kakor da so starodavne.

Takó pa je po njegovem prepričanju bolje tudi v slikarstvu, kjer nima patine niti Albert Marquet.

Že glede na to prepričanje je razumljivo, da se Pogačnik redno izrecno distancira od tako imenovane ljubljanske grafične šole, saj veljajo zamolklo patinirani toni, kakršni so bili posebej značilni tudi za Rika Debenjaka, kar za eno izmed njenih najbolj prepoznavnih stalnic. Pogačnik pa ne glede na svoj ljubeči odnos do starožitnosti tudi v svojem etičnem odnosu do ustvarjalnosti zelo odločno vztraja pri načelnem stališču, naj prinese umetninam patino kvečjemu neizbežni čas, sólo delo pa naj ob nastanku učinkuje samo s svežino svojega lastnega trenutka, torej kot novo in ne kot staro, ker bo novo tako in tako še vse prekmalu postalo staro. Narediti novo sliko kakor staro, se mu zdi celo popoln nesmisel. To prepričanje pa je prenašal tudi na študente, ki jih je stalno opozarjal, naj se ne trudijo narediti grafike, ki bo videti stara sto let, ampak naj jo pustijo sólo, kakršna je danes.

Nenaklonjenost do patiniranja mu je vcepilo tudi izročilo zagrebške šole, kjer so tistemu, ki je patiniral, rekli kar šuštar. Tudi Stupica je učence opozarjal, naj slik ne patinirajo. Pogačnik se spominja, kako je govoril Vladimirju Lako-
viću, ki je včasih slikal v zelo temnem, naj se varuje patine, da ne bo njegova komaj včerajšnja podoba videti stara sto let. Pogačnik pa je patinasti učinek povezoval tudi s tako nezaželenim slikarskim »braunzosom«, do katerega so bili tudi v Zagrebu zelo ostri. Patina je bila negativno sprejeta tudi v Ameriki, kar je bilo razvidno tudi iz odnosa do tamkaj razstavljenih slovenskih del, ali na Poljskem, kjer so se v njej že sami dovolj dušili, in začuda je ni v grafiki prenesel niti Jakac. Pogačniku je dejal, da se tako imenovani »lapenton« lahko uporabi le v izjemnih primerih, kvečjemu kot dodatek oziroma potrdilo risbe, ob sicer odličnih Oblákovih rembrandtovskih suhih iglah, ki jih je zelo cenil, pa je imel edini pomislek, da so preveč podobne kopijam holandskih mojstrov, kajti njegova risba ni rasla iz njega ven, marveč je bila rojena iz odprtih knjig z Rembrandtom. Zato mu je Jakac ob vsem priznanju odličnosti očital prevelik občutek manire (v Miheličevem smislu manire, ki še ni stil). Oblák mi je pozneje značilno pripovedoval, da je njegove akademijske grafike odnesel akademijski tehnik Ogrin, zato ker je mislil, da so stare, iz 19. stoletja. Pogačnikovo risbo pa je Jakac cenil, ker ni bila nikomur podobna, in Pogačnik je prepričan, da je bila lahko taka zato, ker je bil napol diletant in ker je nastala iz velike želje, da bi resnično nekaj ustvaril.

Mehki ton (Ljubo Babić ga je v knjigi imenoval baržunastega), ki je Pogačnika prvič pretresel ob zanj usodno pomembnih Jakčevih zgodnjih istrskih motivih, je prav posebna značilnost suhe igle. Medtem ko je črta pri jedkanici podobna bakrorezu, le da je izjedkana, spremlja potezo pri suhi igli, vrezano postrani in ne pokončno, slikovita mehkoba, s katero se v vlažen papir zalije črna barva. Ta učinek, ki s slikovito temino plemenito zmehča ostrino gole črte in ga je Jakac slikovito imenoval »brada«, je bil za Pogačnikovo doživljanje suhe igle zelo pomemben in mojster ob analiziranju svoje grafike Konjeniki celo priznava, da bi bila njena risba zelo trda, če bi bila odtisnjena brez tako imenovanega »lapentona«, značilnega za suho iglo. Vendar se je ta čar lahko v odtisnih razlikoval od odtisa do odtisa, dokler ni postala plošča že tako izrabljena, da je lahko odtis le še linearen oziroma »pajčevinast«. Pogačnika je pri suhih iglah posebej šarmirala prav ta brada, in podobno kot Gojmir Anton Kos med slikanjem ali gurmanski Stupica pred »meštrijami« se je med takim delom tudi sam počutil, kot da se mu bodo od poželjivega ustvarjalnega pričakovanja pri tiskanju kar pocedile slin; prepričan pa je tudi, da se lahko prav v takih prijemih prepozna ustvarjalčev prirojeni značaj.

Nič manj pa ni Pogačnika privlačila tudi zazrtost v starodavne, jasno izrisane miniature, ki si jih je noč in dan ogledoval v zanj nepopisno lepi knjigi, v kateri se je posebej zaljubil v zgodnj srednjeveške merovinške in karolinške rokopise ter se pričel tako intenzivno vživljati v delo njihovih ustvarjalcev, da se je pred svojimi formati tudi sam počutil kot nad rokopisno knjigo sklonjen menih, ki v svoji celici z drobnimi gibi zapestja izrisuje precizne oblike. Da je postal s svojim delom tak menih tudi on sam, pa potrjujejo spleti in vsakršne vitice njegovih poznejših ornamentalno obarvanih grafik, v katerih je moč razbrati globinske sledove srednjeveških slikarskih miniatur. Prav razpetost med tako imenovanim lapentonom oziroma grafično »brado« in meniško jasno, le da reliefno vtisnjeno obrisnostjo, je povzročila celo umetnikovo temeljno življenjsko grafično dilemo, ki se je je avtor sam zavedal. Toda na razpotju med obema ljubeznima – med »brado« in »meniškostjo« – je zmagala še neutrta steza k samoti slednje.

Sinonim za Marjana Pogačnika je postala njegova barvna jedkanica s svojimi jasnimi, reliefno plastičnimi obrisi, in o njej je v neki družbi celo Gojmir Anton Kos izjavil, da ni take grafike, kakršno ustvarja Pogačnik, dotlej naredil še nihče, kar se je zdelo Pogačniku močno nenavadno, ker je bil Kos sicer zelo oster

presojevalec. Sam Pogačnik pa trdi, da bi, če bi bil še enkrat mlad, vendarle vseeno spet poskusil »pokoketirati« s šarmom »brade«, kajti v svojih hrepenenjih je obtičal – in še danes tiči – med srednjeveškimi iluminatorji in Jakčevo »brado«. Ker se Jakčev izraz »brada« nanaša na grafično slikovitost, se Pogačnik počuti ustvarjalca med golobradimi iluminatorji in bradato grafično črto, in tako vse življenje živi v precepu med sliko, ki je pitoreskna, in grafičnimi, zlasti kot profesor tudi litografskimi učinki, pri katerih se lahko barva slikovito razlije po papirju na prav čudežen način, ki ga ne more posneti nobena risba.

V takem precepu si je svojčas tudi Pogačnik zaželel obiskati Pariz, kamor so hodili naši osrednji grafiki v delavnico h grafiku Johnnyju Friedländerju (med njimi Debenjak, Borčič, Janez Bernik, Andrej Jemec, Vladimir Makuc, Marko Šuštaršič in Branko Suhy), pa tudi nekateri ustvarjalci, ki so potem grafiko opustili, kot na primer Floris Oblák, ki Friedländerjeve delavnice ni obiskal, ali Alenka Gerlovič in celo kipar Tihec. On pa je lahko obiskal Pariz samo kot turist in ni Friedländerja nikoli spoznal osebno. Prvič so mu namreč Pijadejevo štipendijo – dobili so jo tisti, ki so že kaj pokazali – zavrnil, ker je nekaj neprimernega jezikal in ga je nekdo zatožil, drugo leto pa so se izgovorili, da se je prijavil prepozno in da gre v Pariz že nekdo drug. Tako se je moral pri svojem delu znajti povsem sam in si je, ker je bil blokiran, svojo grafiko »izmišljal« čisto po svoje.

Njegova tehnika je bila zelo počasna in njegov »izum« v bistvu povsem srednjeveški; prav to samosvojost pa so mu v množici svetovnih grafikov pozneje najbolj priznali kot prav posebno kvaliteto in so ga posebej prosili – tako Kristian Sottriffer iz dunajske Albertine kot Pat Gilmor iz londonske galerije Tate –, da jim je svojo tehniko tudi sam pisno razložil, medtem ko mu ob razstavi v ljubljanski Narodni galeriji niso dopustili, da bi jo sam predstavil, in je zato v katalogu predstavljena nejasno. (Na to so v kritiki prevoda, ki se ni mogel opreti na jasen izvirnik, opozorili tudi v reviji *Print Quarterly*.) Pozneje mu je bila štipendija ponujena, a jo je odklonil, češ da je več ne potrebuje, ker se je že odločil za svoj način dela; to, da je ni dobil poprej, pa je bilo zanj morda celo zelo dobro. Njegova grafika namreč tehnološko temelji na drugačnem principu kot Friedländerjeva že s tem, ker sloni Friedländerjeva na več ploščah in pretiskih, Pogačnik pa podobo vselej odtisne z ene same plošče in pri tem uporablja najboljši papir *bütten*, ki se – kot je Pogačnik slikovito opisoval Jožetu Spacalu – potem ko ga navlažiš, uleže na ploščo »kot kovter«. Sam umetnik pa v svoji reliefni jedkanici nikakor ne gleda tolikšne novosti, kot so jo v njegovem delu

razpoznavali drugi, ampak skromno poudarja, da si ni izmislil ničesar zares novega in da je njegova jedkanica povsem klasična, le da je jedkanje nadzirano in zelo globoko (čemur so Nemci nekoč rekli *prägedruck*). Ta način je bil tedaj star že čez sto let, novost pa je v tem, kako ga je uporabil in dosegel, da je lahko odtisnil toliko barv z ene same plošče.

Za svoje delo si je dal Pogačnik prirediti lastno, za tisočletje vzdržljivo tiskarsko prešo. Za samo uspešno odtiskovanje pa po njegovem prepričanju nikakor ne zadoščata samo dober stroj in znanstveno poznavalstvo, ampak je pri avtorskih ročnih odtisih potreben tudi občutek. Toda celo, če ga premorete, med delom ves čas do zadnjega visi kot nevihten oblak ali Damoklejev meč v zraku vprašanje, ali se bo odtis posrečil. Samemu Pogačniku se jih je, kot priznava, posrečila kvečjemu polovica, vse drugo sta z ženo škartirala in tudi zato nimata veliko odtisov. Njegove zgodnje študentske grafike pa so očitno tako vznemirjale tudi profesorje, da jih je, kot piše v spominih na Jakca Marijan Tršar, s posebnim občutkom rad odtiskoval tudi sam Jakac. Zapisal je celo, da pozna »veliko mojstrov grafike, vendar niti enega, ki bi znal s takšno občutljivostjo in s tako ‚mehko roko‘ zbrisati barvo s suhe igle pred odtiskovanjem«. »Ni ga grafika, ki bi zmozel tako dovršeno tiskati, denimo, delikatne suhe igle Marjana Pogačnika, kot je to znal mojster Jakac. Zakaj pri še tako previdnem brisanju barve si mimogrede izbrisal nekaj barve iz plitkih drobnih črt in tako odvzel odtisu velik del žametne privlačnosti. To sem sam dobro izkusil, ko sem célo popoldne na Pogačnikovo prošnjo brisal in tiskal njegove subtilne suhe igle, pa dobil komaj dva, tri zadovoljive odtise, nikoli pa tako popolnih, kakršne je znala doseči Jakčeva ‚mehka roka‘«. Sam Pogačnik pa to komentira z mislijo, da so bile njegove grafične plošče za Jakca pač le primeren inštrument, na katerega si je lahko zaigral.

Prav poseben inštrument je bila tudi Pogačnikova tiskarska roka. Pogačnik je v svojem delu s posebnim spoštovanjem do tehnologije tako kot stari mojstri povezoval rokodelsko popolnost z ustvarjalnim izrazom, pri tem pa jemlje kot izvrsten grafik in rojen umetnik tudi tehnične stvari docela čustveno in zato ne dopušča, da bi ga tehnika posrkala. Skrbnost pri tiskanju je zanj enako delikatna kot ravnanje s konji, posebno še mladimi, pri katerih je potrebno, tako kot pri zmogljivosti papirja, upoštevati pravo mero in jih zadrževati. Na to svojo sposobnost je še posebej ponosen, ker sta mu izjavila tako izvrstna umetnika, kot sta Mihelič in Jakac, potem ko jima je odtisnil nekaj njunih grafik, da nista imela

še nikoli v življenju tako dobrega odtisa svojih umetnin kot ravno izpod Pogačnikove roke. Prav to pa je štel, ne glede na nagrade, ki si jih je prislužil, poleg pohvale pesnikov, Gradnika, Kocbeka in Cele, pa tudi Federica Zerija, za največje življenjsko priznanje. Miheliču je odtisnil vabila za Maeterlinckovo lutkovno igro Sinja ptica, Bogdanu Borčiču pa je znal zlikati nekoliko poškodovane patinaste grafike, ki so mu jih vrnil s Poljske. Tako odlično pa je lahko plošče odtisnil zato, ker je pri tiskanju uporabil posebne vrste klobučevino, medtem ko je Jakac ohranil karton, kot so ga učili na praški akademiji; šele klobučevina pa lahko omogoči zares »živo risbo«. Danes pa lažni poznavalci ne vedo več niti tega, kaj je original in kaj je replika, in dajejo, kot meni Pogačnik, v javnost celo tako škandalozno slabe odtise, kakršni so bili novi odtisi Pilonovih grafik; nekateri pa namesto izvirnikov razstavljajo kot grafike celo reprodukcije.

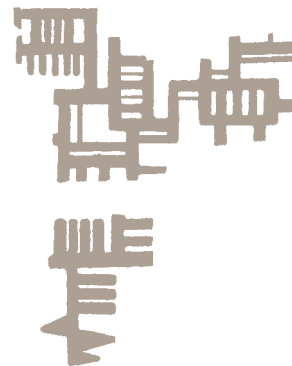
Pogačnik se dojema še za pristaša pojmovanja, da sta za grafiko pravi *metier* človeška roka in človeška pamet. Zato vztraja pri svojem zamudnem načinu in nakladi grafičnega lista do največ 20 registriranih izvodov, mnogokrat pa tudi polovico manjši; tudi od teh dvajsetih predvidenih listov pa jih je v resnici vselej odtisnil precej manj. Računalnik pa je zanj nekaj čisto drugega kot za pristaše računalniških grafik. Zdi se mu sicer perfekten, a v povezavi z njim ne vidi več neposredne človeške prisotnosti, ampak le še avtomatiko. Po njegovi izkušnji z grafiko so danes individualno delo že docela izničili, kajti njegov pogled na tehnologijo še vedno predpostavlja njen živi stik z izraznim učinkom, temelječim na izhodiščni kretnji umetnikove roke, in prav to velja tudi za njegov odnos do slikarstva. Glede umetnostnozgodovinskih kolegov pa je prepričan, da so imeli stari (Stele ali Mole) računalnik še v glavi, medtem ko imajo dandanašnji mlajši glavo v računalniku.

LJUBLJANSKI GRAFIČNI BIENALE,
POLOŽAJ SLOVENSKE GRAFIKE;
POGAČNIKOVO GRAFIČNO IN DRUGO OBLIKOVANJE

Zaradi jugoslovanskega izbora za beneški bienale, na katerem je zablestel Pogačnik, je prihajalo tudi do razočaranj, ne le veselih presenečenj, kajti nekateri neizbrani niso mogli ostati neprizadeti. V Jakčevem arhivu govori o tem pismo Pogačnikovega malce mlajšega vrstnika beograjskega grafika Boška Karanovića, ki je Jakcu prizadeto napisal, da mu, ko se je oglasil v Ljubljani, noga kar ni mogla več zaviti v njegovo stanovanje nad Robbovim vodnjakom. A mu je očitno odrevenela le za kratek čas, saj ga je leta 1956 že obiskal, in to prav v trenutku, ko je bil razočaran in besen Jakac, ki je – potem ko je bil radovoljno prepustil mesto vodje ljubljanskega bienala Zoranu Kržišniku – istega dne izbruhnil v dnevnik nejevoljo, ker so ga odrinili od priprav za drugi grafični bienale, čigar ustanovitelj je bil on sam. O tem je pozneje docela enako poročal tudi France Mihelič. Sicer pa je Jakca Karanović, ki je bil udeležen že na prvem ljubljanskem grafičnem bienalu, kot ljubeč prijatelj potem še nadvse zvesto pozdravljajal z izvirnimi grafičnimi voščilnicami ali razglednicami, od katerih mu je še posmrtni pozdrav lepote prav nazadnje prinesel sam Velazquez.

Jakca pa je Karanović za cel semester na akademiji delovno obiskal tudi s svojimi študenti ter leta 1986 govoril ob otvoritvi njegove razstave Avnojska pot v beograjskem Narodnem muzeju. V svoji predstavitvi ga je označil tudi kot »prvega rektorja-graditelja« ljubljanske likovne akademije. Kaj to pomeni, pa je lahko po njegovem znano samo »letopiscu«, ki je skrbno spremljal desetletja njenega razcveta v razmerju do lastne tradicije in do tega, kar se danes imenuje ljubljanska grafična šola. Pri tem pa je opozoril tudi na vlogo ljubljanske akademije za razvoj grafike v Beogradu v petdesetih letih, ko se je na tamkajšnji akademiji kristalizirala prva generacija grafikov; ta vloga pa se je razširila tudi na povojno grafiko drugih jugoslovanskih republik.

Te povezave so temeljile že na prvih srbskih stikih z Jakcem in drugimi slovenskimi umetniki zlasti od leta 1953 dalje. Že med ohridskim kongresom je slikar Štimac predsedujočemu Jakcu poslal listič, na katerem je predlagal, da bi



bilo lepo, če bi se grafiki na kongresu tudi osebno spoznali in pogovorili. Tako so slovenski umetniki dobili v Jugoslaviji na področju grafike vodilno mesto, čeravno so nas Srbi ravno zaradi nje šteli za nekakšne ministrante, saj je v Beogradu še od predvojnega časa veljalo prepričanje, da so Srbi slikarji, Hrvati kiparji in Slovenci grafiki. (Kako je bila ta predstava razširjena, izpričuje v spominjanjih v svoji slikarski monografiji tudi Bogdan Borčić.) Da so bili drugje v Jugoslaviji v resnici usmerjeni v grafiko precej manj kot na Slovenskem, je mogoče sklepati že iz izkušnje Božidarja Jakca. Ta se je, kot piše 13. januarja 1947 v pismu ženi Tatjani, v Beogradu, kamor je prišel z drugimi jugoslovanskimi slikarji slikat Tita, med ogledovanjem »novega škandaloznega tisočaka« zapletel v veliko debato o grafiki, a je spoznal, da imajo o grafiki »hudo zmešane pojme«, saj štejejo mednjo tudi reproduktivno grafiko. Različni pogledi na grafiko so se v Jugoslaviji pokazali tudi v polemiki ob pripravah na razstavo jugoslovanske grafike, odprto marca 1951, v kateri se je Jakac zavzemal za pravo grafiko, Andrejević-Kun, ki se je sprva učil tiskarske obrti in se je kot grafik predstavil leta 1934 na prvi grafični razstavi v Srbiji, kjer je bila dotlej grafika komaj znana, pa je hotel mednjo vključiti še risbo. Ko je želel Jakac to razstavo predstaviti v Londonu, je izvedel, da za Britanski svet grafika že dvajset let ni več zanimiva in da bi tamkajšnje ljudi v času nove vojne napetosti bolj zanimala razstava jugoslovanske umetne obrti.

Zaradi takega odnosa do grafike je bil slovenski tudi jugoslovanski sedež društva za lesorez XYLON, saj je bil nameščen v Ljubljani in ne Beogradu, Jakac pa je bil celo njegov soustanovitelj. K njegovi vzpostavitvi je pripomoglo zagotavljanje, da ohranja grafično tradicijo revolucije, vendar je XYLON pozneje propadel, ker je bil po Pogačnikovem prepričanju preozko utemeljen na eni sami tehniki, ki se je tedaj že tako izpela, da ji je moral pozneje Pogačnik celo pri šolskem delu na akademiji dopustiti širše okvire. Končno pa je Jakac s svojim vplivom leta 1955 dosegel tudi ustanovitev ljubljanskega mednarodnega grafičnega bienala, s katerim je želel dati grafiki docela enakovredno mesto z drugimi likovnimi zvrstmi. Zaradi uspeha v Benetkah je bil ob Jakcu, Miheliču, Debenjaku, Sedeju, bratih Kraljih in Preglju na prvo bienalsko razstavo kot edini od slovenskih mladih ustvarjalcev povabljen tudi Pogačnik, le da mu tedanji tajnik bienala Kržišnik edinemu izmed njih ni namenil reprodukcije v katalogu. Vključen pa je bil tudi v izbor bienalskih del, razstavljen leta 1956 v Bruslju, Cincinnatiju in Capetownu.

Potem ko je Pogačnik razstavljal na prvem ljubljanskem bienalu, je sodeloval tudi na drugem. Na njem je leta 1957 med abstraktnejšimi deli vzbudila pozornost njegova figuralna jedkanica boja med Pegamom in Lambergarjem Junaka iz narodne pesmi, spominjajoča na dogajanje s Konjenikov in na motiviko s panjskih končnic. Postala je precej popularna, ker jo je dal Ciril Velepič v objavo za vse jugoslovanske časopise. Pogačnik se z otvoritve spominja, kako mu je nekdo pred njo dejal: »To si pa dobro naštimal«, nato pa je v plešastem možu prepoznal svojega nekdanjega profesorja z realke Juša Kozaka. Sodeloval pa je tudi na vseh nadaljnjih bienalih, tja do dvanajstega, ko se je odločil, da bo prenehal, ker je opazil tendence, ki so mu bile tuje, in je dobil celo občutek, da se ga želijo znebiti. Leta 1963 je ob petem bienalu njegova grafika Vrtnarjeva hiša krasila tudi bienalsko kuverto, s kakršno so vse od začetka filatelistično opozarjali na prireditev tudi z natisom posebnih poštnih znamk. Pogačnik je prav v ustanovi bienala videl prelom v razmerju do grafične umetnosti tudi z družbenega vidika in se je vselej čudil, kako da tega izrazitega pojava še niso temeljiteje osvetlili sociologi, četudi so jih z raznimi okroglimi mizami k temu pogosto spodbujali, nekajkrat pa jih je tudi sam nagovarjal in nanje celo apeliral, naj se mu posebej posvetijo in odgovorijo, čemu se je na njem nateplo toliko ljudi z vsega sveta, ki so bienalske otvoritve doživljali očitno in dobessedno kot praznik. (Pred tem so se prerivali tudi že na razstavi lesoreza XYLON.) Občutil je namreč, da se je z bienalom v Ljubljani prvič zgodilo nekaj zares pomembnega in da se je iz sivega socrealizma pokazala še neka nova podoba, ki je nakazovala, da bo morda le prišla pomlad s svojo svobodo in da se država vendarle odpira.

Bienale, ki ga je kot slovensko organizacijo uvedel Božidar Jakac, je bil kot ustanova politično podpiran in zelo drag. Jakac je dal zanj pobudo, potem ko je maja 1952 videl razstavo lesoreza v Luganu in – sedeč ob jezeru, ob katerem je nekoč pred njim sanjara že Luiza Pesjakova – govoril ženi Tatjani, kako bi bilo lepo, če bi priredili kaj podobnega tudi Slovenci, in da bi bila Ljubljana za tako prireditev posebno primerna zaradi svoje geografske lege. Kot predsednik galerijskega sveta Narodne in Moderne galerije je s svojo avtoriteto (navkljub nasprotovanju bolj za slikarstvo zavzetega Gojmira Antona Kosa) dosegel soglasje o ustanovitvi bienala šele po treh letih stalnega opominjanja, takrat pa so mu ponudili tudi vodstvo te nove inštitucije, ki pa ga ni sprejel zaradi preobremenitve na Akademiji, in je predlagal, da so ob naslednjih bienalih postavili na to mesto tedanjega pomočnika obeh galerij, mladega umetnostnega

zgodovinarja Zorana Kržišnika; na prvem bienalu leta 1955, na katerem je večino grafik tudi sam razpostavil, pa je bil Jakac tudi predsednik žirije. Med snovanjem ljubljanskega mednarodnega grafičnega bienala je navezal tesne stike z znamenitim Švicarjem Fransom Masereelom, ki smo ga Slovenci dobro poznali že iz predvojnih objav v delavskem tisku (Jakcu je med drugim v Zürichu temeljito razložil Picassovo razstavo) in bolj nemško usmerjenimi umetniki, prijateljska zveza z ustanoviteljem in direktorjem prireditve Bianco e nero v Luganu Aldom Patocchijem pa mu je priskrbel vse glavne potrebne naslove grafikov in institucij; tedanjemu tajniku Zoranu Kržišniku pa sta Jakac in Izidor Cankar prepustila, da je šel osebno nabrat liste umetnikov pariške šole, in tako je pričelo dotekati gradivo z vsega sveta.

436

Osnovo za bienale si je Jakac zamislil kot pregled vsega sodobnega grafičnega ustvarjanja ne glede na struje, pozneje pa jo je novi sekretar Kržišnik usmerjal v izraziteje avantgardno linijo, v kateri Jakac, ki je gledal v ustanovitvi bienala svoj največji življenjski uspeh, ni več videl resnične podobe svetovnega grafičnega dogajanja. Zoran Kržišnik, ki je bil spočetka pri stvari pomočnik in tajnik, pa je postal uspešen in vpliven organizator, tudi zato, ker je bil povezan z najvplivnejšimi oblastniki.

Za Ljubljano je bil bienale sredi petdesetih let pravi »boom«. Povzročil je, da je postalo mesto v umetnostnih krogih v svetu mnogo bolj znano ter da so začeli vanj prihajati tujci z vseh koncev sveta, tudi Američani in Japonci. (Tudi zaradi njegove slave se je pozneje v mestu naselila nadarjena kitajska slikarka Huiqin Wang.) Domače občinstvo ga je jemalo kot reprezentativen dogodek, saj so po dolgem času sivine prihajali na otvoritve moške na novo praznje opravljene in gospe v najboljših toaletah, česar poprej vsaj na razstavah ni bilo opaziti, kajti dotlej je bilo videti gospe v jopicah; ljudi pa je bilo spočetka celo toliko, da so hodili drug po drugem.

Bienale je rasel in rasel, nanj pa so prihajali zainteresirani ljudje z vsega sveta, in ti so doma obiskovali tudi tedaj že vse bolj znamenitega Pogačnika. Med njimi so bili tudi profesorji The Pratt Graphics centra v New Yorku, ki so ga hoteli odpeljati kar s seboj v Ameriko, njega pa ni nikoli vleklo tja, četudi je imel z ameriškimi grafiki zelo dobre stike, in ga je v življenju kvečjemu kakšnih dvakrat prijelo, da bi »pobegnil« v London. Eden od grafikov iz tega centra, Mehičan po rodu, je želel od Pogačnika odkupiti celo vse grafične plošče. Kot nekdanji pilot je skonstruiral poseben stroj in najel delavce, da so mu iz bombaža scufali

vlakna, ter naredil svojo papirno maso, jo naložil na instalacije, rahlo odtisnil in tako dobil relief. Pogačniku pa je dejal, da mu želi kakega dobrega Japonca, ker so Japonci veljali za natančne pri grafičnem odtiskovanju, a Pogačnikov edini »Japonec«, ki je prekašal vse Japonce, je bila njegova žena.

Kržišnik je razpolagal z denarjem, s katerim je vabil goste v hotele. Ker je za vsem tem stala politika, so bili ob otvoritvah tudi tako razkošni sprejemi s pršutom in jastogi, kakršnih pred tem nismo poznali. Pogačniku, ki so ga spominjali na prave lukulske pojedine, so celo profesorji z newyorškega grafičnega centra dejali, da tako razkošnega sprejema še niso doživeli, ter se spraševali, od kod nam toliko denarja; Pogačnik pa jim je odgovoril, da je ravnokar v časopisu prebral, da so nam dali Američani posojilo. Nekateri gostje so bili v Ljubljani tudi dlje časa in so takrat obiskali tudi Pogačnika. Pojavili so se tudi kulturni atašeji in Pogačnik je imel v tistih poletjih polno hišo Američanov z ženami in (nevzgojenimi) otroki, ki so mu pretaknili vse predale in izpustili mačke. Prišli so tudi Nemci in Kanadčani, gospa iz Braziliije, hči tovarnarja čopičev, pa je Pogačniku podarila čopiče, ki jih je sprva namenila Debenjaku, ter se pri njem tako nacedila rebule, da je hotela kar na mizi zaplesati sambo. V kritikah bienalske prireditve pa je Pogačnik sčasoma opazil predstavo, kot da kaže bienale osnovne tendence na celotnem likovnem področju, ker naj bi bila grafika kažipot za vso umetnost, deloma tudi zato, ker je bilo videti slikarstvo v krizi; vendar se mu je zdela ta osnovna misel, gledano v splošnem, pretirana, kritike pa ob premajhni analitični preglednosti preveč predstavljene kot nekaj absolutnega. Taka evforija, med katero so se v grafiko usmerjali tudi študentje, je trajala kvečjemu kakih petnajst let, nekako do leta 1970, ko je začela prireditev stagnirati in je bilo vse manj tudi obiskovalcev, nekdanji »boom« pa je počil kot balonček.

Bienali so postajali enaki in dolgočasni, in pogled dojemljivega gledalca na enega izmed njih, že iz leta 1981, značilno ponazarja za likovno umetnost zainteresirani pesnik Jože Udovič, ki si je 6. avgusta tega leta v dnevnik napisal: »Dopoldne grafični bienale. Pravzaprav le redko delo, ki pritegne pažnjo in prepriča. Dosti tehnične veščine, pa malo pravega umetniškega čara. Dosti zagate in iskanja za vsako ceno. Iskanje zaradi iskanja. In prazna barvna geometrija. Smeh primitivnega severnjaka ob grafiki, ki je ni razumel.« Prav podobno je gledal na poznejše bienale tudi Jakac, ki je – kot se spominjam z obhodom prireditve v njegovi družbi – vsak list posebej komentiral in bil nadvse vesel, če je kje razbral poleg tehnične perfekcije tudi vsebinsko izrazitost ter prvinsko izhodišče,

ki ni zabrisovalo avtorjevega nacionalnega kulturnega izročila in se je torej še upiralo današnjemu pojmovanju razraščajoče se monotone »globalizacije«; precej bolj kot nad Slovenci pa je bil navdušen nad Orientalci.

Tudi ta že poprej izkazani zastoj je bil povezan s spremembo interesov v Združenih državah Amerike, kjer je grafika cvetela in so jo podpirali le v Kennedyjevem in Johnsonovem obdobju. V tistem času ameriške vojne v Vietnamu so bili vsi zgroženi nad ameriško agresijo, ki jo je po Kennedyjevi smrti končeval predsednik Johnson, tudi sam ljubitelj grafike, in tedaj so se v obdobju cvetoče generacije hipijev v Združenih državah zelo posvečali prav grafiki, ki je tam postala močno popularna. Ne smemo namreč spregledati, pripoveduje Pogačnik, da so bile tedaj po svetu vojne, na katere so se odzivala hipijevska cvetlična gibanja, njihove ideje pa so prihajale med ljudi z grafiko, ki naj bi razglašala mir. V ameriški grafiki je prednjačil newyorški Pratt center, s katerim je bil povezan Pogačnik. Ozračje je bilo z grafiko prav nabito, tako imenovana ameriška grafika pa ni bila nič kaj podobna evropski, ker so Američani izdelovali podobe velikanskega formata, večje od Pogačnikovih vrat. Evropa, kjer nis(m)o izdelovali niti tako velikega papirja, pa je tedaj še spoštovala majhen format.

Do danes pa se je odnos do grafične tehnike bistveno spremenil, kar najzgovorneje kaže sedanja oblika ljubljanskega grafičnega bienala, ki je zaradi spremenjenega koncepta klasično grafiko tako rekoč izločil, kajti grafika kot ekstrakt tehnološkega in tehničnega postopka je za Pogačnika v končni fazi samo ročno odtisnjen grafični list. Taka grafika in današnji eksperimenti pa hodijo po dveh docela različnih poteh. O tem so prepričani tudi Janez Bernik in Andrej Jemec ali kipar Drago Tršar, medtem ko se je iz njihove nekdanje prijateljske trojice prilagodljivi Zoran Kržišnik nazadnje podredil težnjam mladih, prepričan, da ostaja s tem aktualen, in govoreč, da so drugi ostali za časom.

Bistveno razliko med novimi mediji z njihovimi neosebnimi informacijami in »klasično« grafiko vidi Pogačnik ravno v tem, da je pri njegovi, se pravi klasični grafiki s svojim dotikom na odtisu vselej duhovno navzoča avtorjeva roka. Ko si gledalec tako grafiko ogleduje, to za umetnika pomeni, da mu s svojo grafiko podaja dlan in mu govori »Dober dan«, »Želim ti veliko sreče« ali »Vse dobro«. V skladu s takim pogledom pa je tudi mnenje Andreja Jemca, da bi bilo za avtorja računalniških grafik najprimerneje, ko bi obiskovalcu na vratih galerije namesto roke podal kar računalnik; zamenjava klasičnih grafičnih tehnik s sodobnimi izrazili »prenovljenega« bienala pa se mu zdi nekaj

podobnega, kot če bi glasbenik zamenjal Stradivarijevo violino s sintetizatorjem. Pri tem, ko se Pogačnik zavzema za risbo, pa s svojim pojmovanjem seveda nima v mislih kake ingresovsko precizne risbe, ampak govori o primarni risbi, ki je zapis, v katerem je tudi konec ali kanček človeške pisave. Temeljni princip klasičnega odtiskovanja pa je zanj dotik, s katerim se je vse začelo in se v nadaljnjih petsto letih tako neverjetno razvilo, da Pogačnik vseh izumov niti več ne spremlja. Svojo tiskarsko prešo pa je namenil Narodni galeriji, da bi se z njo ohranil spomin na korenine, iz katerih tiskarstvo izvira, in da bi mladi s pomočjo mentorjev v lastno veselje razvijali svojo brezmejno likovno fantazijo.

439

Seveda se Pogačnik v vselej širokopoteznem zgodovinskem razmišljanju zaveda, da ne ve, kaj je ljubljanski grafični bienale v zgodovini tudi v resnici pomenil (zanj so v svojem času zagotovo vedeli, da nekaj pomeni, četudi niso vedeli, kaj), saj bi se bilo mogoče z današnjega stališča tudi vprašati, ali ni bil v svetovnozgodovinskem okviru samo neki premor pred zmagujočim prodorom računalnikov; ob tem pa se lahko tudi sprašuje, ali ne bo tudi te žlahtne obrti morda enkrat za vselej konec – čeravno je trdno prepričan, da bi jo morali prek študentov na akademiji gojiti še naprej. Zato je čutil zadoščenje ob izjavi Črtomira Freliha, da je po današnjem zatonu grafika na ponovnem začetku, da jo bo treba preroditi na novo in da ostaja osnova zanjo risba. Vendar pa se Pogačnik s skrbjo zaveda, da pomeni risba tudi neke vrste trpljenje in da današnji mladi ljudje, nagnjeni k čudnemu uživaštvu in lenobnosti, ne le da nočejo trpeti, ampak se pretrašijo že prav vsakršnega napora in si zato delo najraje olajšajo kar s klikom na aparat.

Prvič je postal na to pozoren kot profesor na akademiji, ko je med naporim in dolgotrajnim tiskanjem litografij doživel rahel konflikt s Srečom Draganom. Tedaj je bil v modi reizem in Dragan je upodobil obešalnik (motiv, ki ga najdemo tudi med litografijami Jaspere Johnsa in jedkanicami Janeza Bernika). Toda potem, ko je delal že kaki dve uri in sliko odtisnil in ga je Pogačnik zadovoljno in spodbudno pohvalil, češ da je odtis uspel, je profesorju dejal: »Mar ni to že prav neumno? Dve uri sem delal, lahko pa bi šel v tiskarno in tam dobil v dveh urah tisoč obešalnikov.« Pogačnik mu je dejal, da je to seveda njegovo stališče, in potem sta se še duhovito pogovarjala, ne da bi si oponirala, kajti Pogačnik ni nikoli nikomur ničesar vsiljeval ali preprečeval. Ob tem pa se je zamislil in se vprašal, ali se ljudem vse bolj drvečega časa stara tehnologija res ne bo več zdela primerna za multiplikacijo in bo zanje v resnici primernejši sitotisk, tako

kot se nekaterim v današnjem času ne zdijo več primerni niti obsežnejši romani in bi se jim tudi pri tej Kroniki najbrž zdel prikladnejši kot na nadrobnostih sloneče pripovedovanje samo praktično informativen izvleček.

Tehnično izpovedna žlahtnost del na ljubljanskem bienalu se je do današnjega dne banalizirala v vsesplošno duhovno degradiranje, razvidno v sedanjem izzvenevanju bienala, ki očitno skuša hkrati prisluškovati novemu pojmovanju grafike, temelječemu le še na reprodukciji in potrebi po veliki količini odtisov, za katero so klasični pristopi potemtakem že vse prezamudni, čeravno interes za klasično grafiko, po prepričanju njenih slovenskih predstavnikov, v resnici nikakor ne izgineva. V tem jih potrjujejo tudi številni protesti tujih grafikov, ki ljubljanski bienale v dosednji obliki, očitno zelo razočarani, močno pogrešajo, še posebej Japoncev, ki so, kot pripoveduje Andrej Jemec, prav obupani in užaljeni, ker ne dobivajo več vabila. S tem pa se pojmovanje grafike vrača k tistemu, še ne izoblikovanemu predgrafičnemu dojemanju, ki ga je leta 1947 v Beogradu tako začudeno kritično komentiral Jakac, ko je ugotavljal, da tam sploh še ne razlikujejo med pravo grafiko in tiskom.

Zaradi velikega zanimanja za grafiko so postajali med razcvetanjem bienala jugoslovanski avtorji upoštevani tudi v ameriških revijah in knjigah, med njimi pa ima najodličnejše mesto prav Marjan Pogačnik. Njegovo grafiko je v svoji knjigi objavil tudi ameriški Žid Eichenberg, ki je postavil ameriško grafiko »na noge«, in Pogačniku so sami od sebe dajali celo strešico na č, kar ga je prav posebej razveselilo (in ki jo na primer pevka Marjana Lipovšek na svojih plakatih striktno zahteva). Zoran Mušič, ki se je sam podpisoval kot Music, pa se je imenoval tudi Antonio, a tudi zato, kot je dejal Pogačniku, da se je izmikal povojnim zasledovalcem. Američani so Pogačnika »odkrili« in najbolj »eksploatirali« tudi zato, ker so še posebej občudovali njegovo tehniko, zaradi katere je navzoč v številnih revijah in knjigah, še posebej o grafičnih tehnikah, tudi kot predstavnik posebne tehnike oziroma kot tehnični izumitelj. Leta 1977 so muodelili nagrado na svetovnem natečaju za grafiko v San Franciscu, še pred tem pa zlato medaljo in prvo nagrado na sredozemskih bienalih v Aleksandriji, kjer je bil nagrajen za barvito grafiko Poletna razigranost, prepričan, da je v Egiptu »zmagala«, ker se je tamkajšnjim ljudem dotaknila duše s svojimi rdečimi barvami, kakršne so blizu Turkom in drugim Orientalcem, in ker je bilo na njej veliko »realističnega« cvetja. (Poslali so mu celo denar, ki ga ni bilo mogoče zamenjati.)

Jugoslovanska povojna grafika, ki je bila z deli starejših slovenskih mojstrov, kot sta bila Jakac ali Mihelič, nekajkrat vključena v tuje revije že nekoliko poprej, pred nastankom bienala (Jakac na primer julija 1952 v reviji *The Studio*, 1953 pa je bilo prav tam predstavljeno tudi sodobno slovensko slikarstvo), je postala zaradi bienalov širše opazna oziroma prepoznavna kot upoštevanja vreden pojav. Zanj so se celo tako zanimali, da so razločevali med slovensko, srbsko, hrvaško ali makedonsko grafiko. Preden je odpotoval v tuje dežele na svoje »turneje« državní poglavar Tito, so tam navadno priredili tudi jugoslovansko grafično razstavo, in teh razstav je bila cela vrsta, s stalno »reprezentanco« slovenskih grafikov, med katerimi so dominirali Bernik, Jemec, Mihelič, Debenjak in včasih Zelenko ter Pregelj, pozneje pa tudi Adriana Maraž ali, če je zmanjkalo ljudi, Tinca Stegovec, pozneje pa tudi že Pogačnikovi učenci Metka Krašovec, Lojze Logar ali Gorazd Šefran. Vključeni pa so bili tudi predstavniki drugih republik, med Srbi na primer Srbinović ali Karanović in med Makedonci Ordan Petlevski.

44I

Tedaj je prihajala v Ljubljano tudi glavna kustosinja za grafiko londonske galerije Tate Pat Gilmour in Pogačnikovo delo jo je tako prevzelo, da se je odtelej zanj trajno zanimala. Zanj se je celo tako navdušila, da je njegovo grafiko Neopaženo ob cesti leta 1970 reproducirala na zunanji in notranji naslovni strani svoje knjige *Modern Prints*. Še leta 2002 pa je v že omenjenem besedilu v reviji *Print Quarterly* poročala tudi o njegovem katalogu ob razstavi v Narodni galeriji, kjer ga več kot deset let po slovenski osamosvojitvi še vedno šteje za vodilnega jugoslovanskega grafika. Za Pogačnika pa so se zanimali tudi v Ameriki, od koder sta bili njegovi menedžerki gospe Kaplanova in Baruchova, in tudi tam so na razstavah ugotavljali njegovo izvirnost oziroma posebnost, ki so jo skušali povezati z umetnikovo slovensko nacionalno pripadnostjo. Pogačnikovo grafiko je prodajala tudi nečakinja umetnostnega zgodovinarja Grge Gamulina Ljuba Gamulin v dubrovniški galeriji Sebastijan, kjer so jo morali zaradi velikega zanimanja podražiti, samo zato, da bi jo »zaščitili pred prodajo«. Posrednik njegovega dela pa je želel biti tudi poznavalec Haring iz Kunsthalle v Düsseldorfu, vendar Pogačnik njegove ponudbe kljub Kržišnikovi zavzetosti ni sprejel, ker se ni hotel in mogel odmakniti od uveljavljenega načina in svojim delom povečati naklade na sto odtisov. Zato je ta tudi danes vedno tako močno iskana, da bi prišli kupci ponjo s »kraljevsko kočijo«, in velja tako rekoč za nedostopno. Na razstave po svetu pa so Pogačnika tuji galeristi kot široko priznanega ustvarjalca vabili tudi individualno in ga vselej označevali kot izrazitega in samosvojega.

Kot zelo svojevrsten avtor je bil Pogačnik večkrat navzoč v najboljši svetovni družbi v tujem strokovnem tisku in zastopan tudi na številnih razstavah. To razstavljanje po svetu pa je najbrž »preživel« zato, ker ga niti ni mogel nadzorovati, in tedaj tudi nikogar od organizatorjev ni motilo, če avtorji grafičnih listov sploh niso dobivali nazaj ali pa so se vračali zelo poškodovani, ker so bile razstave v interesu političnega vrha, seveda pa najbrž tudi samih avtorjev, ki so zato marsikaj spregledali. Šele pozneje pa je kdaj prišlo tudi do odkupov in Pogačnik pravi, da ne bo nikoli pozabil, da ga je kot član neke komisije prvi opazil in mu dal pri odkupih prednost umetnostni zgodovinar Nace Šumi, in da se mu je tedaj kar zavrtelo v glavi, ker je prvič dobil denar, da je lahko normalno zaživel.

442

Ko je poznavalka vzhodnoevropske umetnosti gospa Baruchova razstavi skupine 69, ki jo je poslal Zoran Kržišnik v Chicago, sama pridružila še Pogačnikovo grafiko, ker je bil na voljo še prostor in je imela njegove grafike pri roki, je Pogačnik doživel, da je kritika opazila svojevrstnost oziroma slovenskost samo v njegovem delu. (V skupino 69 kot združenje reprezentativnih slovenskih likovnih umetnikov je bil Marjan Pogačnik sicer povabljen, a se ni odzval, ker je menil, da za redno razstavljanje ni dovolj produktiven.) Tega pa si ni razlagal s kako posebno avtohtonostjo, v katero v likovni umetnosti, kjer se vse prežema, niti ne verjame, ampak si je to dojemanje razlagal z okoliščino, da je živelo v Chicagu veliko židovskih priseljencev iz Poljske in Madžarske, ki so v njegovem delu začutili sorodnost s svojim lastnim srednjeevropskim kulturnogeografskim izročilom, katerega poseben del je tudi slovensko. Kot zelo slovenski pa se je zdel tudi domačim ljudem, ko je natisnil voščilnice za Pat Gilmour, na primer Jožetu Brumnu in Avguštinu Lahu, češ da so res nekaj našega, slovenskega, in zato je njegova oprema tako sijajno zaživela v že omenjeni Zadnikarjevi knjigi o slovenskih znamenjih, ki jo je kar nekajkrat izdala Slovenska matica. Izvod teh Zadnikarjevih popularnih »Znamenj« je Pogačnik daroval profesorjem Pratt centra in eden izmed njih je bil nad dokumentarno vsebino tako navdušen, da je naredil več velikih grafik, ki jih je naslovil kar po slovensko kot Znamenja. Pogačnik je newyorškemu Grafičnemu centru pozneje daroval še posebno grafiko, ki jo je izdelal po vzorcu opreme za Zadnikarjevo knjigo. Tudi v tej luči je razumljivo, da je Pogačnika posebej oboževal tudi umetnostni zgodovinar in predani negovalec slovenske tradicije, konservator Milan Železnik.

Gospa Kaplanova je sprva v New Yorku na Peti aveniji vodila galerijo Adria Art Gallery, ki jo je tam ustanovilo podjetje Intertrade. Ko je galerija propadla, je uporabila nastale povezave, se lotila menedžerstva in tako pričela prodajati tudi Pogačnikove grafike. Oddajala jih je za opremo prostorov, ker je bil njen mož arhitekt, in vrsta njegovih grafik je našla svoj življenjski prostor in zadnje počivališče tudi v ustrezno osvetljenem hodniku v stolpnicaх svetovnega new-yorškega trgovinskega centra, ki sta ju 11. septembra 2001 razrušili teroristični letali. Med enim od njenih obiskov v Ljubljani je Pogačnik na željo študentov, ki bi radi kaj zaslužili, gospo Kaplanovo pripeljal tudi na likovno akademijo; tam pa se je ameriška gostja, ko je videla, kako je neki študent ravnokar odtisnil svojo Coca-colo, začudeno povprašala, čemu vendar delajo po ameriško in ne raje tako, kot dela Pogačnik. Pogačniku se seveda ni zdelo potrebno, da bi delali na njegov način, in ji je pojasnil, da on pač ni moderen in da pri nas zdaj očitno iščemo Ameriko. (Njegovo tehniko pa je navdušeno prevzel neki Pierre iz Bruslja, ki se je prišel na ljubljansko akademijo izpopolnjevati in je po vrnitvi domov nepričakovano umrl.)

443

Študentje so sprva sanjali samo o Parizu, nenadoma pa so okrog leta 1960 začeli hrepeneti po Ameriki in iskati vzore v New Yorku. Svoje vzornike so iskali v ameriških popartistih, zlasti Warholu, misleč, da je to odkritje, pri tem pa so zanemarili popotnico od doma. To pa se je Pogačniku zdelo naravneje kvečjemu pri Metki Krašovec. Pri njej ga amerikaniziranost ni motila, ker je bila Amerika njena resnična izkušnja iz otroških let. Sama umetnica v svojem življenjepisu Ogledalo, čas v tej luči pojasnjuje tudi angleška besedila, vpisana v risbe, češ da so tudi ta del njene podzvesti in zato ne ceneni snobizem, marveč del njenega otroštva. (Vendar se je to do danes razpaslo pri številnih drugih in kaže le na hotenje, prepogosto zelo značilno za slikarje, da bi prikrili svoje poreklo in se s tako izkoreninjenostjo uvrstili med provincialno pojmovane svetovljane.) Prav zaradi posebnosti in različnosti, ki ni popustila amerikanizaciji, se je pričel zanimati za Pogačnikovo grafiko tudi profesor Federico Zeri. S Pogačnikovimi deli se je prvič seznanil, ko jih je videl na pisalni mizi v pisarni Ksenije Rozman v ljubljanski Narodni galeriji, in so ga v trenutku tako osvojila, da jih je želel odnesti kar s seboj. Rozmanova mu je dopustila, da jih je nekaj »zaplenil«, potem pa sta jih Pogačnikova nadomestila in mu jih poslala še sama. Zeri mu je nato večkrat priznavalno pisal, da so njegove grafike izvirne tako z likovnega kot tehničnega vidika ter sijajne in da si jih bo obesil na steno, da jih bo lahko

nenehno gledal, kar je, kot mu je povedala Rozmanova, tudi zares storil, Pogačnika pa si je kot njegov občudovalec želel spoznati tudi osebno. Ksenija Rozman je Pogačniku iz Rima tudi pisala, kako je Zerija zanimala in veselila pripoved o njegovem uspehu na razstavi v Chicagu; tudi Zerija pa je posebej zanimalo vprašanje, v čem je zajeta tista razlikovalna lastnost, zaradi katere so pisci ob Pogačniku tako pogosto razbirali samosvojost, ki so jo povezovali s slovenskostjo.

Grafični opus, ki ga je Pogačnik leta 2002 razstavil v Narodni galeriji, zajema z 224 katalogiziranimi listi le dostopne »preostanke« oziroma »ostaline« njegovega ustvarjalnega razmaha. Po Pogačnikovi presoji obsega tretjino njegovega dela, kajti vse preostalo je uničeno, odneseno ali raztreščeno po svetu, kjer so bila njegova dela vključena na kakih 300 razstav, v domovini pa je bil doslej predstavljen (le) na dveh samostojnih. Sicer pa sam šteje svoje grafike iz let nekako med 1965 in 1975 za bolj eksperimentalne, ker so si tedaj vsi želeli nekaj novega, precej pozneje pa je, da bi se ne ponavljal, pričel snovati novo tehniko tako imenovane mehke prevleke (vernīs mou ali s klasičnim poimenovanjem crayon) in je že naredil nekaj poskusov. Tudi v tej novi tehniki potenciranega jedkanja so se mu nakazali sijajni uspehi. Vendar je prav tedaj, ko jo je snoval, leta 1992, potem ko je na domačem vrtu prestavil kamen, nenadoma v hipu oslepel in potem za določen čas komajda še kaj videl, kot pravi, kvečjemu toliko, kot da bi pogledal skozi ključavnico. Potem so mu »zašili oči«, vendar je preslabo videl, da bi lahko s preciznim grafičnim delom nadaljeval in ni mogel sam končati niti plošče, ki jo je imel v delu. V času, ko je bil skorajda slep, pa se je zatekel v risanje in je pričel risati celo z asfaltom.

Tedanje risbe so zasnovane v osnovi podobno kot njegove grafike oziroma risbe zanje, ornamentalno in z enakimi motivi, le da so, v duhu njegovih prvotnih grafičnih zasnov, bolj energično širokopotezne. Medtem ko je v začasni slepoti risal, si je v duhu zmeraj nekaj zamislil; muzikalni ritem teh del, ki jih je lahko videl šele pozneje, ko je za silo spregledal, pa je sugeriral tudi s pomenljivimi naslovi, ki se – tako kot na primer Tango – največkrat povezujejo z glasbo. Med poslušanjem glasbe je umetnik tudi v resnici risal, med drugim zlasti ob spremljavi Rahmaninova, ki mu je – poleg Schuberta – še posebej blizu, saj pripoveduje, kako se je, če mu pri delu ni šlo, najraje spodbujal z njegovimi čustvenimi poudarki. Na te risbe je vključil tudi motive konjičkov, zajete iz otroškega spomina, posebej Miška in Luco kot zadnja konja, ki so ju nekoč imeli pri Pogačnikovih doma.

Prav ta konja sta mu povzročila tudi veliko žalost, ker se je moral v času po gospodarskem propadu, ko je oče izgubil vsa posestva, ločiti tudi od njiju in ne le od kočije, na kateri je presedel cele ure; to izgubo je deček pri svojih dvanajstih letih za vse življenje občutil kot pravcato in že kar največjo, nikoli preboleno katastrofo. Luca je bila lipicanka s harmoničnimi dolgimi koraki, značilnimi za to pasmo, ki jo odlikuje tudi večja pridnost, Miško pa je bil bolj muhast arabec, kakršnih navadno ne vprezajo, imel je kratke korake in je visoko dvigoval noge. Prav s tema konjema sta se zakonca Marjan in Bogica Pogačnik v družinskem razgovoru celo intimno šaljivo poistovetila in se po njiju tudi po domače preimenovala, saj je vlekla na življenjskih poteh njun voz predvsem močnejša Luca, medtem ko je utrujeni Miško hodil ob njej bolj kot spremljevalec, zato je hlapec, da bi bila konja pri vleki enakomerneje obtežena, dejal, da mora premakniti »vago«, a je naravnal »vago« pri vajetih za Luco in ne za Miška. Pogačnik je bil na ta zadnja konja tako navezan, da ju ni nikoli prebolel, in pravi, da je bilo z njim zato že tedaj konec. Zato pa, kot skrivnostno pripoveduje, med zamišljenim strmenjem v furnirju domače mize večkrat zagleda vrisanega konja, očitno podobno, kot je Petrarca povsod, »v bistri vodi, na mladi travi, v deblu fige, v belem oblaku ...« videl svojo živo Lavro. Kajti očitno so ga v umetnosti bolj kot ženske navdihovali in mu povzročali srčne bolečine konji ali, kakor sam pravi: »Konji, konji, konji«, kot bi se želel s svojim obožujočim vzdihom pridružiti Gogoljevemu navdušenju nad njimi: »Eh, konji, konji – kakšni konji!«

Ženske pa Pogačnika, kot pravi, niso preveč marale zato, ker so vse po vrsti ugotavljale – kadar se je v mladosti z njimi sprehajal po Barju –, da jih spravljata njegova depresivnost in pesimizem v žalost, in zato so ga označile za nepopoljšljivega črnogleda, ki jim kvari razpoloženje. Bile so tudi vselej nezadovoljne, če jim je kaj naslikal, videl pa je tudi, da se z njimi, pa četudi so bile študirane, ni mogel pametno pogovarjati, razen s poznejšo ženo. Ona pa je bila tudi vselej tista, ki je, potem ko se je sredi noči lotil kake podobe z divjim beganjem in struganjem po z asfaltom prevlečeni plošči in ko je imel že ves obraz poškoprljen s suhim asfaltom, svojemu »dervišu« dejala, da v plošči že vidi podobo, ki se bo pozneje prikazala, in mu tolažniško zagotovila: »Zdaj si pa že dober, si že ven iz vsega hudega«. To je bilo zanj zanesljivo znamenje, da bo stvar izpeljal do konca. Šele potem, ko je naredil tak »masaker« in prvotno zamisel po plošči prav »razmetal«, da je bila tudi vsa delovna soba črna od asfalta, se je lahko umirjeno lotil svojega postopka in začel brusiti linije, zabubljen vase kot martinček.

Med takim ustvarjalnim procesom je prodiral iz nereda, ki naj bi bil za njegovo notranjost značilen, k simetriji in vertikali, ter je začetni afekt oziroma izbruh uravnal v precizno formo. Pri tem pa mu je bilo povsem vseeno, ali gre za stil ali maniro. Tako sta v genezi Pogačnikovih grafik združena v divji zamah sproščen ekstatičen začetek in dolgotrajnejša izdelava, ob čemer se sam umetnik označuje kar za dvojnostno osebnost in govori o svoji notranji razdvojenosti ali razkolu; ob iskanju njenih pravih vzgibov pa največkrat pomisli tudi na »shizofreni« značaj »turških« prednikov oziroma na zagatno dediščino vele-sovskega konca.

446

Pogačnik je poleg grafik tudi iz eksistenčnih razlogov snoval še marsikaj, zato se mu niti poznejši »hepeningi« oziroma »performansi« niso nikoli zdeli nekaj tako novega in nepojmljivega kot tistim, ki niso bili taki opazovalci in premišljevalci, da bi iskali notranje povezave tudi med navidez najrazličnejšimi pojavi. Ker je slutil, da vsi ti pojavi niso od danes, ampak so počasi že dolgo tleli, je intenzivno iskal poprejšnja znamenja zanje in zaslutil njihove napovedi ali predpodebe poznejših preobrazb v celotnem gledanju na likovnost tudi v prizorih ali dogajanjih, ki jim je bil sam priča. Hkrati pa se je intenzivno spraševal, v čem je vrednost takih dogodkov in kako jih je sploh mogoče ohranjati in določiti.

Spominja se na primer, kako je nekoč, ko si je pred otvoritvijo ogledoval še ne do kraja postavljeni beneški bienale, argentinski slikar iz pariške šole, Antonio Berni, zahteval visoko lestev in poslikal tudi prostor med svojimi slikami na zidu, kot bi jih želel povezati, in Pogačnik, ki česa takega dotlej še ni videl, si je to nemudoma razlagal kot poskus, kako narediti iz slike še nekaj več. Zastrigel je z ušesi in si dejal: »Nekaj se je zgodilo.« (Isti Berni je Pogačnika po reprodukcijah v katalogu odkril kot sorodno dušo in mu je nekoč, ne da bi se osebno seznanila, nepričakovano poslal reliefno grafiko Ramona vi sa vie – Ramona živi svoje življenje – s sporočilom, da sta si sorodna.) Na istem bienalu je Pogačnik videl, kako je nekdo odtiskoval svoj jopič iz jeansa, in je v tem razbral avtorjevo željo, da bi se izvil iz konvencije. Pozneje pa je, prav tako na beneškem bienalu, vzbudil več pozornosti kot s svojimi slikami z dogajanjem, ki ga je aranžiral, tudi slikar Hundertwasser, ko se je med slikami gol sprehajal z golo Japonko, in danes je to, kar je bilo nekoč obrobna spremljava in je sprva miren potek bienala kvečjemu zmotilo, stopilo že v samo ospredje in preglasilo slikarstvo, ki je prestopilo v drugi plan; in zato ob takih pojavih, ki so v umetniku sprožili slutnje, kakršne so se pozneje uresničile, že ni bilo več mogoče misliti, da bo

ostala slika začetek in konec. Iz njih pa je tudi razvidno, da današnji umetniki niso od danes.

Z današnjimi očmi pa bi bilo mogoče razlagati kot instalacije ali performanse tudi duhovitosti, ki jih nekoč še niso deklarirali kot resno umetnost, tako kot na primer omenjeni praznični novoletni aranžma v ateljeju Draga Tršarja, kjer je dominirala poleg Jemčeve slike babjega mlina Tršarjeva konstrukcija s fotografijo Milene Dravić na obrazu, ki je imela za prsi dvoje zaobljenih kjantaric, za trebuh pa košaro, polno klobas; tla tega prizorišča pa so bila ob zaključku praznovanja, po katerem je Pogačniku izrekel svoje priznanje Edvard Kocbek, na debelo posuta s konfeti. Spremenila pa se je tudi vloga kustosov oziroma galeristov, ki se danes razglašajo za avtorje razstav in razstavljajo celo sami sebe v svojem delovnem okolju. V tej luči se gospa Pogačnik šaljivo spominja kot »predhodnika« takih hepeningov tudi bohemskega Janeza Zormanana, ker je nekoč njeni teti naročil, naj ga še isti dan obišče, češ da ji mora nujno nekaj pokazati. Tistega dne sicer ni imela časa, ko pa si ga je zaradi njega le s težavo odtrgala in prišla še pravočasno, ni videla ničesar drugega kot do skrajnosti razmetano »kustosovo« sobo, kajti Zorman ji je hotel pokazati samo to, kako ima tisti dan doma še posebno strašansko razmetano. (O Zormanovem smislu za šalo v svojih Pogovorih s pesnikom Gradnikom pripoveduje tudi Marja Boršnik. Na njeno domnevo, da se ne zna smejeti, ji je pesnik dejal, da se to zgodi samo strašno redko, »ko se pa ljudje tako redko česa resnično smešnega domislijo«. In je nadaljeval: »Pred leti srečam pri Pasaži Janeza Zormanana, čigar dovtipu sem se moral iz srca smejeti. Nekdo, ki je šel mimo, ustavi Zormanana: »Kaj si neki temu hudiču povedal, da se je smejal?!«)

Pogačnik se je že ob takih znamenjih sprememb zavedal, da smo doslej analizirali vedno samo sliko, ne pa tudi dogodkov okrog nje, še zlasti, ker je sam svoje vzorčaste risbe prirejal tudi za modne revije (slikanje na tekstilu je učil tudi v srednji šoli, delu pa se je sam priučil, tako da je temeljito preštudiral angleško knjigo). Narisal je tudi vzorce za vezeno obleko Jovanke Broz za njeno potovanje v Indijo in zasnoval plakat za ljubljanski Festival, ki ga sam označuje kot za tisti čas zastarelega, motiv zanj s soncem pri vrhu pa je določil naročnik, festivalski direktor, ki mu je zaželeno motivno zasnovno shematično skiciral kar na cigaretno škatlico, in zanj je na anonimnem natečaju, na katerem je »zadel tombolo«, dobil tudi bogato denarno nagrado in si z njo toliko opomogel, da si je nakupil material. Na natečaju so sodelovali tudi arhitekti, ki so mu zmago

zamerili, ter Zoran Didek. Ob izbranem delu pa se je za Pogačnika ponovila že znana zgodba z vprašanjem: »Kdo pa je ta?« Vse natisnjene plakate so razgrabili, edinega preostalega pa je poklonil Narodni galeriji. V slikarjevem arhivu je ohranjena skica zanj z motivom antropomorfnega sonca, ljubljanskega gradu z zmajem ter violine z dvema goloboma in rožami spodaj; ta ne zgolj plakatna, temveč tudi lirična kompozicija je bila natisnjena v indigo plavi barvi in je ornamentalno učinkovala v ritmični povezavi več primerkov, ovitih okrog okroglega nosilca v Zvezdi, kajti Pogačnik si je plakat zamislil tako, da je dosegel pravi učinek šele v sosledju, ko jih je povezal med sabo kakih deset, da so zaživeli kot sklenjena ritmična celota, ki se ji je silhueta ljubljanskega gradu izrisovala v arabesko. To idejo pa mu je rodilo njegovo ubadanje s tekstilno grafiko, ki gradi svoje kompozicijske elemente na sosledju, tako imenovanem raportu, ki šele ustvari pravi vzorec.

Pri tiskanju plakata je sodeloval kot delovodja sin tiskarja Čeča, ki je dejal, da bodo sonce odstranili, češ da je že preveč zguljeno, in je izločil še nekatere detajle. Ob otvoritvi 2. ljubljanskega grafičnega bienala je visel eden od teh plakatov kot reklama za ljubljanski festival tudi na vratih Moderne galerije in tedaj je kipar Batič Pogačnika povprašal, čemu je tako konservativen in zakaj ni naredil česa bolj modernega. Pogačnik pa mu je odgovoril: »Ti si imel za vzor Zadkina, jaz pa gospoda direktorja festivala.« Natečaja se je namreč udeležil iz eksistenčne potrebe in ne iz notranjega nagiba in je zato upošteval vsa naročnikova navodila oziroma želje, sicer bi ga zasnoval drugače. Ne pomišlja pa si niti priznati, da se je pri snovanju tudi sam oprl na nemško »Gebrauchsgraphik«. Podobno sonce pa je leta 1958 vključil tudi na prelep modro-oranžni ščitni ovitek za knjigo Miška Kranjca Mesec je doma na Bladovici z ilustracijami Iveta Šubica in nanj vnesel tudi podobo domačije s hišami in kravo pod lokom hleva ter drevesi, pticami in srno ter polžem. Čečev pomislek o njegovi izguljenosti pa priklicuje pred oči grafiko Vladimirja Makuca Istrska vas, na kateri je antropomorfno sonce preoblikovan spomin na gotske freske v Hrastovljah, tako sonce pa se je ohranilo tudi na poslikanih starih cerkvenih stropih in se prerodilo tudi v številnih današnjih ilustracijah ali na Vidičevem vitražu. Pogačnik, ki si ni nikoli po vsej sili prizadeval za izvirnost, ker je v svoji življenjski modrosti vedel, da je vse na svetu povezano, še posebej pa v majhnem slovenskem okrožju, pa svoje sonce povezuje celo s Karlom Velikim, kot bi takega nalašč naslikal prav iz kljubovalnosti samemu mogočnemu cesarju, ko pa tolikokrat slikovito

pripoveduje, kako ga je cesar Karel Veliki prepovedal, pa nikoli zatrl. Nekoč je izdelal tudi plakat za Viba film, ki so ga potrebovali za kuliso pri nekem filmu. Režiser Andrej Hieng je zanj poprosil Pogačnika, ker so snovalci filma po pogovorih prišli do spoznanja, da ga lahko naredita samo dva ustvarjalca: Melita Vovk ali Pogačnik. Ker Vovkova ni bila dostopna, so se obrnili na umetnika, in ta je potem delal dva dni in dve noči, za model pri zahtevanem motivu komedijanta, ki dviga uteži, pa je vzel staro fotografijo očeta gospe Pogačnikove, ki je bil majhen in čokat.

Poleg ovitka za Kranjčevo knjigo je Pogačnik ustvaril še več ščitnih ovitkov, med drugim za Norveške pravljice s konjički, ki letijo po zraku, za neko živinozdravniško serijo ali za knjigo o tragediji Armencev; pisatelj Ivan Potrč pa mu je željo za opremo neke svoje knjige izrazil kar v pismu, kjer mu je naročil tudi simboličen motiv: dvorišče, na katerem se lovijo trije vrabci, z enim odletelim vrabcem (osebo iz besedila, ki je odšla od doma). Svojemu nekdanjemu učencu Julijanu Miklavčiču, ki je bil sicer nadarjen litograf, a se je povsem usmeril v uporabno grafiko oziroma knjižno oblikovanje, je Pogačnik na njegovo prošnjo ljubeznivo dovolil, da lahko po svoji presoji za knjižne opreme uporablja njegova dela, in zato mu je Janez Bernik nekoč celo očital, da svojih grafik ne bi smel tako razvrednotiti.

Miklavčič se je odločil, da pri oblikovanju reprezentativne knjižne serije Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev, ki je bila v reklamnem prospektu označena kot smotrna dopolnitev Naše besede, uporabi za naslovne vinjete elemente iz njegovih grafik; sam Pogačnik pa je platnicam knjig določil tudi olivno zeleno barvo (ki so jo pri izvedbi nekoliko zgrešili), želel pa si je tudi pokončnejši format, medtem ko je Miklavčič bolj težil k zlatemu rezu.

Miklavčič, ki je imel sestro poročeno s Francozom, je večkrat hodil v Pariz in na knjižne sejme ter se je temu delu zelo zavzeto posvečal, saj so mu kvalitetne bakrene klišeje za te svetle vinjete, za vsako knjigo drug motiv, izdelali v Švici, ker jih doma še niso znali narediti. Ta knjižna zbirka, navzven zaznamovana s Pogačnikovim pečatom, pa je povzročila tudi politično obarvane konflikte. Nastajati je začela v času, ko so se jugoslovanski narodi začeli postopoma že vse bolj razhajati, saj težnje po osamosvojitvi niso bile omejene samo na nekaj zadnjih let; zavest o skupni državni pripadnosti pa so skušali poudariti z umetnostjo, kot da bomo lahko tako poravnali medsebojne račune in se bolj povezali vsaj na kulturnem področju. Pogačnik, ki je bil vnet Slovenec in ne

jugoslovenar, je te knjige samoumevno jemal le kot umetniška dela z njihovo lastno vsebino, dobro knjigo pa je od nekdanj štel za nekaj svetega. Vendar jih je med izdajanjem zbirke dobil tudi po nosu, saj je doživel očitke, čemu se je štilil k taki stvari, in prejel tudi pismo, namenjeno »prekletemu jugoslovenarju«.

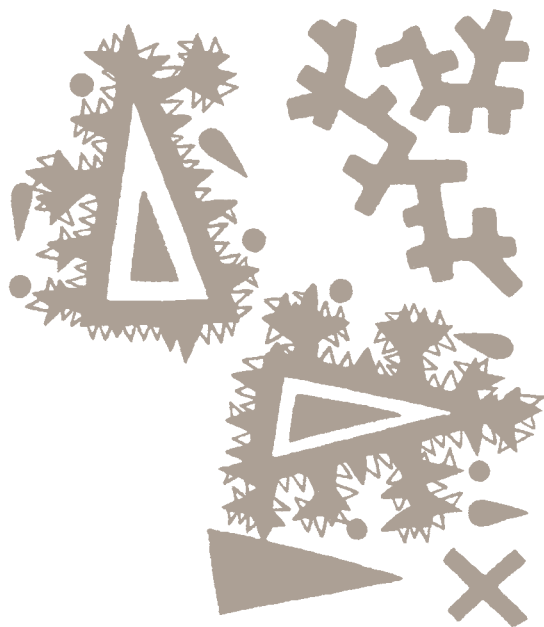
Kulturniki so se ob tej zbirki razklali in zbirka, ki tudi med našimi literati ni bila povsem sprejeta, je zakuhala polno zamer na levo in desno; številni so bili tudi prizadeti, ker vanjo niso bili vključeni, posebno nekateri Srbi. Nad izdajanjem pa je »bdel« zlasti Josip Vidmar, ki je na vprašanje o Pogačnikovi opremi (ta je bila pozneje nagrajena) lapidarno dejal: »Bi rekel, da je to estetsko zelo zadovoljivo«, in občutljivi in načitani Pogačnik se je ob tem nemudoma »spomnil« vladarjevega odziva na peterburško premiero Hrestača, ko je car Čajkovskega povabil v ložo in ga odpravil z enim samim stavkom: »Assez joli« (Kar lepo). Podobno pa je dopustil tudi Antonu Ocvirku, da je uporabil za vinjete v miniaturni izdaji Kosovelovih pesmi izolirane in tudi po svoje obrnjene detajle iz njegovih grafik, pri čemer lahko domnevamo, da ga je s Kosovelovimi ljubitelji zbližal njegov ekspresivni mediteranski nadih, razviden v stiliziranih pticah, kamnih, zidovih in borovcih. Kot vinjeta ob pesmi Revolucija pa je v knjižici zaživel obrnjen detajl grafike Zimska noč, v kateri valujoča »griva« asociativno učinkuje kot ognjevit plamen, in tako se je v način izbiranja vključila tudi premišljena oblikovalčeva izraba naključja, ki ga je Pogačnik, kot je opazil že Kocbek, iz svojega snovanja sicer povsem izključil.

S svojo ženo, ki je obvladala zlatarstvo, delala za celjsko zlatarno ter preoblikovala Oražnov zaklad v obe dekanski verigi Medicinske fakultete, je Pogačnik sodeloval tudi pri oblikovanju rafiniranih okrasnih zlatarskih izdelkov. Svoj nakit je Bogomila Pogačnik razstavljala tudi na milanskem trienalu, kjer so tatovi, skriti za zavesami, vse razstavljene dragocenosti, tudi njene izdelke, po otvoritvi pokradli. (Na milanskem trienalu, ki je slovenske ustvarjalce zelo pritegoval, saj je bil leta 1954 nad njim navdušen tudi Jakob Savinšek, si je Pogačnik prvič ogledal tudi obširen opus Lojzeta Spazzapana in Benečana Emilija Vedove z njegovimi »plahtami eksplozij«. Pogačnik je dotlej poznal le neki neznačilen Špaccanov pejzaž, po sicer bežnem ogledu njegove retrospektivne razstave, zadnje iz časa avtorjevega življenja, pa je lahko njegove slike tudi sam ocenil in razpoznal, da v njih prevladuje risba in da je zanje barva sekundarna.)

Skupaj z ženo je Pogačnik izrisal tudi načrt za kovana okna v atriju ljubljanskega magistrata, a je Boris Kobe, ko je videl prvo okno izdelano, dosegel,

da so jima naročilo zavrnilo, češ da so okna aplikativna in niso zamišljena iz enega samega kosa železa. Arhitekt Vinko Glanz pa mu je posredoval Titovo naročilo za črno-belo mizno ploščo s sivimi toni v predsednikovi vinoteki na Brionih in leta 1966 jo je zasnoval kot okrogel mozaik v dveh belih, dveh sivih in dveh črnih barvah, ki pozneje zaradi bolezni in zavlačevanja italijanskega, v resnici furlanskega mozaicista Alfia Tambossa (istega, ki je izdelal tudi Pregljev stenski mozaik v Beogradu in mozaike za Staneta Kregarja), pozneje pa še zaradi Titove bolezni, ni bil nikoli izveden, vsaj ne za prvotnega naročnika; mozaicist je pozneje Pogačnikov karton odnesel s seboj v Italijo. Ohranjena pa je fotografija risbe s predpisanimi ornamentalno urejenimi motivi, med katerimi je v sredini nad značilnim »karolinškim« soncem na strehi stilizirane Titove rojstne hiše dominiral zagorski oziroma »kajkavski« petelin, torej motiv, ki ga je že Josip Mal v Zborniku zimske pomoči razlagal kot mitološko bitje, ki naj bi ga v zlato dobi poslalo na zemljo sončno božanstvo, »da bi vodil ljudi in jih opominjal k pravemu redu«. Pod hišo s petelinom so bili ptički, kakršnih ne manjka niti na Pogačnikovi Stari kovačiji, ob straneh pa so krožno kompozicijo zapolnjevali še grozdi, in Tito se je, kot so Pogačniku sporočili po telefonu, nad osnutkom navdušil.

Umetniki, katerih dela so vse od prvih povojnih let zbirali in naročali tudi za Brione (od hrvaške vlade posredovano vabilo za zbiranje del za opremo Brionov naznanja že okrožnica likovnega društva iz leta 1948 s podpisom Slavka Pengova), so morali biti tedaj politikom tako rekoč vedno na razpolago, in ti so jim po nepotrebnem delali tudi težave. V letih po vojni pa so otežkočali življenje tudi lastnikom slik, med njimi doktorju Virantu in Janezu Zormanu, ki so mu zastopniki oblasti nasilno – četudi z denarno odškodnino – odvzeli Jakopičevo sliko Pri klavirju, ker so želeli z njo opremiti jugoslovansko veleposlaništvo v Parizu, preden bi ga obiskal predsednik Tito. Vendar je pozneje Aleš Bebler sliko vrnil ljubljanski Narodni galeriji, Pogačnika pa je nekoč obiskal tajnik Borisa Kraigherja, češ da mora nemudoma narediti risbo za zlato intarzijo jelena na puško, ki naj bi jo naslednji dan v Ljubljani predsednik Tito izročil generalu Montgomeryju. Pogačnik, ki ni obvladal jelenov, se je oprl na prirodoslovno knjigo, medtem ko je delal, pa je poleg njega ves čas sedel tajnik in ga nadziral ter priganjal. Ko je bila stvar končana, mu je vrgel na mizo šop tisočakov, ne da bi jih bil sploh preštel. Umetnik pa je moral oddati grafike za potrebe politikov marsikdaj tudi zastonj.





France Mihelič je bil prvo leto na novi akademiji zelo neizprosen, oster in nakurjen profesor, a se je – kot ga je opazoval Pogačnik – sčasoma omeščal in se začel s študenti tudi pogovarjati. Kaj se je tedaj v njem spremenilo, pa ve sam Bog. Po Pogačnikovih opažanjih se je spremenil tudi zaradi zveze z Miro Mihelič, ki je bila potrpežljiva, mirna in kultivirana gospa in je nanj čustveno vplivala ter ga obudila kot dobrega človeka, da je postal bolj ljudomil in se je obnašal tudi kot prijatelj. Pogačnik ga je poznal že kot obiskovalca pri stricu Zormanu, četudi se je Mihelič do kluba Neodvisnih bolj distanciral, in tudi do Pogačnika se je držal sprva dokaj rezervirano. Ko je pregledoval njegove mladostne risbe, ki jih je kandidat prinesel k sprejemnemu izpitu, še zlasti motiv sejma, je po pripovedovanju Vide Fakin dejal: »To je pa lep človek«, in Pogačnik si razlaga, kot da je želel s tem povedati, da se mu zdi lep njegov svet; potem pa se je nekega dne zelo začudil, ko ga je Mihelič povabil k mizi, in odtlej sta bila veliko skupaj. Ko je Pogačnik naredil svoje prve grafike, so bile Miheliču zelo pri srcu in se je zanje posebej zanimal, kajti sam je pred vojno izdeloval samo litografijo in šele nato lesoreze in linoreze z več plošč. Ni pa temeljiteje poznal tehničnih postopkov v globokem tisku.

Mihelič je bil v slovenskem prostoru edinstven in Pogačnik je o njem veliko razglabljal ter razbiral, kako je z odlično risarsko predstavo iskal v podobah vsebino, predvsem iz dramatično oživelih sfer, in kako mu je bila pomembna predvsem jasna pripovednost z vsem bogastvom detajlov. Ta dramatičnost je bila pri Miheliču pristna v vseh delih in jo je iskal v človeških razmerjih in v naravnih danostih pejzaža. Na prvi pogled bi lahko pomislili, da mu je bila kot slikarju barvitost v drugem planu, v resnici pa so mu dramatičnost upodobljenega trenutka stopnjevale zamolkle barve. Tako kot dramatičnost je pri Miheliču prvinska tudi melanholija. Navzoča je v sleherni silhueti, slehernem kompozicijskem odnosu, in le potruditi se je treba – nas Pogačnik spodbuja s svojo pedagoško naklonjenostjo –, da to zgoščeno kompozicijo tudi v celoti dojamemo.

Miheličev koloristični talent je bil svojevrsten in umetnika lahko štejemo za individualnega slikarskega mojstra, ki dosega z zamolklimi barvnimi skladi prvinskost, po kateri ga je mogoče takoj razpoznati kot mojstra tonskega slikarstva z minimalnim pridihom sicer živahne umirjene barvne skale. Ravnotežje v njegovih kompozicijah je izredno individualno, in Mihelič se je zavedal, da bi lahko učinkovalo tudi v črno-belih grafikah, zato se je, spočetka s skromnimi črno-belimi odtisi, izkazal tudi kot velik grafični mojster. V njem samem kot umetniku je bila neka primarna dvojnost: na eni strani hrepenenje po slikovitosti in ljubezen do barve, takoj za tem pa velika želja po eksaktni, urejeni likovni sceni, ki je bila zanj vselej nekaj praprvinkega. Svojo primarno željo po slikanju, povezano s temeljnim vprašanjem, kaj naj slika, pa je potešil, ko je odkril velike množice ljudi, sejmarjev in kurentov, ki so bili vsaj v izhodišču še vedno dokumentarična resničnost.

454

Ko je hotel prestopiti v drugo slikarsko dimenzijo, pa se mu je ponudil organski svet s svojim neizmernim bogastvom spominov na človeka in rastline, prežet z neskončno možnostjo svobodne individualne fantazije. Ta fantazija se mu je tako razrasla, da Miheliča izpričuje kot genialnega mojstra, izraziti figuralik pa je kasneje našel potrditev svojih hotenj v delu slovitega retoromanskega mojstra Lurčata, ki se v njegovem jeziku izgovarja »Lúrca«, kot je sam umetnik dejal Mihi Malešu, in Mihelič je Lurčata priporočal tudi Pogačniku. Ta prestop pa mu je na široko odprl pot v svetove s poetično licenco poezije.

Mihelič je bil Pogačniku nasploh vedno zelo naklonjen in je bil do njega in njegove žene vedno samo zelo ljubezniv in se je tudi rad pošalil. Ko ga je Pogačnikova žena še zadnjič srečala na ulici, je značilno povprašal, kaj dela Pogačnik, in se pozanimal, če grafike še vedno oblikuje v svojem prepoznavnem načinu z reliefnimi krogi. Še pred tem pa se je po svoji stari navadi opravičil, da je še živ. Pogačniku se ponoči še vedno pogosto prikazuje, stoječ ob vratih, in ga povprašuje, kaj počne. Prav takega, kot v poezijo zaljubljenega hudomušnega satirika, pa sem poznal tudi sam, četudi je bil lahko do drugih sicer zelo oster, siten, krivičen ali celo krut. Pogačnik je v njem razbral celo človeka z nekako dvojno naravo oziroma ga je dojemal že kar kot dvojno osebnost, ki je obvladala vse registre, zato se mu je zdel nadvse zanimiv in enkratni tudi kot človek.

Po eni strani je bil izjemno liričen, poetičen in nežen, tako kot v pajčevinastem tkivu svojih Kresnih noči, ki ga s pretanjenostjo po svoje zbližuje s Pogačnikom, po drugi pa temačno težaven in obložen s problemi; vedno pa je bil

nepreračunljiv. Vendar mu je bilo, kot je opazal Pogačnik, pozneje očitno nečesa žal, saj je – medtem ko so ponoči sedeli v Emoni in bili že nekoliko utrujeni – večkrat dejal, kako bi bilo lepo, če bi se človek lahko opral in izmil s sebe vso težo, da bi se očistil življenjske navlake; isto je govoril tudi Vidi Fakin. Takemu samoočitanju bi v Pogačnikovem Velesovem dejali: »Ta pa grevengo moli.« Pogačnik si je to spokornišтво razlagal kot Miheličevo žalostno obsodbo samega sebe, najbrž zaradi tega, ker je kot profesor kdaj koga po krivici vrzel z akademije, vendar je opazil, da je Mihelič že naslednji dan po taki »molitvi« navkljub želji, da bi svoje prekrške preklical in na novo zaživel, že spet prav enako nepoboljšljivo grizel; pri tem pa je za označevanje ljudi in pojavov iznašel nadvse sočne, včasih pa tudi bolj banalne ali celo surove besedne oznake oziroma formule. Ko se je na primer neki študent zbližal z lepo in bogato priletno gospo, ki si ga je izbrala za »vesele dneve«, je to Mihelič komentiral z besedami: »Ja, kaj pa hočete. Za staro meso morajo biti mladi zobje,« in njegova smeh zbujajoča domislica se je raznesla, kot še marsikatera druga, po vsej akademiji.

455

Na stomatološki kliniki je popravljal zobe dobrodušen profesor Sedej in k njemu je hodil po pomoč ves umetniški svet, tudi Drago Tršar ali Niko Grafenauer. Svojo sobo je s skoraj otroškim veseljem napolnil z grafikami in malimi slikami, in ko sta se tam nekoč srečala Mihelič in Pogačnik, mu je Mihelič takoj dejal: »No, še eden, ki ima polomljene zobe. To pa zato, ker se umetniki tako grizejo med sabo.« Ko je nekoč neki zdravnik iskal pri Pogačniku grafiko za darilo, ga je ta prepričeval, da ni rečeno, ali bo obdarovanec njegovo grafiko lepo sprejel, in ga pregovoril, da je raje šel ponjo k Miheliču. Ko ga je Pogačnikova žena pripeljala k njemu, pa je Mihelič dejal: »To je pa zgodovinski dogodek, da pri nas avtor priporoči in pripelje kupca k drugemu avtorju«. Včasih pa je znal biti do ljudi tudi zelo oster in je zato nekatere razočaral.

Tudi kadar so se v Miheličevi družbi šalili, se niso nikoli smejali iz vsega srca, ampak je bil Miheličev humor vedno obešenjaški, Pogačnik pa je občutil, kot da je nad vsem visela neka »štimmunga« melanholije, duhovnega stanja, ki mu je Mihelič posvetil tudi čudovit barvni lesorez.

Med seboj in Miheličem je Pogačnik razbral neko sorodnost in z zadoščanjem pripoveduje, da je tudi Mihelič v njem gledal partnerja, čeravno vselej skromno dodaja, da mu ne seže niti do pasu. Ta njuna povezava je bila celo tako vidna, da je Maksim Sedej Pogačniku nekoč v šali namignil, le kaj ima z Miheličem, da toliko tičita skupaj. Vendar je v načinih njune risbe po Pogačnikovi

presoji tudi bistvena razlika: Miheličeva risba je organska, narejena skorajda za herbarij, oziroma prav takšna, kakršno bi lahko našli v »herbarijski« naravi, Pogačnikova pa se takoj spremeni v ornamentirano preprogo, in s tem si je Pogačnik v sorodu tudi z Mersadom Berberjem. Miheličeva risba poje, teče, Pogačnikova pa je tudi v osnovi brušena, in ne risana, v asfalt. Vendar se pri Miheliču risba in barva včasih tudi spričkata, Hrvati pa so mu celo očitali, da risbo samó kolorira. Razen tega je Pogačnik o sebi dvomil, medtem ko se je Mihelič cenil tako visoko, da je svoje grafike označeval samo kot avtorske odtise (z označbo E. A.) brez običajnega številčnega zaporedja. Oba pa sta vsak po svoje povezana tudi s kronistom, Mihelič z znamenito grafiko Kronist, ki jo je štel za svoje osrednje delo in je prikrito avtoportretna, Pogačnik pa z opazovalsko življenjsko držo, ki jo je nazadnje sklenil v spoznanje, da postaja kronist tudi s svojim pripovedovanjem, ker si pobožno želi, da bi se nič pomembnega in značilnega ter enkratnega ne pozabilo.

456

Nekoč je France Mihelič, ko je sedel v kavarni Emona v družbi z biologom Matejem Šmalcem, poklical mimoidočega Pogačnika in mu dejal: »Midva sva zadnja romantika«. Prav to mu je rekel poslej še »stokrat«, kar je Pogačnik večkrat z zadovoljstvom omenjal, četudi je odkrival v Miheliču tudi vražjega, ne le božanskega risarja, in četudi se kak zadnji romantik, tako kot tudi kak zadnji polihistor – ta čast je do nedavnega pripadala izjemnemu devetdesetletnemu Jožetu Kastelcu – v teku nenehnih menjav še vedno znova najde.

Ko se je Pogačnik nekaj časa družil s sošolko z akademije, ki se je odločilno oprijela načina Marina Tartaglie, je Mihelič, ki ga je po Pogačnikovem prepričanju kulturno povzdignila pisateljska žena Mira in se je zato zavedal, kako pomembna je lahko primerna spremljevalka za umetnikovo uspešno ustvarjalno delo, izpričal svojo naklonjenost do Pogačnika s tem, da je posegel v njegovo zasebno sfero, saj mu je očetovsko svetoval, da zanj ni prava ženska in da bo ob njej propadel. To si je vzel Pogačnik zelo k srcu – zazdelo se mu je celo, da ga Mihelič iz ozadja nekako varuje – in se je poročil z arhitektko iz Plečnikove šole ter s tem ustvaril že poudarjeno prav idealno, že kar neverjetno tudi ustvarjalno harmonijo, o kakršni – kot je zapisal Stele ob Jakcu – marsikdo sanja, a jo le malokdo tudi uresniči.

Mihelič, ki je jasno razpoznal nenavadno Pogačnikovo ustvarjalno bistvo, pa se je tudi izrecno spraševal, od kod izvira njegova nagnjenost do Orienta. Zato mu je nekoč dejal, da je moral gotovo priti iz Perzije, ter se šalil, da so Turki,

ko so odpeljali na Koroško čez Jezersko s seboj velesovske nune (leta 1471 so pod vodstvom bosanskega poglavarja Izak paše samostan v resnici porušili in odgnali nune v sužnost), gotovo oskrunili vse Velesovčanke, in da izvira njegov orientalistični privid odtod, podobno kot včasih umetniški prijatelji pol za šalo pol zares razlagajo kot potomca janičarjev ime in podobo pisatelja Draga Jančarja in ga včasih imenujejo kar janičarja. Težko ulovljiv pridih orientalskega, ki je pritegnil Kitajce in Japonce, pa vsebujejo tudi rahločutno poetična dela Franceta Miheliča in Božidarja Jakca. Slednjega je misel na Orient spremljala vse od otroških dni, odkar je bral Tisoč in eno noč in risal Arabce ter med študijem s trsko in svinčnikom kopiral kitajske in indijske risbe ter odkrival spomin nanje tudi v pogledih na megleno mesečno dolenjsko pokrajino; še posebej pa je živel Orient v njegovi zavesti, odkar je bil kot otrok v Prijedoru v Bosni, kjer je ob klicih mujezina začutil, kot da je tam že od nekdaj, in je zato v dvajsetih letih kar dvakrat odšel med beduine v pravljičnih oazah severne Afrike in občudoval bosanski Orient tudi še pozneje, kot je znano tudi iz pričevanja Mersada Berberja, ki mu je bil Jakac tudi zato še posebej naklonjen. Snoval je tudi skice za dekorativne tkanine z orientalskimi motivi, ki mu jih je nekaj stkala žena, in si kupil dragoceno kitajsko sliko, ki jo je hranil v svitku in le včasih razgrnil. Zelo dobro pa se je razumel tudi z Ivom Andričem. V tej luči sta razumljivejša tudi njegov odnos do indijske modrosti Rabindranatha Tagoreja, ki je bil pred vojno nadvse popularen, ter Jakčeva inscenacija za Mozartovo opero Beg iz seraja, docela temelječa na orientalski arabeski.

Podobnost z arabsko kaligrafijo je razvidna tudi v risbi Franceta Kralja, kar je opazil že France Stele, podobno pa je v mladosti začutil in pozneje o sebi v knjigi zapisal tudi Ljubo Babić. Razloge za to večkrat opažano sorodnost med slovenskim in japonskim doživljanjem, ki se je nakazala že v mednarodnih povezavah Jožeta Spacala in je do danes kulminirala v nenavadno intenzivnem odnosu Japoncev do liričnega Andreja Jemca, išče član društva slovensko-japonskega prijateljstva, geograf Milan Orožen Adamič tudi v podobni zgodovinski podrejenosti, ki naj bi učinkovala na nacionalne značajske poteze. Japonska je izjemno pritegnila tako Jakca kot Pogačnika, pa tudi zvestega Jakčevega učenca grafika Bojana Golijo, ali pozneje Pogačnikovega občudovalca Leona Zakrajška. Slikarji pa so mi pripovedovali, kako so moje zapise na razstavnih zloženkah o Ludviku Pandurju in Huiqin Wang, ki so zašli z razstavami na Kitajsko in Japonsko, tamkajšnji bralci začudeno komentirali kot zelo sorodne

njihovemu načinu dojemanja. V Pogačniku pa so spodbudili odnos do Japonske tudi japonski lesorezi, ki jih je v tujini kupil in občudoval Janez Zorman. V osnovi pa lahko njegovo razmerje do orientalnega, ob upoštevanju vloge Vojislava Moleta in spričo veselja, da ga je Mihelič označil za romantika, poveujemo tudi s primarnim romantičnim navdušenjem, kakršno je pri nas izpričano že v Prešernovih Gazelah, v katerih se kot na ornamentirani besedni preprogi ponavlja refrenski vzorec. Živelo pa je tudi v zavesti Pogačniku ljubega pesnika Heineja, ki je v nekem mladostnem pismu, ki ga komentira tudi Ivo Andrić, celo zapisal: »Ponosen sem, da sem Perzijec.« Vendar s podobno pravico, kot bi to lahko storil Pogačnik, ki se sam v prisposobi prav rad označuje tudi kot človeka, ki pripada Bizancu. »Ti si Perzijec,« pa je Pogačniku izrecno dejal tudi France Mihelič, ko je ugotavljal, da sodi njegov sistem kompozicije v perzijsko umetnost. Podobno pa je Srečko Kosovel označil pesnika Alojza Gradnika, čigar posebnost je ugledal v vzhodnjaških arabeskih motivih, ki jih je primerjal z nekakšnimi vezeninami oziroma dragocenim prtom, in morda lahko prav v tej značilnosti iščemo razlog za Gradnikovo naklonjenost Pogačnikovi umetnosti.

458

Sicer pa je Pogačnikovo široko razgledovanje po kulturah povezano s hrepenenji po skrivnostih in poeziji ter z gledanjem nad obzorji in je izraz njegove duhovne pripadnosti vsemu svetu, pri čemer pa se umetnik hkrati izrazito in docela počuti Slovenca, navezanega na gnezdo domačega čarobnega vrta, v katero s svojimi grafikami vtiskuje lirično prekovana meditativna znamenja vseh časov in svetov, ki so v njegovi zavesti vseskozi navzoča, od orientalskih do azteških. Umetnik pa se predvsem zaveda, da ga taka razgledanost bogati, da je zanj dragocena in da v sebi neguje vse svetovno izročilo z veliko ljubeznijo; ob tem pa se mu vedno znova dozdeva, da je v bistvu vse neznansko povezano in da so si vsi ljudje med seboj v sorodstvu. (Prav podobno pa je nekoč pred ravenškimi mozaiki občutil tudi Jakac, ko je v svoj dnevnik zapisal: »Vse v vseh časih se nekje strašno stika in ni razlike.« Na drugem mestu pa je razmislil, »da je samo globoko čisto človeško doživetje in spoznanje zlata nit, ki veže vse čase od jamske slikarije do današnjih velikih stvaritev«.)

Mihelič je imel prav rad tudi Pogačnikovega »orientalskega« psa, zelo lepega predstavnika psov starodavnega kitajskega porekla chow-chow po imenu Či-či, kar po kitajsko pomeni Lepa cvetka. Pogačnik ga je dobil na Dunaju in Mihelič ga je nameraval nekoč naslikati, Drago Tršar pa izoblikovati njegov kip, pa četudi

ima mnogo raje od psov mačke. Pred vojno je imel psa tudi Mihelič, ki ga je tudi naslikal, po vojni pa so se mu na podobah psi spremenili v tuleče pošasti, kakršne obdajajo njegovega srhljivega kronista, kot spomin na lajež, ki je izdal partizane, in tako vsaj v umetnosti poslej ni bil več njihov prijatelj; zdravnik Janez Milčinski pa je moral svojemu psu, če ga je hotel v partizanih obdržati, celo izrezati glasilke. A je Mihelič vendar tudi po vojni še imel psa, ker mu je nekoč za božič zacvilil pred vrati in ga je nato z besedami: »Kar noter naj gre, Miški« hkrati krstil in posvojil. Prav ta pes pa je postal celo povod za Miheličevo ljubosumnost na Pogačnika, saj se je pripetilo, da je – ko sta se umetnika srečala – Miški Miheliča zapustil in pospremil Pogačnika, kar zelo prepričljivo govori o njegovem prav posebno velikem smislu za živali.

459

Orientalni psi, kakršen je bil chow-chow, imajo vijoličast, skorajda črn jezik in so v preteklosti tekali za Mongoli, ko so ti še napadali Evropo, kot njihova živa hrana. Značilno zanje pa je, vsaj kot jih označuje Pogačnik, da imajo že malone človeško obličje. Ko je nekoč neki deček na ulici umetnika povprašal, zakaj ima njegov pes tako žalosten obraz, mu je slikar pomenljivo odgovoril: »Zato, ker je star pet tisoč let.« V soseščini je bil ta pes pravcata znamenitost. Operna pevka Valerija Heybalova, ki je živela v isti ulici kot Pogačnik, je bila vanj prav zaljubljena in mu je skozi okno vselej, kadar se je pojavil, z razprostrtimi rokami mahala in pošiljala poljube, kakor dobra vila Trdoglavčku oziroma Ostržku. Matematik France Križanič ga je imenoval »lev« vselej, kadar ga je srečal. Ko je chow-chow nekoč nekam nerodno stopil in so mu morali obvezati tačko, pa so zaradi njega svojim lutkam obvezali nožice tudi otroci v bližnjem otroškem vrtcu. Ta slavni pes je večkrat obiskal tudi likovno akademijo, kjer so ga vsi oboževali, še posebej pa ga je bila vesela Metka Krašovec. Občudoval ga je tudi pisatelj Vitomil Zupan, ki se je ob njem ves raznežil in že skoraj zjokal, pa četudi je znal biti drugače včasih tudi surov.

V zvezi s Pogačnikovim psom in Miheličem pa Pogačnika še vedno obremenjuje tudi naslednja anekdota: ko je prišel Pogačnik s psom na razstavo Miheličevih pastelov v ljubljanski Mali galeriji, ga je, kot se spodobi, pustil zunaj. Vendar je Mihelič, ko je to videl, od Pogačnika zahteval, naj psa pripelje noter, nakar je kustosinja Jermanova Pogačnika izrecno poprosila, naj ostane pes vseeno pred vrati, ker bodo drugače zaradi njegove izjemnosti namesto slik vsi gledali samo še psa in bo lahko zato Mihelič užaljen. Pogačnik pa obema hkrati ni mogel ustreči in še zdaj zaskrbljeno razmišlja, če ni bil potem Mihelič vendarle

užaljen, in se sprašuje, kaj bi bil moral storiti, da bi bilo za vse prav. Ta skrb prislika v spomin zaključni del knjige San Michele Axela Muntheja, v kateri se je avtor v svojih predsmrtnih sanjah znašel pred nebeškimi vrati s svojim ljubljnim psom, čakajoči pes pred vrati pa je sprožil med svetniki strašen spor, ki ga je s svojo pesniško avtoriteto lahko utišal le »nežni sanjač« in ljubitelj živali sveti Frančišek Asiški. Pogačnikov Či-či je stopil pred nebeška vrata prav ob sedemdesetem jubileju gospe Pogačnikove, in tedaj je prejela iz Amerike dragocen šopek orhidej, ki so se ji zazdele v tedanji žalosti popolnoma neprimerne, zato jih je odnesla v trnovsko župnišče, kjer so z njimi za božič okrasili cerkev; potem pa jo je nepoučena sosedka zgrožena opozorila, da je pričel župnik njihovo nabirko zapravljati že za orhideje.

MARIJ PREGELJ

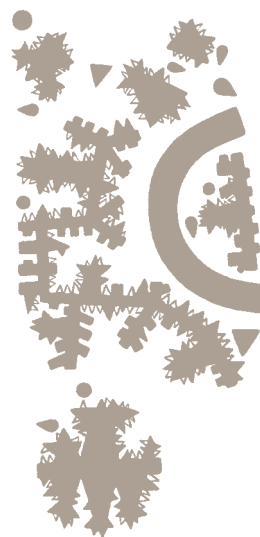
Marij Pregelj je bil sprva Pogačnikov profesor in nato kolega in je vsako sliko, ki jo je naslikal, pokazal prav Marjanu Pogačniku, za katerega je bil Pregelj vsekakor velik umetnik. Klical ga je, naj pride k njemu, in mu večkrat dejal, da ga ima za svojega edinega prijatelja, ali pa je hodil k Pogačniku sam, in pogosto sta filozofsko razpravljala do četrte ure zjutraj; zato se je pričel Pogačnik po njegovi smrti čutiti vse bolj osamljenega. Bil je sijajen debater in s Pogačnikom sta marsikaj prav premlela, zato se mu celo dozdeva, da so se začeli njuni pogovori odčitavati na Pregljevih slikah, na katerih se ljudje trudijo, da bi drug drugega preglasili. Tudi na sliki Omizje, skici za večjo podobo, ki visi na Pogačnikovi domači steni, čuti umetnik izrazit naboj, kot da bi vsakdo iz skupine ljudi rad izstopil, a se mu ne posreči in obtiči znotraj.

Na Pregljevih slikah se njihova celotna gmota združuje v navidez abstrakten blok, pri čemer pusti slikar iluzijo prostora samo zase brez barve ali jo označi z belino, sam blok pa je zgoščen v sredini, kjer je nakopičena vsa energija, zajeta v figuralnih silhuetah. Pregelj je imel pogosto občutek, da mu kompozicija ni dovolj trdna, da se mu slika sesipa in maje, ter si je prizadeval za čvrsto zgradbo in se trudil, da bi mu ne razpadla. Pri tem se je opiral na Picassa, ki je zaobjel z risbo celovito kompozicijo, medtem ko Stupica, kot že povedano, Picassa ni maral. Včasih pa se je Preglju rešitev nenadoma ponudila kar sama in je – potem ko se je s kako sliko tri dni zastonj trudil – kar naenkrat našel silhueto, ki je célo podobo povezala in jo tako rešila.

Vendar se je umetnik svojega opiranja na Picassa tudi jasno zavedal, saj se je pogosto pritoževal, da ga Picasso »zaskakuje«, in je bil večno na straži pred njim, še posebej pa ga je motil picassovski profil ljudi z nosovi in odprtimi usti. Picassa se je želel otresti, pa mu ni šlo, ampak se mu je zmeraj pojavila kaka dolgovrata figura, ki je gledala posebej in hotela izstopiti iz kompozicije; ta »pogruntavščina« pa je bila Picassova.

Pregelj je razbil prostorninski aspekt svoje podobe in hotel, na primer na

461



sliki Diptihon, prostor demontirati; Pogačniku pa je včasih tudi potožil, da ga slikanje v dveh dimenzijah duši in da si želi iz njega uiti v prostor, zato je potem v sliko vključil desko in pričel zbirati stare deske in »remelne«, ki jih je nabil na vrh slike, tako kot pozneje tudi Emerik Bernard, le da Bernard tega ni nikoli počel v ihti, marveč bolj premišljeno meditativno. Pri Preglju pa so bili vsi taki posegi usmerjeni v razkroj trpečega konca, kajti tedaj je bil bolni slikar že mučenik svojega trpečega slikarstva. Delal je surovo in začel pribijati na dokončane slike kar deske, z lepilom pa je nanje pritrjeval tudi kamenčke za mozaik. Ko ga je Pogačnik opozoril, da to vendar ne bo držalo, mu je dejal, da je zanj glavno, da vzdrži do razstave, potem pa ga več ne briga in naj vse vzame hudič. (Ob tem se spomnimo, kako so nekdanji slikarji skušali s svojim vztrajanjem pri stoletnih pravilih tehnologije ustvarjati za večnost in kaj je o prihodnosti svojih slik izjavil Dürer, ki jih je slikal za tisočletje.)

Pregelj je imel v sebi razdiralno moč in občutje za tragedijo, ki je značilno že za njegova starejša dela. Pred vojno je bil starojugoslovanski rezervni oficir, med vojno pa so ga kot oficirja v uniformi ujeli Nemci in poslali v vojno taborišče pri Berlinu, kjer se je seznanil z Otom Bihalijem Merinom; ta je pozneje o njem napisal monografijo, ki jo je nestrpno pričakoval Luc Menaše, kot mi je dejal med odmorom svojega predavanja, in je v njej Preglja uvrstil med največje moderne evropske figuralne slikarje; že od tam pa izvirajo tudi Pregljevi motivi pogradov, temelječi na razmerju med horizontalami in vertikalami. Po vojni pa je bil Pregelj rezervni kapetan in komandir avtočete in je imel pod seboj osemnajst tovornih avtomobilov, četudi ni znal šofirati, ampak je vozil le kolo. (Potem pa je žena – njena mati je bila sestra kiparja Svetoslava Peruzzija – kupila za prvi denar avto in vanj se je zaljubil tudi njun sin Vasko, ki je divjal po vsej Sloveniji. Pregelj pa je bil najbolj nesrečen, ko je prišel k hiši avto, in je Pogačniku nekoč dejal: »Ob meni sta zrasla dva avtomobilista, ki me motita.«)

Na akademiji je Pregelj kot profesor in izrazito ekspresiven slikar študentom dopovedoval, da so za slikanje pripravnejši od lepih grdi modeli. To si je tako vbil v glavo, da je celo prav znanstveno dokazoval, in tudi Pogačniku je govoril, da ga zanimajo grde ženske, zato so tudi na njegovih aktih »grde babe«. Na akademiji jim je pozirala pisateljica, ker se ni mogla preživeti s pisateljevanjem, in četudi so je bili slikarji že siti, jim je Pregelj govoril, naj jo slikajo še naprej, ter jim dopovedoval, da bodo njihove slike gotovo boljše, kot če bi imeli lepši model, kajti štrleli so ji vsi sklepi. Sam Pregelj pa pri slikanju ni potreboval

modela kot Stupica, ampak je slikal po knjigah. Med delom je imel odprtih celo vrsto knjig, ki so ga nadihovale s konturami in različnimi ritmi. Nekoč ga je Pogačnik videl, kako je slikal ob odprti knjigi s sliko strasbourške katedrale in na svojo podobo vnesel njen obris v lik figure z razpetimi rokami; ob tem pa se je zavedel, da je taka slika v bistvu replika na že dokončano umetnino, in da se ta princip v dvajsetem stoletju tudi v raznih drugih oblikah neprestano ponavlja.

Kako se je Pregelj mučil z delom, ko je začel slikati, je Pogačnik spoznaval, kadar je bil pri Preglju prav tedaj, ko je s slikanjem začel, ne da bi ga njegova navzočnost motila. V ateljeju je imel štafelaj, kup barv, razmetanih po čudnem redu, in vse polno odprtih knjig, pogosto prav s katedralami. Med samim delom pa se je stokrat premislil in slikal kar vseprek ter pri tem pogazil vsa slikarska pravila, kar se ni na primer Stupici, ki je ostajal discipliniran, nikoli zgodilo, ali pa se mu je primerilo vsaj zelo redko. Pregelj pa je pri delu čisto ponorel in delal v strašni ihti ter se med slikanjem včasih že prav »razletel«. Bil je vse preveč nervozen, da bi prekril vse platno, in v tej ihti se mu je včasih celotna likovna sfera kar podrla in postala že nečitljiva. Kakšna dva dneva po začetku pa je Pogačnika spet povabil, naj si ogleda končano sliko, in medtem ko sta jo analizirala, jo je primerjalno umeščal ob vse pojave v jugoslovanski, ne le slovenski umetnosti, kot da bi hotel določiti, kam slika, potem ko jo je spravil v življenje, v resnici spada. Pri tem pa se je zelo nagibal proti Jugoslaviji oziroma k Srbom, s katerimi se je povezoval po svoji slikarski formaciji. Z Jugoslavijo je bil najbolj povezan od vseh slovenskih slikarjev, vendar hkrati »Jugoslovanov« ni maral in je imel beograjske veličine celo »v želodcu«, ker so priznavale samo srbsko slikarstvo, Slovence pa so »zaplombirale« kot grafike. Ko so se pojavili še Makedonci ali Bosanci, pa sami niso vedeli, kam naj se uvrstijo, in tako je Ismet Mujezinović na primer postal Srb. S Srbi pa je imel Pregelj tudi osebne stike, saj so ga večkrat obiskovali, na primer Mladen Srbinović ali kipar Kosta Angeli Radovani. V Beogradu, kjer je prejel tudi javna naročila za mozaike v parlamentu in bil dobro sprejet tudi med slikarji, se je dobro počutil, medtem ko je bil z Zagrebom, ki mu ga je zagrenil Babić, zelo skregan.

Ko je Pogačnik izdeloval grafiko Medaljon žalostnih spominov, posvečeno smrti kanarčka, mu je Marij Pregelj, ki je bil tedaj že bolan, ob njej dejal: »Čez tri mesece bo eden od naju umrl.« Pogačnik si je rekel, da bi raje videl, ko bi umrl on kot Pregelj, toda natanko čez tri mesece je bil Pregelj že mrtev. Kanarček, ki mu je bila slika posvečena, pa se je prišel od umetnika pred smrtjo

poslovit. Tik preden je umrl, je priletel na rob grafične plošče, ki jo je Pogačnik prav tedaj ustvarjal, in je tam omahnil. (Podobno pripoveduje o slovesu vrabca, ki je prišel umret pod okno svoje človeške ljubljenske, španske slikarke, v svojem Zehajočem angelu pisatelj Danilo Lokar. Nekoč pa se je od Pogačnikovih pred odhodom s trikratnim slovesnim poklonom na oknu in vzratnim odmikanjem kot v kaki japonski pravljici poslovila tudi ozdravljena kavka, ki sta jo bila umetnika našla in rešila.)

Ko sem Pogačnika nekoč obiskal ravno dan zatem, ko nam je od teže let nenadoma odletela v večnost izjemno inteligentna rdečelična nimfa, se je žalosti nalezl še Pogačnik, ki je v življenju doživel več takih slovesov in mi je o njih povedal kar nekaj zgodb, ki govorijo o veliki inteligenci, občutljivosti in ljubeči zvestobi ptic. Pripovedoval je o paru avstralskih ščinkavcev, »Gouldovih amadinah«, oblečenih v razkošno sijočo paletu, ki mu jih je prinesla za rojstni dan žena, in o njunem prebujanju, ki bi bilo lahko marsikomu za zgled. (Samček je vsako jutro nežno zapel svojo arijo in pri tem poskakoval, samička pa se mu je zahvalila z baletom in globokim priklanjanjem, nakar sta se lotila vsakodnevnih opravkov in neprestano skrbela drug za drugega. Za ta ptička sta morala Pogačnika potovati po zrnje v Trst in cariniki so ju na meji gledali, kot da bi padla z lune, ker sta tovorila samo polno potovalko zrnja, škatlico risalnih žebličkov in nekaj tub grafične barve.) Dal pa mi je tudi zaslutiti, da sem ga šele v žalosti nagovoril z njegovim pravim, v bolečino nemočnih živali zazrtim jezikom, in dodal: »No, zdaj me pa lahko razumete.«

V tej luči pa je mogoče razumeti tudi tolikšno pogostnost ptičjih znamenj na Pogačnikovih grafikah, tako žalostnih ali mrtvih ptic kot veselih pevčkov, zgoščenih v krog z zaprtim ali odprtim kljunom in očesom ali valovnico kril. S celimi plejadami ptic je umetnik v svojem strahu pred praznim prostorom nameraval napolniti tudi vrhnji pas grafik Slovenski kmečki pejzaž in Stara kovačija, a mu je zmanjkalo časa, da bi to tudi izpeljal, ker je umetnini končeval z mislijo na bližajoči se bienale. Povod za takšno množico ptic pa je bil Pogačnikov spomin na »ptičev kore« v domačem Velesovem, kjer je bilo ptic na milijone in je bilo že samo na Graščevi hiši videti gnezdo pri gnezdu, svoja gnezda pa so si lastovke spletale celo po sobah. Vse polno gozdnih ptic pa je bilo nekoč tudi okrog Pogačnikove hiše na Teslovi ulici. Ko so se v zadnjih letih razredčile, se je gospa Pogačnikova pozanimala pri strokovnjakih in izvedela, da so se zaradi neugodnega vremena zatekle pod Kamniške planine, ker se lahko

tam vanje upre sonce.

Ob vsej neznanski ljubezni do ptic pa Pogačnik vendar priznava, da je praznina, zaman namenjena za zборе ptičev, grafikama samo v korist, ker prav zaradi nje dihata večjo zračnost; ob tem pa se spominjam ideje Draga Tršarja, ki je med prenavljanjem trnovske cerkve sanjal, da bi z jato pod stropom pritrjenih golobov zapolnil ves cerkveni obok, na koncu pa je iz spomina na starokrščansko umetnost nekaj belih golobčkov pristalo samo na steklenem križnem okviru zlatega Kristusa, strokovnjaki in ljubitelji pa se ob njih še vedno prerekajo, ali so s svojo živostjo v zlati križ spremenjeni božji korpus izdatno poživili, ali so samo nepotreben sejmarski kič, spominjajoč na pobarvane glinaste golobe s cirkuških strelšč.

465

Iz posebnega doživetja je v času, ko je Pogačnikoma zbolel ptiček, nastala tudi grafika Umirajoče ptice z motivom omamljenih ptic, ki padajo na zemljo, ker pod njimi gori. Pogačniku se je takrat doma sredi odtiskovanja polomil stroj, pred vrati je bil bienale in z ženo sta imela pri hiši bolno ptico, pa sta se šla v takem stanju skupaj s psom sprostit v Tivoli. Tam sta zaslišala žalostne zvoke trobente in zagledala vse polno ljudi. Pristopila sta in spoznala, da je v tivolski dvorani generalka za koncert »All Stars«. Chow-chowa sta peljala domov in se spet vrnila, kajti tako žalostno je znal trobentati samo slavni Satchmo, ki je s svojo majhno trobentico prikliceval tako zelo žalostne zvoke, da je Pogačniku preparal dušo; slišala pa sta tudi solo bobnarja Lionela Hamptona, edinega belca med njimi, in lepo zamorsko pevko Rondo v zlati obleki, ki je pela ko bog. Ko sta se vrnila, pa je njun ptiček ležal v kletki že mrtev. Glasbi pa je rad prisluhnil tudi Marij Pregelj, posebno oratorijem, in je doma meditiral tudi z igranjem na harmonij. Njegova žena pa je raje poslušala preprostejša pesmi po tranzistorju in nekoč, ko jih je Pogačnik obiskal, je vneto prisluhnila skladbi Šofer amater, Pregelj pa je Pogačniku komentiral, da je pač to njena glasba.

V spomin na Preglja in Zormana hrani Pogačnik tudi Pregljevo oljno skico harlekina, ki je nastala kot vzorec za panoje, kakršne so naredili pred vojno za elitni ples Neodvisnih v unionski dvorani, ki jim je z izkupičkom pomagal na tako želeno pot v Pariz. Na sliki je umetnik uporabil svetlo zeleni kromoksid (prav tisto barvo, ki jo je posebej ljubil Jurij Šubic), in Pogačniku se zdi zanimivo, da je – kot je opazil – Pregelj prav tako zeleno barvo, za katero si je izmislil ime »švajnfurtergrin«, pričel uporabljati spet šele v svojih zadnjih delih. Ko je Pogačnik nekoč ob tem pripomnil, da mu bodo barve odletele s platna, je Pregelj

sliko obrnil, jo od zadaj podrgnil, in barve spredaj so zares odpadle. Njegovo poznejše slikarstvo pa je prešlo v neko ihto, ki jo je sam Pregelj imenoval masaker. Pogačniku je pripovedoval, da so njegove slike, na primer Diptihon s srhljivim mlinčkom za mletje mesa, masaker, in arhitekt profesor Boris Kobe, ki je po vojni predaval v prvem letniku akademije perspektivo in umetnostno oblikovanje in izdelal skupaj s Pregljem zgrafite na ljubljanskem gradu, je Pogačniku dejal, da takega Marija Preglja ne pozna.

Seveda pa je bila Pregljeva risba »divjaška«, medtem ko je bila Kobetova arhitektonska, in Pregelj se je, kot pravi Pogačnik, težko discipliniral že tedaj, ko je ilustriral Homerjevi Iliado in Odisejo. Zbolel je na črevesju in v svojem bolezenskem stanju je bil poln napetosti, ki jih je sproščal v alkoholni omami, za paleto pa je uporabljal kar straniščno desko. Sedel je na zofi po turško, tako kakor na portretu s sinom, in je nenehno srkal viski. Kadar ga je Pogačnik obiskal, ga do treh ponoči ni pustil domov, tako kot človeka ne pustijo od sebe obupanci.

V teh poslednjih letih Pregljevega življenja se je umetnikovo delo v osnovnih elementih spremenilo in slike iz tistega časa so kakor nedorečene. Slikar je občutil telesno nemoč, zato je začel z barvami hlastno eksperimentirati. Slikanje je dojel kot neko vrsto nasilja nad barvno materijo in ga je imenoval »krvavo polucijo«. Ta »masaker« na slikah mu je omogočal velikansko ustvarjalno svobodo in v takem kriznem stadiju je slike ustvarjal skoraj podzavestno in v njihovo finalno stanje vključeval tudi naključja. Slikal jih je surovo in v tolikšni ihti, da je med delom kazal celo zobe, in je bil na koncu že kar strašen cinik. Zelo rad pa je tudi prijateljsko provociral in kot izrazit »ravsar« in duhovit komentator Pogačniku večkrat prav značilno po »pregljevsko« dejal, da bi ne bilo slabo, če bi v Sloveniji zmagal socialistični realizem in bi policijsko ukinili vse razen te smeri, ker bi se potem pokazalo, da je v Sloveniji le kakih pet slikarjev, ki znajo kaj naslikati, in da vsi drugi skupaj ne zmorejo ničesar.

Tako zajedljiv humor je bil zanj posebej značilen in ga je Jakac, ki je Preglja poučeval risanje na gimnaziji, nekoč označil za zoprnega, najbrž tudi zato, ker Preglja zaradi njegovega včasih preveč pobalinskega obnašanja ni preveč maral, podobno kot ne Edvarda Ravnikarja. (Raje kot njega pa je imel slikarjevega očeta pisatelja Ivana Preglja, ki se mu je s svojim vizualnim gledanjem prikupil že prvi hip, ko sta se kot profesorska kolega srečala na gimnaziji in mu je Pregelj dejal: »Če so tudi risbe take, kot so Vaše oči, potem so izvrstne.« Ivan Pregelj pa se mu je zdel doslednejši od sina tudi kot umetnik, ker se je Marij bolj

spreminjal, spreminjanje sloga pa je za Jakca vselej pomenilo, da se avtor še negotovo išče.) Vendar Pogačnik tudi pripoveduje, da je Pregelj vedno, kadar je koga užalil, čez nekaj dni povprašal, če je še kaj narobe, ker je bil brez zlih namenov. Kritično se je izražal tudi o Pogačniku, saj ga je imenoval »filigranska kvaliteta«, in mu govoril, da ima srečo, ker ga ne bo mogel nihče posnemati; seveda pa je ob vsej njegovi ustvarjalni moči tudi njemu kako delo kdaj pona-gajalo ali se mu izšlo v navzkrižju z ustvarjalno voljo. Včasih pa je udaril tudi čez sebe in je v tem prav užival.

Na svoji zadnji novoletni voščilnici, za leto 1967, je Marij Pregelj Pogačniku poslal akvarelni avtoportret, v katerega je treščila strela in ga razpolovila, kar je Pogačnik razlagal kot preroško podobo, ki naznanja smrt. Pogačnik je Preglja štel za heretika, ker je bil katoliško vzgojen, a Pregljevi niso veljali za pravoverne katoličane, ker je imela družina zaradi očeta Ivana Preglja v katoliških krogih svojo stigmo. V tem duhu je zato razbral tudi napis na nagrobnem mozaiku, namenjen za slikarjevega očeta, pisatelja Ivana Preglja: »Gospod je videl in spre-jel« kot zelo ustrezen tudi za samega slikarja, saj je v teh svetopisemskih besedah začutil prav takšno življenjsko vdanost, kakršna mu sicer zveni le še iz Prešerna. Kot piše pisateljeva hči Bazilija v spominih na očeta Ivana Preglja, pa se je ta od-lomek iz Biblije, potem ko je knjigo na slepo odprla, orakeljsko ponudil kar sam.

Pregljevega sina Vaska, ki je bil v svoji preglejski razbolelosti že v gimnaziji preveč razrvan in je pozneje prezgodaj umrl, je želel prav Pogačnik spraviti na likovno akademijo, da bi prišel do diplome. A Marij Pregelj je dejal, da mu Sedej in drugi sina že ne bodo učili, in tako Vasko (ime je »prevzel« po pokojnem sinu Ivana Preglja, ki je kot otrok umrl za škrlatinko) ni odšel na akademijo. Sam se ga spominjam ne le kot človeka s podaljšanim srepim očesom kamere z očetove slike, temveč tudi kot prodornega tršatega kolega iz prvega letnika umetnostne zgodovine, ki je bil zaradi značilnega pozitivizma, kakršnega je na oddelek vnesel leksikografsko in ikonografsko »filatelistično« usmerjeni Luc Menaše, nad usmeritvijo študija tako v temelju razočaran, da je to med pro-seminarjem Mirka Juterška tudi zelo pogumno izpovedal, odločno skritiziral umetnostnozgodovinski študij (njegov tedanji dril bi lahko vzporejali z aka-demijskim študijem akta) in se potem raje posvetil ustvarjanju, med katerim je v svoje filme vključeval očetove slike. Navznoter pa je bil, kot pripoveduje Pogačnik, v resnici strašno plah, kot zajček, ki se je prav zaradi strahu rad tako »napihoval«. Kot je prepričan Pogačnik, je bil talentiran, a hkrati že od

predhodnikov obremenjen, kajti pregljevska razklanost, ugledana kot čudaštvo, ki ga je že Tine Debeljak imenoval pregeljanstvo, je izhajala, tako kot najbrž tudi Čargova natura, s Tolminskega, in tudi Marij Pregelj je bil v svoji dramatični globini in protislovjih popolnoma podoben svojemu pisateljskemu očetu. Tudi tolminski hribi in ne le zagatni velesovski konec so namreč »čudna reč«, in značilno je, da je iz njih izhajala tudi samosvoja profesorica Frida Kleč. Spomin na tolminstvo vidi Pogačnik naseljen že v njenem imenu, ki naj bi se nanašalo na kraje s klečmi – ti pa so dvomljivi in nevarni, saj lahko človeku prilezejo izza hrbta in mu naredijo škodo. (Posebnost teh krajev označuje tudi tamkajšnji rojak Ivo Šorli, tako kot Bevk, Pregelj in Kosmač eden izmed tistih, ki so se »prekopnicili v slovensko književnost« iz tolminskih »strmoglavščin«.) Na svojo srečo pa Pregelj sinove smrti ni dočakal, saj je nekoč dejal Pogačniku: »Vidva z ženo sta srečna, ker živita v dialogu, če pa nama umre Vasko, se nima va z ženo ničesar pogovoriti.«

Pregelj je Pogačniku tudi govoril, da je potrebna za slikarstvo posebna inteligenca in da je ta dar zunaj normalne inteligentnosti. Kot intelektuallec je bil prepričan, da je popolnoma narobe, ker so dovolili, da je akademija postala izdelovalnica slik, kajti zanj je bila vse kaj drugega kot sinonim za dril. Stalno pa je tudi govoril: »Če narediš akademijo, je to poklic brez kontrakta«, ker nimaš iti kam v službo niti se komu pritožiti. Kot šolo brez jamstva je likovno akademijo predstavljal študentom tudi Pogačnik in jim govoril, da morajo skleniti »kontrakt« samo sami s sabo in s svojimi ljudmi. Na akademiji je Pregelj študentom včasih govoril tudi zelo ekstravagantne definicije, ki jih niso razumeli, in tudi zato so ga šteli za enega izmed redkih akademijskih intelektualcev, kot ga je nekoč označila Jelka Reichmann. Pregelj pa je Pogačniku rad pripovedoval tudi spomine iz časov, ko je živel v Kranju in sta z očetom včasih prepeščila celo Gorenjsko, zato je v pripovedovanja in debate s Pogačnikom rad vpletal tudi štorije svojega očeta.

To »romanje« po Gorenjskem je živo razvidno tudi iz same Pregljeve literature, v kateri je mogoče razbrati tudi doživljanje, sorodno Pogačnikove mu. V njej živijo tudi Pogačnikovi kraji in Pogačnikovi sorodna otožnost, »človeških src žalost in zadnje hrepenenje«, kot si ga je »izbiseril čas v tihih cerkvicah bližnjih in nižjih vrhov«, med njimi tudi pri Svetem Štefanu nad Velesovim ali pri Svetem Primožu nad Kamnikom. V svojih spisih omenja tudi Olševke in začarani Hudičev boršt, Valvasorju pa očita, da je »pozabil

opisati v ogromni ‚Slavi‘ največjo kurioznost Gorenjske: eno samo lepo, poletno nedeljsko jutro.«

Iz Kranja sta jo oba Preglja navadno mahnila v Preddvor na Kokro in Jezer-sko in se, ker je bila tam meja, obrnila in šla nazaj do Preddvora, v Tupaliče in Hotemaže na Visoko, kjer sta v gostilni Pri Kobilekarju popila sin kraherle, oče pa pol litra belega vina, ter se od tam vrnila v Kranj. Če ju je zalotila noč, pa sta prespala kar na kakem seniku. Včasih sta zavila tudi v Velesovo, Šenčur in nap-rej, torej po svetu, ki je bil nadvse domač tudi Velesovcu Marjanu Pogačniku.

Pogačnik je prepričan, da pri razlaganju dela Marija Preglja vse premalo upoštevamo njegovo literarno prvino, ki jo je umetnik že podedoval in je bil tudi v tem pogledu pravi sopotnik svojega očeta. Njegova povezava z očetom pa je bila živa tudi v zavesti sodobnikov, saj je veljalo, da sta oba Preglja enaka, kajti tisti, ki niso marali literature Ivana Preglja, so zavračali tudi slikarstvo Marija Preglja, saj sta imela oba prav podoben patos, v katerem je bilo mogoče gledati tudi bolno napihovanje. Za Pogačnika je bil Marij prav tako kot njegov oče v bistvu tudi literat, četudi ni pisal, in literarno pisanje so bila zanj tudi njegova pisma. Imel pa je tudi prav posebno govorico oziroma dikcijo, včasih tudi bolj surovo ali bizarno, in popoln stil pri govorjenju, med katerim si je izmišljeval in značilno prilagajal tudi svojevrstne glagole, ne le picassovskega »zaskakovanja«, in enako je govoril tudi tedaj, ko je pripovedoval študentom. Poleg tega pa je Pregelj tudi nenehno bral, kadar je bil doma, vsak dan do treh zjutraj. Od branja literature je bil že kar obseden in tako načitan, da je od njega že kar vrelo; a doma ni imel plesišča, po katerem bi lahko plesal.

Prav zato, ker je bil načitan in je končal gimnazijo, so ga domači spočetka tudi odvrčali od študija slikarstva, saj na zagrebški akademiji niso nič kaj dali na gimnazijsko izobrazbo. Zdelo se jim dobesedno škoda, da rine na akademijo, ko pa bi lahko postal z gimnazijo, ki je tedaj še nekaj veljala, na primer občinski tajnik in bi se lahko prerinil še za župana. O tem, kako je bilo risanje prav v času pred vojno v šolah bolj omalovaževano kot kadarkoli poprej, pa je pisal že Božidar Jakac, ki je Marija Preglja učil tudi v srednji šoli.

Pregelj se je kot profesor risanja na gimnaziji prepuščal branju tudi med šolskimi urami, v nasprotju s Pogačnikom, ki je na srednji šoli za oblikovanje pri delu z dijaki izgoreval, saj je Pogačniku sam pripovedoval, da je med pou-kom prebiral knjige, vmes pa vsake toliko časa udaril z ravnilom po mizi in zaklical: »Dajte mir!« Marijevega očeta Ivana Preglja, ki je bil tudi sam gimna-

zijski profesor in velik ljubitelj starodavne umetnosti, pa je, kot piše v spominih nanj njegova hči Bazilija, kot prav tako strastnega bralca še posebej zanimalo vse, »kar je bilo kronikam podobno«. Ko je Pogačnik obiskoval realko, je bil tjakaj prestavljen tudi Ivan Pregelj. Pogačnik se spominja, kako je bil ubog, ker se ni znašel med množico in učencev ni znal disciplinirati, in tedaj je z grozo spoznal, kaj pomeni, če izgubi učitelj pri učencih avtoriteto. Bil pa je tudi že tako načet in notranje zazrt v svoj pisateljski svet, da je svojo službo le težko opravljal in je bil, ker ni prinašal pravočasno korigiranih dijaških šolskih nalog, venomer v disciplinskem postopku, tako kruto krivična je bila do njega družba, očitati pa so mu celo, da ne obvlada slovnice. Da se je s šolskim delom vendarle trudil, pa je razvidno že iz opomb k nekemu delu, kjer celo piše, da mu je pisateljsko veselje zamorila »težka nadloga šolskih pismenih priprav«. Zgodilo se je tudi, da ga je, ker so tekle stopnice v šolo vzporedno v dveh nasprotnih smereh, kak pobalin nalašč mahnil s knjigo po glavi in zbežal, in da so se za tak »podvig« dijaki celo vnaprej dogovorili, pisatelj pa je bil z mislimi medtem še ves čas v svojem lastnem svetu, pri bogvekaterem svojem tehantu. Ko je Pogačnik to povedal njegovemu sinu Mariju, pa je ta postal kar prizadet.

Ivan Pregelj je svoje rokopise pred natisom vselej pošiljal pisatelju Finžgarju, ki ga je imel za svojega cenzorja, in Finžgar mu je tudi vedno sporočil svoje mnenje. V nasprotju s Pregljem je bil zelo »normalen« in enostaven človek, na Pogačnikovo začudenje celo lovec, ki je najbrž hodil na pohode z lovci že v mladosti, a duhovniki navadno vendar niso silili k lovu (zato je Hinko Smrekar karikiral Finžgarja kot lovca, ki se ne meni za zajčke, ampak je celo sredi gozda zatopljen v branje). Kot je pripovedoval Pogačniku Marij Pregelj, pa je njegov oče nekoč dobil v odgovor na neko poslano besedilo po dolgem času samo lakonično sporočilo: »Pregelj, nehaj!« In Pregelj s pisanjem tiste proze, v kateri je zašel za Finžgarjev občutek predaleč, v resnici ni več nadaljeval in je bilo potem s stvarjo konec. Šlo pa je za zgodbo o samostanskih nunah, ki jih je mučil »temperament« in so zaradi seksualne napetosti »znorele«; prav napeti odnosi med moškim in žensko, izrisani v arhaični obliki, pa so Preglja še posebej zanimali.

Tega, kako se ljudje približujejo drug drugemu, je bilo, kot je opazil Pogačnik, vse polno že v njegovih stavkih, Pogačnika pa je posebej prevzelo, kako enostavno in pretresljivo je znal Ivan Pregelj opisati čas Prešernovega pogreba med gostilniškim vrvežem pri Petru Mayerju, s pripombo o šumu reke zunaj, »ki je začela teči in bo tekla, tekla, tekla«. To in še marsikaj je Pogačniku povedal Ma-

rij Pregelj, ki je prirejal cele večere, med katerimi je pripovedoval domače, družinske zgodbe, in poslušati ga, je bilo vedno znova užitek. Gospa Pogačnikova ta neprestani dialog, ki ga je vlekla na uho kot zajec in ga šteje za svojo univerzo, komentira kot trčenje dveh ljudi, ki sta bila polna do preobilja, potem pa se je obilje ob trku usulo kakor semena iz razklane baročne buče. Sam Pregelj pa je celo menil, da bi bilo dobro, ko bi te pogovore kdo zapisal, a se ni to nikoli zgodilo. Marijevo sestro Bazilijo, imenovano Punči, psihiatrinjo, ki je pozneje napisala o svojem očetu celo spominsko knjigo, pa je Pogačnik redkokdaj srečal le na obisku pri Mariju Preglju. V srednji šoli pa se je Marij Pregelj veliko družil tudi s sošolcem, bratom gospe Pogačnikove, poznejšim znanim zdravnikom pediatrom profesorjem Marijem Avčinom, in mu je pozneje večkrat dejal, da sta se kot soimenjaka vedno zato tako dobro razumela, ker sta oba njuna očeta rada pogledala v kozarec.

S Pogačnikom je imel Pregelj pogosto tudi povsem slikarske pogovore o barvah, risbi ali litografiji, kakršni so bili med njimi običajni in so se sprožali kar sami od sebe, tudi kadar so se le mimogrede srečali po kavarnah. Z mislimi nanje mi je Pogačnik nekoč pripovedoval tudi o tem, kako so slikarji, potem ko barv niso več izdelovali sami, namesto pristnih pigmentov v tovarniških barvah postopoma odkrivali surogate, ki obledijo; pričeli so ugotavljati, da se začenjajo dogajati z barvami goljufije, ter se pogovarjati, kateri svetovni firmi lahko človek bolj zaupa. Že Hudoklin je na primer ugotovil, da so tudi znamenite firme začele mešati med pigmente kredo, oplemeniteno z anilinom, zaradi česar lahko sprva sijoče barve na slikah nenadoma obledijo. Ob takem spoznanju je na primer Maksim Sedej prijatelja včasih najprej pozdravil s sporočilom, da mu zaradi takih goljufij barva na sliki nič več ne poje, Edvard Ravnikar pa je barve preizkušal, s tem da je slike izpostavljал soncu. Pogačnik mi je zaupal tudi spoznanje slikarjev, ki ga je z njimi delil Jakopič, da slike za svoje življenje vselej potrebujejo zračno svetlobo, kajti če jih hranimo v temnih prostorih, omarah ali skrinjah, pobledijo in izgubijo barvno intenzivnost. Isto pa je vsaj o svežih slikah, torej tistih, ki še niso stare leto dni, pisal tudi Peter Pavel Rubens, ki pravi, da mora nanje vsaj včasih posijati svetlobo; te njegove izkušnje navaja v zaključku svoje knjige O pejsažu tudi slikar, teoretik in pedagog André Lhôte, ki se je posvečal tudi tehnologiji in je zlasti po vojni s svojo šolo privlačil tudi slovenske slikarje. Ob tem je Pogačnik zaključil, da sva se o Pregljih in pregeljanstvu pogovarjala, kot bi z nama za mizo nevidno sedel sam Marij Pregelj.

RIKO DEBENJAK

Povsem drugačno je bilo Pogačnikovo razmerje z Rikom Debenjakom. Ta je bil imenovan za docenta že po Pogačnikovi diplomi, leta 1950, in bil pozneje na akademiji Pogačnikov profesorski kolega. Pogačnik pa je prišel na akademijo po Jakčevem odhodu v pokoj in potem, ko si je Debenjak zaželel pomočnika, vendar se nista nikoli razumela. Debenjak Pogačnika že od vsega začetka ni prenašal in mu je bil zoprni tudi zato, ker se nista marala z razvpitim Pogačnikovim stricem Zormanom, ter si je ves čas prizadeval, da bi ga spravil z akademije. Pogačnika je Debenjak s svojim nenehnim govorjenjem: »Treba je biti točen, natančen, da plačo zaslužiš«, spominjal na vojsko, to pa je najbrž izhajalo tudi od tega, da je bil Debenjak sprva postajenačelnik. (Vestni Pogačnik pa je nekoliko zakasnil v službo le tisti dan, ko mu je umrla mama.)

Kot pripoveduje Drago Tršar, ni Debenjak Pogačnika nikoli imenoval po imenu, ampak je o njem vedno govoril le kot o svojem asistentu. Nastopno predavanje, ki so ga zahtevali od njega, je Pogačnik posvetil litografiji. Poslušalci so bili osupli, od kod ve vse, česar sami niso poznali, in Debenjak, ki kot primorski rojak ni imel srednješolske izobrazbe, je postal nanj ljubosumen ter ga je vsepovsod samo onemogočal, kar so opazili tudi drugi, in študentje (na primer Metka Krašovec, Lojze Logar ali Gorazd Šefran) so bili zato vselej na Pogačnikovi strani. Večno napetega medosebnega razmerja med Pogačnikom in Debenjakom se spominjajo kot prav posebne, že kar največje »znamenitosti« na akademiji tudi še dandanes. Štefan Hauko, ki je Pogačnika zelo občudoval, si je želel vpisati pri njem specialko, a Debenjak česa takega, dokler je deloval na akademiji, ni dopustil; to je preprečil tudi Selmanoviću. Tudi Tone Seifert pripoveduje, kako so vsi študentje želeli samo k Pogačniku in so vsi hodili spraševati samo Pogačnika in ne Debenjaka, zato je bila napetost med njima včasih že prav mučna; te mučnosti se kot največje specifičnosti akademijskega ozračja živo spominja tudi Dušan Kirbiš. Podobno pa ve povedati tudi Lucijan Bratuš, ki se je zarotil, da bo delal specialko pri Pogačniku, ali pa je ne bo delal.

Pogačniku se je zdel profesor Debenjak čuden, zakompleksan in bolešno ljubosumen, saj je delal le za svojo umetnost, medtem ko je moral Pogačnik požrtvovalno skrbeti za vse, da je nemoteno potekal pouk v teoriji in obvladovanju



obširnega grafičnega metiera; poročila, ki jih je moral zanj sestavljati Pogačnik, pa je Debenjak samo podpisoval. Enako sam pa je ostajal za delo, zlasti ob začetkih leta, tudi potem, ko se je akademijskim grafičnim učiteljem pridružil Bogdan Borčić, ki je kot rezervni kapetan pogosto hodil na orožne vaje ali v toplice. In tudi edinokrat, ko je sicer vselej pohlevnemu Pogačniku prekipelo, da je podivjal in kričal, ga je do tega pripravil prav Debenjak. Profesor je sodu izbil dno, ko je zahteval, naj se Pogačnik (ki si je želel in je moral tudi sam narediti kako grafiko za bližajoči se bienale) med počitnicami posveti še urejanju arhiva. Tega pa se enako dobro spominjajo tudi presenečeni študentje, ki so bili priča neverjetnemu dogodku in so Pogačniku, ko se je tako razburil, celo zaploskali.

Lojze Logar se še živo spominja, da je uporniški Pogačnik tedaj vpil kot nor. Tega pa so bili študentje vse prej kot navajeni, saj se je plahi in tihi umetnik sicer kvečjemu umikal vase. Pogačnika so študentje podprli in vest o nenavadnem »izpadu« se je očitno hitro raznesla po Ljubljani, saj ga je – nemudoma obveščen o senzacionalni ekstremnosti dogodka – še isti dan po telefonu domov poklical Božidar Jakac in ga nagovoril ne le z zanj običajnejšim »patriarhom«, ampak mu je v slušalko celo priznavalno zaklical: »Pozdravljen, vojvoda!« Ter dodal: »Samo prepozno si to naredil.« Pogačnik pa mu je odvrnil, da on pač vselej zamuja. Tudi Debenjak in Mihelič se nista mogla prenašati in se nista niti pozdravljala, tako kot si nista bila blizu niti Stupica in Kos. Mihelič je, če je kdo kaj naredil zelo slabo, dejal, da je to tako zanič, kot da bi izdelal Debenjak. Debenjak pa se je, kot je prepričan Pogačnik, Miheliča v resnici bal.

Ko je nekoč prišel Mihelič v prostor za grafiko, da bi odtiskoval neki lesorez, je profesor Debenjak poklical asistenta Pogačnika in mu naročil, naj vrže Miheliča ven, a tega Pogačnik ni storil, češ da vendar nima šarže in da ni še nikoli kaplar iz vojske metal generala, zato mu je dejal, naj ga izžene kar Debenjak sam. Debenjak se je zdel Pogačniku sicer revež, kajti naredil je vse, kar so naročili v Moderni galeriji, tudi to, da si je kupil nov avto, ko so mu dejali, da dela jugoslovanski grafiki, ki jo je uradno zastopal, s starim sramoto.

Debenjaku je po študiju v Beogradu Anton Korošec že pred vojno z odkupi omogočil dveletni študij cerkvenega slikarstva v Parizu. Med vojno je nastala slika svetega Nikolaja za glavni oltar ljubljanske stolnice, ob kateri je po izročilu France Stele v Slovencu napisal »Habemus pictorem« (»Imamo slikarja«), kar so mu pozneje zamerili. Pred tem pa se je hodil Debenjak učiti grafične tehnike k Božidarju Jakcu in je dobil po Sternenovi smrti v najem njegov atelje. Vendar

je v njem delal le zelo kratek čas, ker mu ga je lastnica, Sternanova hči (ki jo Kocbek v dnevniku sicer omenja kot nemogočo), pri priči odvezla, potem ko je nekoč brcnil njenega psa, ki se je motovilil z domačim mačkom; za njim je celo vrgla že prejeti denar za najemnino z besedami: »Vi ste ena surovina!« Debenjak pa je ta svoj zaplet s psom Pogačniku komentiral, češ da sta se šla pes in maček nespodobne igre.

Med Debenjakom in Pogačnikom je prišlo še do prav posebnega nezaupanja, odkar je pričel Debenjaku na akademiji izginjati dragoceni v Parizu kupljeni francoski grafični papir *bütten*, ki ga je lastnik spravljajl v posebno omaro, v kateri se je vsakič razblinil. Debenjak je obdolževal tatvine Pogačnika in mu je zato prepovedal v njunem skupnem prostoru odlagati plašč in klobuk in mu nato odvzel tudi ključe. Papir, ki je povsod drugod v ateljeju ostal na svojem mestu, pa je ne glede na omejitve Pogačnikove svobode še naprej dosledno izginjal, vendar samo takrat, kadar ga je Debenjak spravil v predal omare. Po akademiji se je raznesel glas, da Pogačnik Debenjaku iz omare krade, in prišlo je do afere, ki jo je razrešil šele akademijski grafični tehnik popularni mojster Ogrin, ki je bil prepričan, da je Pogačnik pošten.

Medtem ko je bil Debenjak v Krakovu, je omaro demontiral in našel v prostoru za predali cel kup dragocenega pomečkanega, uničenega papirja, kajti papir, ki ga je dajal Debenjak v omaro, je zaradi napake v konstrukciji vsakič sproti zdrsnil v neko režo. Ko je Debenjak to izvedel, se Pogačniku ni opravičil, ampak je samo dejal, da se pač lahko zgodi tudi to. Pogačniku pa ni v vsem življenju nikoli prišlo niti na misel, da bi kaj ukradel. Nekoč je opazil v cerkvi v Mošnjah zavrženo pretrgano podobo, ki bi bila lahko Bergantova, ko pa jo je videl naslednjič, je že povsem propadla. Ko je to povedal Steletu, je ta obžaloval, zakaj je ni vendar rešil, češ da so včasih okoliščine, ko ni pametno biti povsem dosleden. Debenjakovo odzivanje na izginjanje papirja pa je Pogačnik po svoje celo razumel, ker je bila tedaj v Jugoslaviji na likovnem področju nepredstavljiva beda, preskrba z umetniškim materialom pa nadvse kruta, kajti za takšen papir si je bilo potrebno najprej priskrbeti dolarje, potem pa še oditi ponj v Pariz.

Pri ustvarjanju je imel Debenjak za pobudo fotografije. Ob njihovi pomoči so nastali na primer vsi njegovi podvodni prizori, saj se sam ni potapljal. V njegovem razvoju, kot ga razbira Pogačnik, v katerem že zaradi velike pedagoške zavzetosti ni umetnostni zgodovinar nikoli zamrl, se nato pojavijo folklorni elementi, ki so bili v tistem času v svetovni grafiki zelo popularni, izrazita pa je

tudi serija »Kraševk«. Zatem je šel Debenjak v Pariz v Friedländerjevo delavnico in ustvaril prve abstraktne liste z večkratnim pretiskovanjem in dodajanjem zlatih lističev, kar pa se je pozneje izkazalo za tehnološko napačno, ker je intenzivnost pretiskovanih barv splahnela; sledilo pa je obdobje svobodnih abstraktnih kompozicij. Proti koncu svojega umetniškega delovanja je ustvaril cikel Magičnih dimenzij, ki naj bi bile odgovor na tedanje astronavtsko dogajanje. Fiziki so to motiviko imenovali psevdoznanost, ker teh pojavov v vesolju ni, interpreti pa so jih komentirali tudi kot natančen izraz umetnikovih predstav o prizorih v vesolju. Tehnično so ti listi čista monotipija in ne prenesejo multiplikacije, zato jih je Debenjak predal v multiplikacijo sitotiskarjem, ki so tedaj že »razmnoževali« tudi najbolj komplicirane predloge. Njegovemu ciklu Magične dimenzije, zazrtemu v kozmos, pa je dal naslov prav Pogačnik, ki se je z vprašanjem magičnosti seznanil že pri Lojzetu Spacalu.

475

Debenjak je tehnično zelo rad eksperimentiral, s tem pa tudi veliko tvegalo. V podobe je vključeval tudi nepredvidljiva naključja in je tako za svoje Sledi na ometu pustil ploščo čez noč kar v kislini. Prav naključje, ki ga Pogačnikovo delo izključuje, pa je po Pogačnikovem prepričanju element, ki je postal za moderno umetnost tako bistven, da bi ga bilo potrebno pri kriterijih zanjo všteti celo med njene postulate.

Ker sodobni avtorji v ustvarjalni predstavi navadno nimajo predvidene dokončne rešitve, se jim rezultati večkrat porajajo bolj ali manj naključno, in naključje je potrebno sprejeti ali pa ga odkloniti, torej se odločiti zanj ali proti njemu, tako kot se je odločil »proti« on sam. Tudi to, da v Pogačnikovih grafikah ni naključij, ni naključje, ampak je izraz umetnikovega prepričanja, saj je že ob prvem srečanju z Jakčevo grafiko sanjal o kvalitetah klasične tehnike. Že ko se je prvič lotil grafičnega dela, pa je njegovo ustvarjalnost zelo jasno usmerjala opredeljena želja, naj bi njegove grafike spravile gledalca v zelo natančno določeno razpoloženje, v neko stanje »bonace«, v mirovanje oziroma miren veter in sveto tišino.

Kot je umetnik razbral iz pisem, ki jih je prejel ob razstavi, je prav tako ubranost v svojem delu očitno tudi dosegel, in neka imetnica njegove grafike mu je celo sporočila, da je podoba vsak dan najlepše ubrana v svetlobi tretje popolnanske ure. Ko je Pogačnik to omenil Tomažu Brejcu, mu je ta v šali dejal, naj torej spregleda, da je tudi on konceptualist. Sicer pa Pogačnik duhovito meni, da »naključje izbira avtorja, avtor pa izbira naključje«. Če pa se ustvarjalcu kdaj

kaka stvar ponudi in posreči že sama od sebe, tako kot se je Pogačniku posrečil na črnih platnicah neke revije newyorškega grafičnega centra odtis vzorčaste podlage za jedkanico Soncu naproti, to zanj še ni naključje, marveč gre za nekaj drugega, čemur bi lahko rekli »Carpe diem« (Izkoristi trenutek).

Vdor naključja, ki naj bi poživilo arhitektonsko pretehtanost, je Pogačnik videl že v barvnem »špricanju« Gojmira Antona Kosa, spominja pa se tudi, kako mu je včasih dejal Gabrijel Stupica, da mu med slikanjem kdaj kaj tudi »sámo nastane« in da se mu včasih barve razlijejo tudi tako, da nad njimi nima nadzora.

O naključju v umetnosti je Pogačnik posebej razmišljal ob prizadevanjih Marijana Tršarja, ki je v svojem delu zelo premišljeno preizkusil vse možnosti in se nazadnje zavestno prepustil celo avtomatizmu, ko je na platno polival barvo, in ob tem je Pogačnik menil, da bi končno tudi avtomatizem s svojo naključnostjo lahko v načelu postal eno izmed ustvarjalnih izhodišč, ko bi nas od tega ne odvrčala premočna tradicija; zato tako imenovani tašisti niso nikoli stopili v prvo vrsto umetnikov niti niso zapustili kakih pretresljivih spominov nase, četudi so njihova imena ohranjena v enciklopedijah.

Za Marijana Tršarja, ki se mu je že spočetka zdel najboljši v lesorezih in njihovih grafičnih strukturah, pa je prepričan, da bi bil danes grafična »marka«, če bi poslušal njegove nasvete in se posvečal grafiki bolj dosledno. Sam Tršar mi je avgusta 2003, ko mi je pokazal v pravem zanosu ustvarjena najnovejša dela, govoril tudi o svoji moralni dilemi, med katero se je spraševal, v kolikšni meri ima sploh pravico, da prepušča prelivanje barv »naravnim« naključjem, nad katerih neizčrpnostjo pogosto obstoji prav začuden, četudi jih pri tem – le da brez čopiča – na različne načine tudi sam usmerja, tako da vseskozi izpričujejo vse bolj njegov izraz. O tem vprašanju se je Tršar veliko pogovarjal tudi z Emerikom Bernardom, ki je o upravičenosti vključevanja naključij v umetnost tudi veliko razmišljal, ter opozoril, da igra naključje vlogo še marsikje, v grafiki tudi v nepredvidljivosti tako imenovanega lapentona oziroma »brade«. V besedah o »gurmanizmu«, s katerim mi je tedaj Tršar označil svoj odnos do nekaterih radoživih barv na svojih slikah, pa vidi Pogačnik značilno dediščino govornice učiteljev, na katero smo naleteli že v zvezi s slinami Gojmira Antona Kosa, ob čemer se Pogačnik spominja tudi izraza Yvesa Kleina, da umetnik »bruha«.

V vprašanje o vlogi naključja, ki je vse bolj vznemirjalo Tršarja, se je med svojimi razmišljanji sicer bolj kritično poglobljal tudi Božidar Jakac. Naključju je že v načelu nasprotoval in je prav zato leta 1963 na poseben listič zapisal:

»Danes premaguje človeka tehnika. Tako je premagala tudi umetnika tehnika, mesto da bi jo on premagal in ne postal njen suženj. Tako je tehnika rodila oboževano slučajnost in začarala umetnika v neko čudenje, da je pozabil na sebe in na svojo ustvarjalno silo – silo duha in suverene tvornosti – postal je pravi suženj slučaja in začudenja. Umetniški šarlatani pa izkoriščajo to neznansko v svoj prid in se igrajo z ljudskim ‚čudenjem‘ na lahek način.«

Debenjak, ki je v iskanju zelenih učinkov v tehniki očitno pristajal na vse, je uporabljal tudi kasselsko rjavo barvo, ki se je je Jakopič, tako kot vsakršne druge rjave barve, izogibal, ker je vplivala na druge barve; uporabljal pa jo je Inkiostri, in prav po tem bi ga bilo po Pogačnikovi presoji mogoče razlikovati od Jakopiča. Ko je Debenjak svojo rjavino natisnil, je bila zelo lepa, potem pa mu je ta rjava požrla vse druge barve in takó sliko spremenila oziroma uničila. Hkrati pa je gojil perfekcionizem do tolikšne mere, da se je tak postopek izkazal Pogačniku tehnološko že neustrezen oziroma nemogoč, kajti papir ne vzdrži večkratnega pretiskovanja, ki mu lahko sledi tudi katastrofa.

Dogajalo se je, da je bil Debenjak že ob šesti uri zjutraj v ateljeju, kjer je pripravljajl papir in je grafično ploščo kakih šestkrat potegnil skozi stroj, vsakič naloženo z drugo barvo, Pogačnik pa je trepetal in ga na koncu zaskrbljeno opozoril: »Nehaj, ker papir ne bo vzdržal.« Debenjak pa je potegnil še enkrat in grafika se je strgala. Pogačnik je to občutil na sebi celo kot lastno breme, češ človek se ves dan trudi, potem pa ni nobenega haska. Človeka nekaj žene v to, da bi nekaj našel; da zares kaj najde, pa se mu le malokdaj posreči, a dokler je še mlad in dokler je še čas, lahko upa v prihodnjič. Zato pravi, da bi se o nobenem grafiku ne upal reči česa slabega, ker je izdelovanje grafik garaško delo, pri katerem pozabiš na vse. Prav to garaštvo pa izpričuje tudi izkušnja Božidarja Jakca, ki je bil med delom na akademiji, še zlasti pred pripravami umetnin za razstave, ničkolikokrat priča, ko so se v trojici nemih celodnevnih garačev večkrat tik pred koncem ponesrečili zapleteni odtisi ne le njemu, ampak tudi Miheliču ali Debenjaku; in nekoč, leta 1960, je dnevniku izrecno potožil: »Ko bi ljudje vedeli, koliko zahteva truda ena sama plošča.«

Prav te tri pomembne in znamenite slovenske mojstre, med katerimi so bili odnosi pogosto prav napeti, je še pred ustanovitvijo slovenske likovne akademije družilo dejavno sodelovanje. Jakac je videl Debenjakove grafike z beograjske akademije, večinoma zelo nežno in fino risane jedkanice z motiviko iz starih samostanov, na razstavi že pred vojno, še preden je tedaj bolnega avtorja spoznal

osebno. Eno od njih je tudi odkupil ter imel ob njegovi razstavi celo predavanje oziroma vodstvo; nato pa je obiskal Debenjaka v bolnišnici in ga spodbujal k nadaljnjemu grafičnemu delu. Pri tem ko sta hodila skupaj risat po Ljubljani, se jima je pridružil še Mihelič, in v še nadvse prijetnem vzdušju so »vandrili po barju ter pridno risali« ter si ob študiju Rembrandtovih jedkanic »gradili pot v ta lepi grafični svet«, kot je spomin na to sožitje pozneje zapisal Jakac.

Prav podobno kot Debenjak je preobremenjeval papir tudi Parižan Friedländer, ki je prav tako premalo upošteval njegove možnosti oziroma sprejemljivost in je tiskal na isti list vrsto barv drugo čez drugo. To tehnološko pomanjkljivost mu šteje Pogačnik za bistveno napako, ker po njegovem prepričanju večkrat pretisnjena barva »crkne«; poleg tega vzdržijo tiskanje barv drugo prek druge samo nekatere vrste papirja, površina drugih pa postane utrujena. In očitno se je Pogačnik tudi zato, ne le zaradi odklonilnega odnosa do patine ter načelne zadržanosti do pojma o tako imenovanih šolah, izrecno distanciral od tako imenovane ljubljanske grafične šole, ki jo, vsaj kar se tiče usmerjanja v eksperimentalne tehnike v globokem tisku, pooseblja Riko Debenjak.

Marjan Pogačnik, ki v besedilu o grafiki za jubilejni katalog likovne akademije leta 1975 sicer govori o potencialu, »ki si je kmalu pridobil v svetu naslov ,ljubljanska šola‘«, ta pojem dopušča kvečjemu v povezavi s Friedländerjevim pariškim ateljejem, v katerem so se že imenovani slovenski grafiki – ne pa tudi Pogačnik ali Jakac, ki ga je Friedländer leta 1957 skupaj z Debenjakom obiskal na domu v Ljubljani – s ponosom izpopolnjevali; in tudi zato, izrecno iz takih, zelo načelnih razlogov, ni mogel dovoliti, da bi ga vključili v Kržišnikovo knjigo o ljubljanski grafični šoli ali na razstavo njenih nagrajencev na mednarodnih bienalih, pri čemer sta mu iz drugega razloga sledila tudi nagrajenca Andrej Jemec in Janez Bernik.

Podobne pomanjkljivosti je Pogačnik s svojo pozornostjo do tehnologije razkrival še drugje, tudi v pogledu na preteklost, na primer pri Ažbetu in eksperimentatorskem Ferdu Veselu, ki je v svojem delu uporabljal za podlago kreto z asfaltom ali za doseg popolnoma gladke površine asfaltni lak. Ta podlaga se je slikarjem prilegala, ker se lahko po njej slika z veliko lahkoto, pa tudi zato, ker je münchenski slikarski princip, v katerem so bili vzgojeni, temeljil na slikanju iz temnega v svetlo, za kar je bila asfaltna temina idealna odskočna deska; potem pa so bili vsi obupani, ko so jim slike potemnele, kot je pripovedoval o Veselovem razočaranju Pogačniku tudi Čoro Škodlar.

Sternen, ki je za grundiranje platen uporabljal le zanesljivi ribji klej in bolonjsko kredo, mu je govoril, kako je to spoznanje povzročilo v Münchnu prepelah, in da je od Slovencev temu eksperimentu razumljivo še najbolj nasledel Vessel, ki ga umetnostni zgodovinarji že pregovorno označujejo kot večnega eksperimentatorja. Vsi ti eksperimentatorji so sčasoma spoznali, da asfalt udari skozi barvo in zato barve potemniyo oziroma jih asfaltna požrešnost uniči, ne da pa se jih niti obnoviti, ker požre asfalt barve vedno znova, in zato na primer Kobilca tega načina ni sprejela. Sternen, ki je tudi sam slikal po münchenskem načinu in je bil previden, pa je dejal, da je priredil asfalt slikarjem avanturo, ki se jim nikakor ni obnesla. (V evropski umetnosti je morda največja žrtev take asfaltna potemnelosti slikar Hans van Marees, podobno potemnele pa so tudi slike Hansa Makarta, s katerim je sodeloval Janez Šubic.) Slikanje na asfaltni podlagi je preizkusil tudi Marjan Pogačnik in tako tudi sam pod roko začutil, kako sočno lahko zažive barve na tako črni podlagi; vendar je to storil izrecno iz tehnološke radovednosti, saj je dobro vedel, da so se stare baročne slike ohranile prav zato, ker je bila njihova tehnologija, vezana le na platno, klej in kredo, tako preprosta, da je že skorajda večna.

Poleg takih »raziskovalnih« tehnoloških eksperimentov pa Pogačnik, četudi je v svoji umetnosti vlogo naključja, najtesneje povezanega s pojmom eksperimenta, docela zavrgel, ni bil nedejmljiv za eksperimentalne poskuse v drugačnih pogledih. Vendar je eksperimentiral samo z odtiskovanjem – s pomočjo barve in uravnavanjem vertikalnega pritiska – in nikoli ne tudi s samo ploščo (tako kot je delal na primer Borčić, ki jo je obrnil, prerezal ali celo razrezal na trakove in si vsakič zadajal le za spoznanje drugačno nalogo, a teh medsebojno podobnih del ni štel za variante, ampak za povsem nove realizacije istega ali sorodnega problema). Pogačnik je v svoji grafiki vpeljal poskuse z barvo in nekaj istih del odtisnil v štirih variantah (glede na barvo in reliefnost). K eksperimentu ga je spodbudilo tudi naključje, ko mu je fotograf posnetek neke voščilnice kopiral v tako majhnem formatu, da je bil že neuporaben. Žena pa, ki se je ukvarjala z zlatarstvom, je v tem posnetku ugledala nekaj povsem drugega in je dala napraviti kliše. Odtis s tega klišeja je bil presenetljiv in izkazalo se je, da je delce zaživel docela na novo prav v svojem miniaturnem formatu in zato so imeli z njim vsi prav veliko veselje. To pa je v umetniku zbudilo tudi zanimanje za eksperimentiranje s pomanjšavami in to izkušnjo je potem posredoval na akademiji ter jo ponujal v presojo tudi kot pedagog.

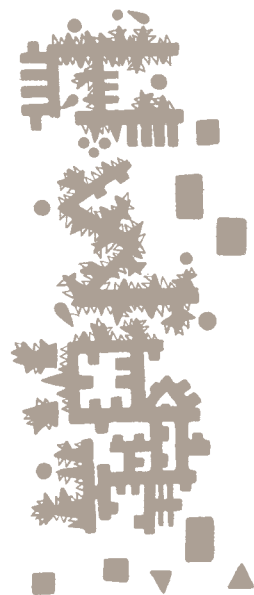
V zvezi z razmerjem med Debenjakom in Pogačnikom je značilna tudi pri-poved Lojzeta Logarja o tem, kako je Šefran nekoč potrkal na vrata ateljeja, v katerem je Debenjak ves dan zaklenjen izdeloval jedkanico in akvatinto iz cikla Magičnih dimenzij, ki pa je bila tehnično v bistvu že monotipija, kajti eksperi-mentatorski Debenjak je nanjo barvne prelive včasih nanašal kar s tamponom in ne le s tiskanjem. Najbrž zato je Šefran pristopil k mizi, vrigel z nje grafiko in jo uničil z besedami: »To je švindeltinta, ne pa akvatinta.« Ko je to slišal Pogač-nik, pa je, muzajoč se, glasno ponovil predvsem izraz »švindeltinta«, in je zastrigel z ušesi, očitno živo vznemirjen v svojem znamenitem zanimanju za terminologijo. Izraz švindel je bil tedaj očitno priljubljen žargonski termin, saj je Jakac v zapisku o grafičnih postulatih napovedal prav boj proti »švindlu vseh vrst«. Da se je Debenjak v nasprotju s Pogačnikom in tudi sicer na akademiji obnašal zares samozavestno kot pomembnež, ponazarja tudi dogodek, ko je Debenjak nekoč dejal Lojzetu Logarju: »Ljubljana ni Tokio in New York, a ima svetovnega mojstra,« in mu pokazal svoje ustvarjalne roke. Drago Tršar pa pri-poveduje, kako ga je Debenjak, ko ga je Tršar peljal z avtom, opozarjal, naj pazi, kako šofira, ker vozi »zlato rok'co«. Jakac je leta 1957 v dnevniku zapisal, da je Debenjak »užival nad svojo grafiko Istranko, ki jo smatra sam kot najboljšo jugoslovansko grafiko«, in dodal: »Ves blažen je bil.« Marjan Pogačnik pa je, nasprotno, ob podobnih in tudi mnogo manj izrazitih primerih umetniškega samozadovoljstva ugotavljal, da bi si ne upal o nobeni svoji stvari izreči niti tega, da je zares dobra, in se čudi že Marijanu Tršarju, ki je kdaj pa kdaj izjavil, da je s kakim delom kar zadovoljen.

Andrej Jemec se spominja, da si je tudi Riko Debenjak venomer nekaj zapi-soval oziroma da je pisal dnevnik, ki bi bil za dojemanje dela na akademiji prav tako zanimiv vir. Enega od takih pedantno vodenih deskriptivnih dnevnikov, ki je ostal na akademiji in je faktografsko suho registriral tamkajšnje dogaja-nje, je pozneje rešil pred propadom prav Pogačnik. Seveda pa je bil Debenjak takšen, kakršen je že bil, po svoji naravi, in kot takega, prav posebej svojevrstne-ga (in ne hudobnega) človeka in izrazitega umetnika, so ga jemali tudi študen-tje, ki jim je (kot se spominja Srečo Dragan) Koler zaupal, kako je Debenjaka eden od profesorskih kolegov zaradi odnosa do njegovih študentov »ukoril«; ko pa ga je v svoji seriji akademijskih učiteljev portretiral Stupica, so tudi štu-dentje zaradi Debenjakovega izraza na sliki komentirali, da se mu je Stupica s tako sliko »maščeval«.

STANE KREGAR

Med ustvarjalci iz kroga Neodvisnih, ki niso prišli učit na akademijo, četudi bi tjakaj sodili, je bil slikar Stane Kregar, in tega ni, kot pripoveduje Pogačnik, nikoli prebolel. To, da so ga spregledali, ni bilo sklenjeno na akademiji – za Kregarjevo nastavitve si je najbolj prizadeval njegov praški sošolec Karel Putrih –, ampak je šlo za politično vprašanje, ker je bil Kregar duhovnik. Pogačnik ga je kot tihega človeka poznal že od strica Zormana in se je z njim tudi pozneje pogosto srečeval in spremljal njegovo delo. Posebej so se mu vtisnila v spomin srečanja, ko sta bila v letih pred vojno hkrati v Dubrovniku in ga je Pogačnik tistikrat kar nekajkrat obiskal, ker je imel tamkaj znanke; tjakaj pa je hodil tudi Stane Kregar. Dubrovnik je bil mednarodno zbirališče umetnikov in znanstvenikov – leta 1933 je bil v njem tudi znameniti mednarodni kongres kluba PEN, na katerem so zavrnila fašizem in nacizem – in Pogačnik je pazljivo opazoval, kako se je mesto razvijalo. V letih pred vojno, ko je Hitler že pričel osvajati po Evropi, se je spremenilo ozračje tudi v njem in nastalo je čudno vzdušje, v katerem je Pogačnik začutil napetost, ker zaradi političnih razmer ni bilo več tujcev. Spremenilo pa se je tudi glasbeno življenje, ki ga je Pogačnik vedno intenzivno spremljal.

Dubrovčani so imeli sijajen filharmonični orkester, ki so ga izoblikovali pomembni tuji dirigenti. Ko pa ni bilo več mednarodnih povezav, se je mesto zaprlo vase in je skušalo pritegniti na koncerte vsaj ljudi, ki so se tedaj, že v senci vojnega časa, znašli tamkaj, in med njimi je bilo tudi precej Slovencev. Igrali so klasike, v glavnem od Bacha dalje, ne pa tudi tistih, ki jih je tedaj poznalo le bolj glasbeno izobraženo občinstvo in še niso toliko prodrli v splošno zavest, na primer Mahlerja ali Rahmaninova. (Pogačniku ljubi Rahmaninov je očitno tudi še pozneje v Ljubljano prodiral razmeroma počasi, če lahko o tem sklepam iz dejstva, da sta še leta 1962 neki njegov koncert študirala Dubravka Tomšič in Alojz Srebotnjak doma pri Božidarju Jakcu kar po gramofonski plošči in ga od tam prenesla na svoj trak. Za Mahlerja Pogačnik pripoveduje, da ga pri nas v njegovi mladosti ni tako rekoč še nihče poznal, četudi je bil živel v Ljubljani, in da so ga spravili v zavest zlasti odlični Viscontijevi filmi, med njimi čudovita



Smrt v Benetkah. Sodobnejšo Gershwinovo glasbo pa je v Ljubljano iz Amerike pred vojno prvi prinesel prav Jakac, ki je gramofonske plošče celo posodil, da so jih lahko predvajali po ljubljanskem radiu.) Vmes pa so, zato da bi pritegnili kar največ občinstva, v predvojnem Dubrovniku predvajali tudi še kaj posebno popularnega, na primer Rossinija ali Verdija, ki ga je poznal vsak Dalmatinec.

Ti koncerti dubrovniške filharmonije, ki je bila še vedno na zelo visoki ravni, so bili poleti okrog devete ure zvečer na izjemno akustičnem dvorišču palače Sponza in nanje, pa tudi k poslušanju vaj, sta redno prihajala skupaj s Kregarjem in se potem vsako jutro srečala tudi v tako imenovani »mestni kavarni« v loži s pogledom proti morju, kjer je Kregar Pogačniku večkrat plačal kako limonado, in sta pretresala vsak koncert. Čudovit se jima je zdel že sam ambient, palača z renesančno konstrukcijo in gotskimi detajli ter s kvadratnim tlorisom dvorišča, na katerem sta se počutila kot v usklajeni kocki, katere zgornja stranica se je odprla, da je nad njima zasijalo svetlo zvezdnato nebo, in sta se v njej počutila naravnost fantastično. Kakor koli se že lahko komu zdi dubrovniška arhitektura na prvi pogled provincialna, sta jo doživljala v konstrukciji povsem klasično renesančno in čvrsto, vsenaokrog pa so jo ritmično obkrožale arkade z nizi stebričkov ob stebričku.

Ko so se oglasili zvoki in je pričela delovati akustika, sta oba neznansko uživala. Pogačnik se je na glasbo tudi spoznal, Kregar pa je vedel o njej mnogo manj, vendar je govoril, da glasbo diha, da mu je življenjsko potrebna in da bi ne mogel živeti brez nje. Dojemal jo je s srcem in jo je živel, ne da bi imel specifične nagibe do kakega posebnega skladatelja, najbližja pa mu je bila klasična melodična glasba. Po doživljanjih glasbenega zanosa v objemu plemenite arhitekture je Pogačniku v kavarni pripovedoval, da ga je prevzela enovitost arhitekture, sijajne akustike in odprtega neba, na katerem so se iskrile zvezde, in da bi rad v slikarstvu ustvaril sintezo med glasbo in arhitekturo, torej med likovno umetnostjo in glasbo. Pogačnik je odtlej prepričan, da je bil Kregar v resnici ves čas predvsem iskalec sinteze, ki je skušal vse to spraviti pod »skupno streho«, in da je sintezo v duhu dosegel, ko se mu je »odprlo nebo« in mu je zazvenela skozi palačo Sponzo astralna glasba; vse drugo pa je bilo zanj le iskanje.

Prepričan je, da ne bo teh srečanj s Kregarjem, dubrovniških noči in juter, nikoli v življenju pozabil. Spominja se tudi, da sta te koncerte oba doživljala zelo podobno in da se je vse, kar sta si o njih pripovedovala, močno ujemalo. Kot še posebej nepozabnega doživetja se spominja skupnega poslušanja

koncerta skladbe Čajkovskega 1812, ko je oba ljubitelja glasbe prevzela prava zamaknjenost, ki jo je – daleč od zasneženih ruskih step – stopnjeval še vonj po morju. Arhitektura se je tedaj v njuni zavesti spojila z glasbeno resonanco. V noro, svetlo noč s čisto belimi zvezdami so zazvonili moskovski zvonovi in vse je samo trepetalo, zato je ostala ta muzika v Pogačniku za zmeraj in Pogačnik je prepričan, da je tudi Kregar ni nikoli pozabil. Kot zadnjo pa sta pred vrnitvijo poslušala Schubertovo Nedokončano simfonijo, ki je – tako kot že marsikoga pred njim – Kregarja tako prevzela, da je bil zaradi nje povsem na tleh. Božidar Jakac pa jo je ob nekem poslušanju po radiu malo zatem, že v času druge svetovne vojne, imenoval »melodijo usode«, ki »zveni usodno demonsko«.

483

Pozneje Kregar tudi v Ljubljani na koncertih ni nikoli manjkal in se je tako pridruževal Jakcu, ki je imel glasbo za nepogrešljivo in je na koncertih tudi risal, vse od novomeškega otroštva in praškega študijskega časa dalje, ko je obiskoval koncertne dvorane in skiciral celo na koncertne liste; njegova žena pa mi je večkrat prav rada pripovedovala, kako je njegovo skiciranje med koncertom nekoč motilo neko sitno gospo, ki je sedela v vrsti za njim; Jakac, ki je bil do skrajne prevzetosti predan poslanstvu, sproti dokumentirati vse, kar v življenju mineva, pa se je nenadoma obrnil in ji dejal, da bo minljiva glasba, ki jo zdaj on riše, na risbi ostala, njeno poslušanje pa bo izginilo v nepovratnost.

Kot poroča Pogačnik, so drugi likovni umetniki obiskovali koncerte razmeroma malo. Včasih je prišel od slikarjev na kak koncert tudi Marij Pregelj in kdaj Omersa, od mlajših, Pogačnikovih vrstnikov, pa je bil najbolj zvest obiskovalec koncertnih dvoran Vladimir Lakovič. Radovedni Pogačnik si nekoč ni mogel kaj, da bi ga ne povprašal, ali se na glasbo tudi kaj razume, on pa mu je odgovoril, da hodi na koncerte samo zato, ker je deprimiran od življenja in bolezn, in da bi bil brez glasbe še bolj nesrečen, kajti spoznal je, da mu glasba lajša vsakdanje težave. (»Sedim in uživam in glasba mi daje pogum.«) V tem čisto neposrednem doživljanju pa je bil podoben Stanetu Kregarju, ki je sprejemal glasbo samo čustveno in se je v tem pogledu tudi zelo razlikoval od Jakca.

Sveda jo je dojemal čustveno tudi Jakac, ki je v njej doživljal, kot je vidno že iz njegovega mladostnega dela in izjav, celo način, ki približuje človeka kozmosu, zato se je tudi tako sugestivno osebno zbliževal s komponisti in dirigenti, ki jih je v umetnosti doživljal kot simbole kreatorskega božanstva; vendar pa je o glasbi toliko vedel, da jo je lahko dojemal tudi intelektualno in se je o njej veliko pogovarjal tudi s Pogačnikom. V razmerju do Kregarja je bil Jakac za

Pogačnika v tem pogledu celo moderen človek, tudi zato, ker sta ga zanimala film in fotografija, o katerih Kregar, ki se je zdel Pogačniku konservativen, ni imel pojma; seveda pa se taka razmerja raznoliko prepletajo, saj je bil v svoji prvinosti včasih zelo davninski, če že ne arhaičen, tudi Jakac, ki je obveljal po vojni za v bistvu starinsko dojemljivega umetnika, otroka poznega 19. stoletja, ki ga je, kot je rad sam govoril, s svojo rojstno letnico ravno še ujel za rep, medtem ko je postal mlajši Kregar pravi sinonim za modernistična iskanja in hkrati »srednjeveški« religiozni svetovni nazor, podobno kot pred tem tudi nekateri slovenski ekspresionisti, zlasti brata France in Tone Kralj, zaradi česar si že njuni vrstniki pa tudi mlajši raziskovalni sodobniki niso bili na jasnem, koliko sta tradicionalna in koliko avantgardista, in so si po nepotrebnem belili »knjigovodske« glave, pri tem pa še danes nerazrešljivo ostajajo vsaksebi.

484

O odnosu likovnih umetnikov do glasbe se je Pogačnik posebej spraševal tudi ob Marijanu Tršarju, začuden, da v njegovih kreacijah ob avtorjevi izraziti analitičnosti in klasični izobrazbi manjka ravno glasba, ki naj bi je avtor ne slišal; sam pa se spominjam zadovoljnega Tršarjevega opozarjanja, kako gledalci v njegovih slikah opažajo vse večji smisel za ritem, ki pa je, kot precizira Pogačnik, samo spremljevalec glasbe in še ne glasba.

Kregar je obveljal za modernističnega iskalca že zaradi svoje predvojne nadrealistične »ere«, ki se je zanj žalostno končala z letom 1940 oziroma med vojno, ko je poleg drugih slik iz zgodnje dobe izginila njegova slika *Revolucija v Španiji*. To obdobje je bilo v sebi zaključeno in Pogačnik o tedanjih Kregarjevih »čudnih« podobah pripoveduje, kako bi najraje dejal – če bi jih moral pojasnjevati –, da občuti v njih glasbo. Zatem pa je Kregar naslikal nekaj slik, med njimi portretov, ki so bile njegovemu slikarstvu dokaj tuje, vendar so nastale predvsem zato, da je slikar med vojno dobil kak dinar, kajti vsakdo od umetnikov si je moral pomagati, kakor je vedel in znal, nadrealističnih podob pa slikar ni mogel prodati.

Tedaj je živel več kot skromno, znosnejše življenje pa mu je omogočala gospa, ki je razumela in cenila njegovo delo in mu v ljubljanskih družabnih krogih poiskala kupce in naročnike za portrete. Kregar je imel po nadrealistični fazi zelo pasivno obdobje, a je nadvse pridno slikal in je bil vsak dan ob osmi uri že pri delu. Toda četudi je bil priden kot mravlja, rezultati niso bili nič kaj prida, kajti očitno ni bil izrazit figuralik. Ob tem njegovem nihanju je bil Pogačnik prepričan, da je Kregar tedaj obdeloval »parcelo«, na kateri ni bil povsem doma,

ker se v realistični figuraliki ni nikoli znašel. V nadrealizmu, kjer je bil očitno uspešnejši, je domovala neskončna *licentia poetica*, s katero si je bil v zaupljivejši bližini; v bolj realnem slikarstvu, tudi še spočetka po drugi svetovni vojni, pa je bilo treba nazorno pripovedovati. Poetično pripovedovati o realnem svetu pa je znal samo Maksim Sedej, ki je pred vojno zelo lepo izpeljal vrsto vselej ležernih, zračnih in lahkotnih kompozicij in družinskih interierov, v katerih je raziskoval prostor in iz katerih se čuti njegova velika ljubezen do družine, ki ni zamrla niti v največji revščini; in prav ti motivi so postali tudi njegova zaščitna znamka.

485

K Sedejevi kvaliteti je prispevalo tudi šolanje pri Marinu Tartagliu, ki je negoval lahkotno in zelo transparentno barvno fakturo, skoraj vedno brez »paste« in vselej brez tako imenovanega »braunzosa«, kakršen se je držal Babičevih učencev. Prav to obvladovanje metiera, ki mu ga je znal Tartaglia na akademiji posredovati jasno in naglo, pa ga je tudi reševalo. Kregar se je zato skušal nasloniti prav nanj, kar pa se mu ni obneslo, saj njegove »kopije« niso dosegle Sedejeve kvalitete. Poleg tega pa so mu, kot vemo že iz pripovedi o medsebojnih razmerjih med Neodvisnimi, ljubosumni slikarji to tudi zamerili, zato je bilo obdobje, ko se je kako desetletje boril za tako imenovano figuralno kompozicijo in je segalo še tja do začetka petdesetih let, zanj zelo nesrečno.

Nekaj časa mu je za take figuralne prizore pozirala tudi ena od Pogačnikovih sestra. Ko sta s Pogačnikom nekoč sedela v kavarni, je prišel mimo Kregar in jo poprosil za uslugo. Ko jo je radovedni Pogačnik povprašal, kaj je Kregar naslikal, mu je povedala, da je slikal motiv z umivanjem nog v interieru in je morala zato lep čas držati noge v lavorju. Naslikal jo je še nekajkrat, v zahvalo pa jo je portretiral. Tudi tisti portret ni bil dober, kajti Stane Kregar po Pogačnikovem prepričanju med slikanjem po naravi slike ni znal oplemenititi; odnesla pa ga je s seboj v Ameriko, kamor se je pozneje poročila in nekoč povabila domov kustosinjo bostonske galerije, ki je za galerijo izbrala nekaj njenih Pogačnikovih grafik in je potem Pogačniku pisala, kako je vesela, da so lahko njegova dela obogatila harvardsko galerijo. Sestra, ki se ni posebno zanimala za umetnost, pa se je začudila, ko so ji zaradi oddaje Pogačnikovih del toliko odpisali od davka. Leta 1946 je Kregar naslikal tudi teto Hitijevo in ji sliko, misleč, da je premožna, celo drago zaračunal. Medtem ko je visela v njenem modnem ateljeju, kamor so zahajali slikarji, je lahko vsak od njih ocenil, da slika ni dobra. Gospa je zanj priskrbela prevelik okvir »florentinar« in Kregar je platneni sliki

dodal lesonitno podaljšavo in doslikal še roko, portret pa ni, po Pogačnikovem mnenju, nikoli dober, če se je avtor z njim preveč trudil. (Sliko je podedovala Pogačnikova ameriška sestra, a jo je na Pogačnikov nasvet darovala ljubljanski Narodni galeriji.)

Taka opažanja so Pogačnika samo še potrjevala v prepričanju, da Kregar za slikanje v resnici ni potreboval predmeta in da ga je predmet celo motil in oviral. To pa samo po sebi ni bilo nekaj izjemnega, saj se je že na akademiji večkrat zgodilo, da je kdo ugotovil, da ga model moti. Celo Velazquez naj bi po nekaterih alternativnih teorijah, kot je Pogačnik nekje prebral, modele menda razpostavil samo zato, da si jih je dobro ogledal, potem pa naj bi jih naslikal kar na pamet, ker jih je že nosil v glavi. Ker Kregar ni bil izrazit portretist, so bili njegovi portreti pod njegovim siceršnjim nivojem; v slikah z motivi, kakršen je bilo omenjeno umivanje nog, pa tudi na primer motiv deklice, ki se obuva, dekleta s pismom in podobnimi prizori, ki so bili v bistvu slab »duplikat« oziroma ostalina socialističnega realizma in so se zdeli Pogačniku dolgočasni, pa je videl tudi možnost za morebitno prodajo oziroma uradne odkupe, ker je bil tedaj precej reven, cerkev pa ga je verjetno še puščala na cedilu, saj je naredil prve večje sakralne freske leta 1956, vitraže pa leta 1958. Za uradna naročila pa je tedaj skrbel arhitekt slovenske skupščine Vinko Glanz, ki je sodeloval s Titom in je vodil opremo Brionov ter je kdaj pa kdaj kupil kako podobno socrealistično sliko.

Prav take Kregarjeve slike, med njimi podoba kamnarjev iz leta 1947, še danes krasijo tudi hodnike na protokolarnem gradu Brdo in v resnici spominjajo zlasti na Sedeja. Pri tem pa je Kregar vse to tudi sam uvidel in se zavedal, da je zanj tako delo, med katerim se povrh vsega še stara, v bistvu potrata časa. Rešitev pa je odkril v abstraktni umetnosti, s katero šele je lahko uresničil sintezo arhitekture in fantastičnega muzikalnega afekta, o kateri je sanjal v Dubrovniku, iskal pa jo je tudi že dotlej in pravzaprav ves čas, saj je bila pri njem muzikalnost nenehno navzoča.

Med takim iskanjem je začel nekega dne opazovati barvo kot tako, prebral pa je tudi veliko umetnostnih knjig, saj je pri profesorju Steletu študiral tudi umetnostno zgodovino. Pogačnik se še dobro spominja, kako je bil tudi Kregar v Steletovem višjem seminarju, in nekoč mu je tam podal roko, češ, zdaj sva pa kolega. Poznal pa je tudi Vojeslava Moleta, ki je Kregarja, preden je odšel v tujino, večkrat obiskal, ker ga je zanimalo njegovo nadrealistično obdobje,

in Pogačnik si je zapomnil, kako je Mole vpričo njega Kregarja nekoč poprosil, če ga lahko obišče. Knjige pa je Kregar prebiral tudi iz gole radovednosti in je tudi teoretično o slikarstvu veliko vedel, še zlasti o Cézannu. V nekem trenutku je iz vsega tega svojega védenja in poznavanja literature pričel slikati abstraktno in Pogačnik meni, da je bila tisti trenutek končana debata o njegovi sintezi.

Tedaj je postopoma odvrzel ves figuralni balast in se pričel ukvarjati le še s čisto pikturalno barvno poezijo, vse drugo pa je zavrgel, in rezultat te zavzetosti so njegove abstraktne podobe. V njih je negiral barvo kot materijo, kar se nekatrim umetnikom posreči šele na koncu življenja, ne da bi sami dobro vedeli, kako so to dosegli.

Pogačniku se zdi že kar pretresljivo, koliko mu je govoril o tej sintezi, pa tudi to, da se je na poti k njej tako dolgo motovilil in poganjal, saj vidi slike iz let neposredno pred tem le še kot predpriprave in izraz tehtanja, koliko slikar zmore oziroma koliko potegne njegov konj. Tu je Kregar zares zaživel in našel svoj mir in Pogačniku se je zdela ta faza zelo človeška. (Za blokiranje Kregarjeve abstrakcije pa si je ob Debenjakovi in Kregarjevi razstavi leta 1953 prizadeval Josip Vidmar, ki je abstrakcijo zavračal že vse od svojih praških študijskih let, in Pogačnik, ki se mu je zdel Vidmar v svojih definicijah nasploh nedosleden, se celo spominja, kako je nekoč grozilo, da bodo zaradi tega ukinili celo grafični bienale. Sam Stane Kregar pa je, kot je še pred tem ob njegovi razstavi leta 1950 »preventivno« navajal France Stele, pojasnjujoč njegova nadrealistična predvojna dela, izjavljal, da abstraktne umetnosti pravzaprav sploh ni, ker je vedno »treba z nečim konkretnim začeti« in ker predstava predmeta »zapusti v stvariteljskem procesu neizbrisen pečat«. Podobno pa je trdil tudi že Picasso, ki je leta 1934 izjavil, da ni ne figuralne ne nefiguralne umetnosti in da se nam vse stvari prikazujejo kot forme.) Žal pa je bil Kregar pozneje precej bolan. Malo preden je umrl za rakom, je, kot je Pogačnik neke prebral, izjavljal, da šele zdaj ve, kaj je barva, in da končno ve, kako bi moral ustvarjati, pa nima več moči. Vendar Pogačnik domneva, da so bile te predstave že posledica morfija proti bolečinam, ker je o nadvse podobnih čudovitih barvah in dišečih rožnatih poljanah Pogačniku pred smrtjo govorila tudi njegova bolna sestra. Če pa bi lahko Pogačnik med Kregarjevimi deli izbral, bi izbral poleg podobe iz abstraktne zbirke tudi sliko iz prve, poetično nadrealistične dobe, na kateri sta naslikana pol mrtev pol živ harlekin in neki kuža, torej očitno Večernega muzikanta.

Od poznejših srečanj zunaj domovine pa se Pogačnik Kregarja najbolj spominja z enega prvih zgodnejših povojnih beneških bienalov, menda leta 1956, ko je sedel na klopci v Giardinih in mu dejal, kako je mislil, da bo videl v Benetkah kaj novega, pa ni bilo zanj nič takega. Benetke so mu postajale tudi vedno manj všeč, ker so se mu zdele s svojim bienalom vedno bolj čudne. Sčasoma so se namreč pričeli pojavljati ekskluzivni performansi in obiskovalec ni mogel priti niti do razstavnega prizorišča več naravnost, ampak je moral lesti po provizoričnih deskah, ki so se gugale, da se je medtem udaril v glavo, na koncu pa je še kaj zabrnelo, in tedaj si je tudi Pogačnik sam pri sebi dejal, da se slikarstvu zdaj že zares približuje konec.

UČITELJSKO DELO NA AKADEMII: ŽIVLJENJE Z GRAFIČNIMI TEHNIKAMI, LITOGRAFIJA, ODNOS DO UMETNOSTNE TRADICIJE

Ko je prišel Pogačnik službovat na likovno akademijo, ki se je leta 1960 preselila v nekdanje šolsko poslopje na Vrtači, se je znašel v docela novi vlogi v isti stavbi, v kateri je že od poprej poznal vsak kvadratni centimeter, saj je prav na poti vanjo nekoč kot otrok zamujal in so ga učitelji prav v njej sovražili, psovali in dajali klečat, in v tem ambientu se je že zato večkrat prepuščal tudi mislim na otroštvo. Med kolegi na akademiji pa je bil Pogačnik pozneje tudi v svojih profesorskih letih najpogosteje v stikih z Miheličem, s Stupico in z Marijem Pregljem. Jakac, ki je bil vsega skupaj tri mandate rektor in je jemal študijske programe zelo resno, je leto pred Pogačnikovim prihodom na Akademijo, leta 1961, že odšel v pokoj.

Marjan Pogačnik je bil po razstavi v Mali galeriji sprejet na akademijo najprej kot asistent (četudi je bilo sprva razpisano mesto za docenta, so mesto zanj degradirali) in je v svoji plahosti, še preden se je na to mesto prijavil, povprašal za mnenje o svoji primernosti Jakca in Miheliča. Jakac si je junija 1962 dovolil napisati za Akademijo celo izjavo, v kateri ga kot dotedanji akademjski profesor priporoča bolj kot kogarkoli drugega, četudi ni končal grafične specialke, ker ga pozna »kot zelo skromnega, požrtvovalnega, vestnega in zelo inteligentnega široko razgledanega umetnika in tovariša«, in pravi, da je njegovo grafično delo po študiju v polni meri izpolnilo njegova pričakovanja, saj »je samostojno in visoko dvignil tako svojo tehnično kot tudi umetniško raven«. Poleg tega pa se je zavedal koristnosti Pogačnikove umetnostnozgodovinske izobrazbe. Te Jakčeve besede o nekdanjem učencu so bile kljub afirmativni naravi priporočila mišljene povsem resno, saj se je tudi Jakčeva vdova še do zadnjega spominjala, kako je Jakac Pogačnikovo delo vedno z veseljem spremljal in imel umetnika za zelo resnega gospoda, ki pa se tudi obnaša kot gospod. (Marij Pregelj, ki je bil na akademiji že od leta 1948, je ob tej izbiri v šali dejal, da je okrogli Pogačnik ravno pravšen, da ga bodo dali za »povšter« med Ogrinom in Debenjakom, kadar se bosta stepla.) Pogačnik pa se je tudi zavedal, da je Jakac

489



zelo cenil splošno kulturno razgledanost in da je bil gotovo zadovoljen, ker ga je videval tudi na koncertih.

V mapi z risbami in slikami, ki so jih Jakcu, ko je odhajal v pokoj, ob slovesu poklonili profesorski kolegi, še ni moglo biti Pogačnikove grafike ali risbe. Pač pa je v njej Miheličeva risba s podobo jelena, ki odnaša na hrbtu golo Dafne, in pomenljivim zapisom: »Dragi Dore, Lovec-Čas nas preganja in v »pokoj«, mislim, lahko odhajaš z zavestjo, da si rešil svojo dušo ali: Pes in lovec za jelenom – jelen pa naprej drvi ...« Na akademiji pa sta Mihelič in Pogačnik poslej »sodelovala« tudi tako, da je Pogačnik preplašenim dekletom pred izpitom, če jih je zadela panika, sugeriral odgovore na Miheličeva vprašanja, še preden so bila sploh do kraja zastavljena, ker je opazil, da sprašuje Mihelič pri diplomah v glavnem eno in isto, in je zato znal repertoar njegovih vprašanj že kar na pamet. V enem od njih se je zanimal, kdo je najbolj vplival na slikarstvo Ferda Vesela oziroma kateri krog mu je bil v Münchnu najbolj pri srcu. Za odgovor pa je Mihelič pričakoval ime Wilhelma Leibla, slikarja, ki je bil za zagrebško usmerjene slikarje še poseben pojem, saj o njem pišeta tudi Babić, ki ga imenuje genialnega, ali Krleža, ki ga je šel gledat v München tudi zaradi zveze s hrvaškimi slikarji. Leiblovo sliko pa je imel na steni svoje münchenske šole tudi Anton Ažbe, kot lahko vidimo na ozadju *Sternenovega* akta.

Marjan Pogačnik je bil na likovni akademiji s svojim izjemnim smislom za tehnologijo in z obvladovanjem vseh grafičnih tehnik, ki ga je profesor Jakac opazil pri njem že kot študentu, idealen in priljubljen učitelj grafike, konkreten pri demonstriranju ter odrezavo lapidaren in slikovit v besedah. Sestavil je celoten učni program, tudi za umetnostno zgodovino, ki pa je nazadnje končal v arhivu. K delu so ga vpregli dopoldne in popoldne ter mu nakopali na vrat še pouk pri večernem aktu, življenje na akademiji s trenji med nekaterimi profesorji pa se mu je zdelo zelo surovo. Ker ga je predano profesorsko delo odtegovalo od lastnega snovanja, je pri taki zaposlenosti po eni strani marsikaj izgubil, po drugi pa ga je tudi obogatilo, saj je bilo na akademiji zanj kot vedno radovednega opazovalca življenja in ljudi vselej zelo zanimivo. Zaradi izredne počasnosti svoje ustvarjalne tehnike pa je le zelo težko napredoval od asistentkega do profesorskega mesta.

Ko se je na začetku leta soočil s študenti, jih je bilo prvo uro vedno zelo veliko. Nabralo se jih je vse polno, sedeli so celo na tiskarskem stroju, on pa je bil sredi med njimi in je slišal, kako so izrekli čudne opazke, a niti ni vedel, na

čigav račun oziroma komu so bile namenjene. Študentje so se med seboj žrli, dražili so dekleta, in vse skupaj je bilo zanj že ekstremno. Postopoma pa so se umirili – a šele potem, ko so pričeli s konkretnim delom ter se lotili ribanja litografskih kamnov – in Pogačnik še zdaj ugiba, le bogve kaj vse jim je šlo tedaj po glavi. V letih delovanja na akademiji pa je videl, o čem vse ustvarjalni ljudje razmišljajo, kakšne posledice so nastale iz tega razmišljanja in kam se lahko stvari sprevržejo, in je ob tem tudi sam nenehno tuhtal.

Delo na akademiji je bilo zanj vznemirljivo tudi zato, ker študentov ni le učil oziroma jih usmerjal, ampak je na šoli vrsto let tudi opazoval, kako delo raste ter kako pri tem eni napredujejo, drugi pa ostajajo nekje na začetku ali pa navzlic talentu celo popolnoma odpovedo, prav podobno, kot je pred njim opazal že Božidar Jakac. (Iz usode Jakčevih učencev, ki so bili v temelju usmerjeni v tehnično znanje, je mogoče tudi razbrati, da so številni in nekateri profesorju najzvestejši, ki so bili sicer obrtno odlični, pozneje prenehali z ustvarjanjem ali so postali formalisti, kot ustvarjalni pa so se izkazali nekateri med tistimi, s katerimi je imel profesor včasih konfliktno razmerje, tako kot kdaj pa kdaj z Bernikom, ki pa mu je priznaval prav izjemno nadarjenost; zgodilo pa se je tudi, da je kdo izmed tistih, ki jih je označil kot slabe risarje ali so bili le srednje ocenjeni, pozneje postal celo akademik. Marjan Pogačnik je še zlasti na ekskurzijah, kot se je spominjala tudi Tatjana Jakac, sodil v skupino Jakčevih najzvestejših, ki so se držali profesorja in med katere so sodili še Floris Oblák, Bojan Golija, Jaka Torkar, Milan Lorenčak in Franc Maček; vendar je postal od Jakca povsem drugačen.) Kot priča njihovih dinamičnih razmerij pa je Pogačnik pri študentih opazal tudi vsakršne človeške, posebej erotične povezave. Zaradi njih so bila dekleta med delom pogosto kar objokana in živčna, in Pogačnik jim je navadno dejal, naj – če že ne morejo delati – raje ostanejo kar doma in se dodobra napijo. S svojim šarmom pa je bil med njimi, ne da bi si za to posebej prizadeval, največji akademijski »paša« Nikolaj Beer.

Študentje so Pogačnika večkrat obiskovali tudi na domu in mu v njegovem ambientu zaupali vse svoje osebne težave in še posebno tiste, ki so se jim zastavljale med umetniškim snovanjem. Imeli so različne izpade, a vse je poskušal potolažiti, zato se je v službi vedno bolj počutil že kot kak psihiater. Akademijo je označil za predprostor psihiatrične klinike, v slikarstvu pa je razpoznal način za zdravljenje bolne duše oziroma, kot je sam napisal, najprimernejšo spovednico za bivanjske stiske; France Mihelič pa je dejal, da je likovna akademija

podružnica norišnice. »Tako težak razred sem imel,« mi je govoril Pogačnik, »pa bi vendar dejal, da sem sam še bolj nor kot oni. Bili so bolj talentirani in mlajši. Bili so norci, a jaz sem bil še večji, in nisem vedel, kako bom vse to speljal.« Doma je ženi pripovedoval, da je prišel v podružnico norišnice in da je tudi sam norec, in ni vedel, kako se bo znašel in študente pomiril, a jih je iz spoštljivosti vendar vedno samo vikal. Danes pa misli, da ga je med njimi reševalo predvsem to, da je bil drugačen od drugih, četudi morda zastarel. In opaža, da so ga vsi tolerirali, celo tisti študent, ki mu je s svojeglavostjo pri delu sicer vedno povzročal težave. Ob tem pa je prišel do prepričanja, da so od vseh ustvarjalcev morda najbolj psihopatsko obremenjeni prav ljudje, ki so nadarjeni za likovno umetnost; zakaj je tako, pa si ni mogel nikoli prav pojasniti.

492

Večje težave kot s študenti je imel Pogačnik v odnosu do kolegov, zato je na akademiji le težko vzdržal in je hotel včasih že nazaj na srednjo šolo, na kateri je pustil svojo mladost in kjer je bil poprej tudi »dekla za vse«. Poleg tega pa ni bilo za dobro delo na šoli niti primerne materiala in je zato moral, če je želel delati s študenti uspešno, zanj poskrbeti kar sam.

Na akademiji se je seznanjal tudi s tedanjim delom starejših in mlajših profesorov kolegov. Najintenzivnejši odnos pri delu na akademiji je vzpostavil, bodisi v pozitivnem smislu ali v bolj napeti obliki, do že predstavljenih starejših ustvarjalcev ali svojih vrstnikov; vedno pa ga je presenečalo, da so ga že kot mladenci jemali za odraslega in razpravljali z njim kot s povsem enakovrednim tudi starejši od njega, na primer Marij Pregelj ali Edvard Ravnikar. Od še starejših pa je prihajal na akademijo k tedanjemu predstojniku za grafiko Pogačniku, kadar se je nekako enkrat mesečno oglasil v Ljubljani, slikar Avgust Černigoj. Sprehodel se je po ateljeju in se razgledal po specialki, da bi videl, kaj vse kdo dela, ter pripovedoval zanimivosti. Večkrat je govoril tudi o weimarskem Bauhausu, kjer je študiral, in včasih komentiral, da so to in ono delali nekoč že tam, ali pa pripovedoval, kako bi kako stvar sam naredil. Pogačnik pa mu je povedal, da pozna njegovo delo že iz gimnazijskih let. Nekoč se je oglasil tudi Lojze Spacal, ki ga je zanimala celo možnost, da bi na akademiji kaj odtisnil, kajti Pogačnik je imel stike z vsemi in je imel šolo odprto; med tržaškimi študenti je tedaj pri Pogačniku obiskoval specialko tudi Franko Vecchiet. Odkar je Černigoj umrl, pa Pogačnik, ki velikokrat misli na lastno smrt in na način, kako bi najraje umrl, ne more pozabiti prizora iz dokumentarnega filma, v katerem je montažer povezal dva prizora in ustvaril podobo, kako Černigoj gleda z mostu na svoj lasten pogreb.

Pogačnik je ob tem, ko je bil Černigoj zraven njega v ateljeju, razmišljal tudi za nazaj in se na primer spraševal, kako to, da se starejši umetniki med seboj niso imeli kaj dosti pogovoriti, saj je videl, da se Černigoj ni mogel meniti ne z Malešem ne z Debenjakom. Večkrat pa je Černigoj zavil domov k tedaj že upokojenemu Jakcu.

Pri tem, ko je vselej z veliko pozornostjo spremljal delo mlajših profesorskih kolegov, je pričel Pogačnik zelo ceniti kot odličnega risarja tudi Štefana Planinca, ki se je usmeril v domišljjsko realnost, tik po vojni pa je bilo najti njegovo ime že med avtorji omenjene socrealistične knojevske razstave, in z zanimanjem je spremljal tudi delo kiparja Draga Tršarja. Pogačnik, ki ima v sobi njegov značilni bronasti kip množice, je že ob tem kipu opazil, kakšno vlogo ima za njegovo umetnost učinkovanje svetlobe, saj zares prepričljivo zaživi samo v ustrezni osvetljavi, sicer pa potone v nič, in zato jo je tudi zelo težko primerno fotografirati. V zvezi s tem se spominja, kako je nekoč za Novo leto pristala doma pri Pogačniku umetniška družba, v kateri je bil tudi še mladi Drago Tršar. Takrat mu je Pogačnik pokazal kip svoje sestre, že omenjeno delo Karle Bulovčeve, ki ga je hranil v omari. Tršar dotlej, kot misli Pogačnik, njenega dela še ni mogel poznati, zato je zelo dolgo strmel vanj. Pogačnik je prepričan, da ga je lahko pri njem zanimal predvsem element svetlobe, s katerim se da v kiparstvu doseči vse mogoče, saj je v kipu gotovo opazil isto problematiko, kakršno je zasledoval tudi sam, ko je v nasprotju s kalinovsko gladko formo uvedel princip svetlobe in sence in z njim dosegel, da njegovi kipi v različnih osvetljavah dograjujejo sami sebe. Bulovčeva pa se je vloge svetlobe tako zavedala, da je v ateljeju med delom zagrnila zavese na oknih in prižgala kakšni dve sveči, kar je bila njena posebnost. Ko pa je Pogačnik videl poznejšo razstavo Tršarjevih portretov, ga je nekajkrat prešinil občutek, kot da niso vsi kipi delo ene roke, tako stilno »skreganost« je zaznal. Kipar se je očitno približal različnim individualnostim različno in je zato upodobil Jakca čisto drugače kot na primer Marjana ali Bogdana Pogačnika ali Edvarda Kocbeka, pri tem pa mu je bila temeljni oblikovni faktor svetloba. Ob taki raznovrstnosti se je spomnil tudi na Archipenka, ki je v svojem delu združeval zelo različne oblike in bil tako oglat in špičast kot mehak in tog.

Med kiparji na akademiji se je Pogačnik zelo veliko pogovarjal tudi s Slavkom Tihcem. Ta je Pogačnika večkrat obiskoval in mu je tudi še ob zadnjem srečanju, ko je bil Pogačnik razglašen za zaslužnega profesorja, že ves bolan napovedal, da ga bo ponovno obiskal, a je poprej umrl. Večkrat pa mu je na teh

obiskih v intimno ubrani, z umetninami napolnjeni sobi dejal, da bi v njej tudi sam prav lahko živel in da bi rad imel v takem okolju svoj mir.

Pogačnika so posebej vznemirjala vprašanja modernega kiparstva, v katera se je započel že pri profesorju Steletu in se jim je posvečal tudi tedaj, ko je moral na šoli za oblikovanje eno leto predavati umetnostno zgodovino; pri tem pa je znova ugotovil, da je dunajska umetnostnozgodovinska metoda še posebej bosa pri kiparstvu, saj si je lahko z njo pomagal le tja do romantike. Potem ko je skušal razložiti moderne pojave, kot so bili Barlach, Zadkin ali Archipenko, pa utečene kolesnice niso več zadostovale in se je vse zalomilo, dokler se ni oprl na lastno rešitev s prostorskimi modulatorji, to je modeli, ki so označevali prostor in se spreminjali tudi v različnih osvetljavah. Tako kot del Aleksandra Archipenka Pogačnik tudi Tihčevih stvaritev niti nima za kiparstvo in se še vedno čudi, kako da na bienalih po svetu štejejo za kiparstvo marsikaj, kar je že neka druga zvrst. Tihec mu je svoje delo obrazložil kot usmerjenost na urbanistični koncept in dejal, da ima v duhu pred seboj vselej urbanistične komplekse, kjer so objekti samo poudarki urbanističnega zaključka, zato včasih učinkujejo kot nekakšni kažipoti. Tihčev mariborski spomenik pa je po njegovih besedah rešila grafika, saj je kipar nenadoma uvidel, da se da grafični element tudi plastično odražati in povečati, in zato so njegovi spomeniki neke vrste povečani klišeji, pri katerih je tudi dobil idejo zanje. Pogačnik se spominja, kako je Tihca, ko se je ta posebej zanimal za njegove reliefne plošče, v pogovoru nekoč sam opozoril, naj si pozorno ogleda kako klasično znamko, na kateri je gravirana plastika, ter jo sto-krat poveča, pa bo videl le črto za črto, ki oblikuje neke forme, a je v bistvu povečan kliše. Zato se niti ne čudi, da je Tihec, četudi ni delal grafik, odšel v Pariz k Friedländerju na grafično specialko. »Klišejski« način, ki ga je vpeljal Tihec, pa je nekaj let poprej predstavil že neki Francoz v pariškem Pompidoujevem centru, kar so Tihcu nekateri očitali in je bil zato tudi žalosten.

Tihčev obraz se je Pogačniku vselej zdel kot obličje z rimskega portreta, kot bi bil kipar potomec starih Rimljanov. Tak, latinec, pa je bil tudi po čustveni podobi in zato čustveno popolnoma različen na primer od Janeza Bernika (četudi je ta vsaj na kipu Draga Tršarja prav tako videti kot Rimljan). A je bil spočetka popoln proletarec, ki je okusil surovo življenje v nemškem rudniku. Prav v rudniku, kjer je kopal premog, je že v premogovih okleščkih včasih odkril kako prekrasno obliko, ob kateri je pomislil na kiparstvo. (O tem sem ga v televizij-ski oddaji ob njegovi retrospektivni razstavi, ki so jo pripravili v Mariboru ob

desetletnici njegove smrti, slišal govoriti s starega posnetka, ko je pripovedoval, kako je videl v rudarskem rovu med kopanjem premoga odtise struktur, ob katerih se mu je zazdelo, kot da je priča ustavljenemu zgodovinskemu trenutku, ki ga doživlja pod zemljo kot v kaki gotski katedrali.) Pogačnik pa je spremljal tudi nastajanje Tihčevega spomenika Pohorskemu bataljonu, ki je bil po prvih skicah izoblikovan bolj v masi, po poznejših debatah pa je dobil današnjo obliko, ko se krhke, stilizirane in hudo oslabele človeške figure, reducirane le na del kake kolčne kosti, grmadijo druga na drugo kot posušene veje ali umirajoče živali.

Dobro pa se je razumel tudi s silno kultiviranim generalom Dušanom Kvedrom – Tomažem, ki je bil med vojno poveljnik Trsta, pozneje pa veleposlanik v Indiji in je pred smrtjo na likovni akademiji kako leto predaval o indijski umetnosti, pri čemer je razlagal tudi tamkajšnje družbene razmere ter opozarjal na to, kako so ljudje vsepovsod povezani; to pa je ponazarjal tudi s pripovedovanjem o navzočnosti arijske rase v Indiji. Pogačniku, ki je bil začuden, da je mogoče najti takega človeka med vojaki, je povedal ogromno zanimivega, o čemer se mu ni niti sanjalo, in tako sta se tudi spoprijateljila; cikel njegovih »indijskih« predavanj pa je bil zelo obiskan.

V času, ko so se umetniki približali bolj ali manj abstraktni ustvarjalnosti, je Pogačnik opazil, kako se je med mlajšimi akademijskimi kolegi pojavilo prepričanje, da ne sme biti umetnik od nikogar odvisen. To je bilo povezano s težnjo, da bi bili vsi čim bolj samosvoji in brez vplivov vzornikov, se pravi z željo, da bi v njihovem delu razpoznavali individualno izvirnost, in gorje je povzročil, kdor si je predrznil napisati, da je kdo na koga vplival. Na to, da so mu priznavali največjo izvirnost, je bil ves čas posebno ponosen tudi neabstraktni fantazijski figuralik France Mihelič, ki mi je to tudi sam večkrat omenjal. (Zato je tako odmevala disertacija, v kateri je skušal Jure Mikuž izbrane slovenske umetnike ugledati v povezavi z evropskimi vplivi, medtem ko ni nihče od njih trpel nobenega vzornika, kaj šele, da bi ga priznaval.)

Toda Pogačnik, ki se je zavedal, kako se vse pretaka in preraja, se je tudi kot umetnostni zgodovinar zavedal, da je svet premajhen, da bi sploh lahko bili povsem originalni, in da umetniki vselej prevzemajo koncepte in teme drug od drugega. Zato celo meni, da so zaradi razgledanosti umetnikov vse njihove oblike že tako predelane, da niti ni mogoče več ustvariti nobene absolutno avtonomne izvirne umetnine, ampak da gre – oziroma je vedno šlo – le za neke vrste ponavljanja in prerajanja v drugih replikah, kajti posamezna

podoba nastane tudi od bogvekoliko pogledov na druge slike, zato ob umetnini, ki jo želimo zgodovinsko razložiti, ne smemo opisovati samo nje same, ampak bi nas morale zanimati tudi širše in globlje povezave, vključno s časom in krajem nastanka.

Seveda pa pri tem v umetnosti ne gre za prerisovanje ali zunanje posnemanje in v umetnostni zgodovini ne za vplivologijo, kakršna je motila profesorja Moleta, temveč za razbiranje težje razvidne globlje vzročnosti, za katero je potrebna kulturna razgledanost tistega tipa, kakršna je odlikovala Jožeta Kastelca in kakršno je Pogačnik odkril pri Federicu Zeriju; prav podobno je nekoč – tudi o literaturi in človeški dejavnosti nasploh – modro razglabljal tudi že Johann Wolfgang Goethe, ki so se mu zdeli poskusi, da bi ob kakem znamenitežu izbrskali vse izvore, iz katerih je črpal svojo kulturo, tako neplodni, kot če bi skušali dobro rejenega človeka povprašati za vole, ovce in prašiče, ki ji je pojedel in so mu dali življenjsko moč. Nasploh se mu je zdel svet, na katerem je v tisočletjih živelo in mislilo toliko znamenitih ljudi, tako star, da bi se lahko na njem našlo in izreklo le še malo novega; o tem pa je zgovorno razmišljal tudi ob slikarstvu in zanikal možnost, da bi lahko imel umetnik vse od samega sebe, ker ga izobražujeta umetnost in narava. To dejstvo se več kot nazorno razkriva tudi iz nakazane geneze Pogačnikovih del.

Pogačnik vidi vsepovsod vezi, ki nam usmerjajo pogled nazaj, kajti prav vse, kar pogleda, ga spominja na nekaj že videnega, in zato se mu zdi vsak pogled na sedanost tudi že pogled v preteklost; včasih pa skuša ob tem spoznanju o »vezeh daljav« tudi pomisliti, kako bi se počutil, ko bi teh povezav ne bilo, in tedaj se mu zazdi, da bi nastala na svetu strašanska samota. Tako pa se mu vsepovsod ponuja »spominov sto za stare dni«, in prav zaradi tega je imel ob Goetheju tudi Eckermann tako rad ob sebi slikarja in umetnostnozgodovinskega pisca (Johanna Heinricha Meyerja), ki je bil »v vsem podkovan« in je imel »velikansko zakladnico znanja in spomin, v katerem so tudi najbolj oddaljena dogajanja tako prisotna, kot da bi se bila dogodila včeraj«. Tako se Pogačnik, slikar in umetnostni zgodovinar, za katerega bi lahko rekli podobno, ob tem, ko velja za izrazito izvirnega in povsem drugačnega od drugih, tudi prav natanko zaveda, da nikakor ni edinstven, ker tudi sam neprestano posega bogvekam nazaj. In je tudi prepričan, da si že dolgo nihče več ne more lastiti privilegija, kakršnega so imeli nekdanji slikarji Altamire in drugih prazgodovinskih jam. Samo ti so še lahko izhajali od izhodišča, ki jim ga ni postavila še nobena človeška roka,

ker – vsaj kolikor vemo – samo oni še niso mogli poznati ničesar, kar bi nastalo že pred njimi.

Tega »pragmatičnega« privilegija razumljivo nista mogla imeti niti Janez Bernik ne Andrej Jemec, umetnika, ki sta si ob vsej medsebojni različnosti, kot ju danes vidi Pogačnik, sorodna prav v svoji temeljni težnji, da bi se znebila zavestnih in nezavestnih navad in postala tako nedolžna, kot so bili slikarji Altamire ali kiparji Tuc d' Auduberta. Berniku gre tudi v poznejšem delu za to, da bi se rešil vsega, česar se, zavestno ali podzavestno, lahko naučimo, zato se je poslužil celo leve roke, ki ni tako navajena risanja kot desna, da bi se s tem izognil vsej navlaki, ki se je je naučil, in od tod izvira njegova današnja le na videz nerodna črta (njegovo formo je ob Bernikovih Samotah filozof Ivan Urbančič imenoval umetniško parodijo forme). Pogačnik tako priznava, da se je Berniku zares posrečilo narisati z levico primarno ekspresivno »nerodno« črto, ob tem pa pojasnjuje, da vendar tudi z njo ni mogoče oblikovati nečesa, kar bi bilo povsem izvirno oziroma iztrgano od vsega poprejšnjega, kajti v ustvarjalcu začenjajo živeti vse mogoče stvari in umetnine, tudi če ničesar ne posname ali prekopira, tako kot ni samodejen niti noben človek. Sicer pa pogled na Bernikove motive hkrati sam kaže tudi na umetnikovo zavest o nenehni zgodovini človeškega iskanja, ki jo v svoji brezčasovnosti ekspresivno simbolizirajo postave njegovih obredno učinkujočih iskalcev. Kdorkoli bi si namreč danes predrznil o sebi pomisliti, da je kot umetnik docela izviren, bi se po Pogačnikovem najglobljem prepričanju lahko nujno samo zmotil, kajti človek se mora vedno nekam obrniti. Seveda pa je potrebno vse sprejemati s pametjo in ne tako, kakor počno ljudje v Afriki, ki si spreminjajo prvotna sveta oblačila, s tem da jim vedno znova kaj dodajajo, in se jim zaradi takih dodatkov iz tujega jim civiliziranega sveta lahko sčasoma temeljno spremeni njihova prvotna podoba. Docela neprimeren pa se mu zdi tudi »policijski« teror, ki bi karkoli prepovedoval.

Pri Jemčevih grafikah, tudi najnovejših, ki jih je videl reproducirane v reviji Ampak, vidi Pogačnik željo, da bi bile njegove kompozicije take, kot da so nastale same po sebi, medtem ko je avtor skorajda odsoten in ostaja v njih le njegova podzavest, ki vse definira na svoj način. Vendar je zanj kot za umetnostnega zgodovinarja tudi pri takih delih nekaj še povsem jasno razvidno: umetnik je še vedno do zadnjega spoštoval zunanji rob podobe, četudi se tega morda niti ni zavedal, in je tako določil svoj prostor, na katerega je Pogačnik, »obremenjen« s svojim umetnostnozgodovinskim študijskim izročilom,

še vedno posebej pozoren, pa naj mu je šel kot študentu še tako na živce. To je bilo v Jemcu očitno tako globoko zakoreninjeno, kot je ostalo tudi pri grafiku Pogačniku. Ta rob je namreč po Pogačnikovem dožemanju v resnici samo definicija za prostor oziroma »prostor«, tako kot navsezadnje tudi pri ikonah, kjer je prostor le še povsem imaginaren.

Ker se je Pogačnik vsega tega jasno zavedal, je po podelitvi Prešernove nagrade v odgovoru na tradicionalno anketo o ustvarjalnih dilemah nagrajencev zjel vprašanja širše in med drugim napisal, da živi v umetnosti dotedanjih izmov in nove podobe zavesten odmik od eklekticizma ter ponavljanja; njegova misel o nepotrebnosti tega strahu je potem večkrat močno odmevala in so jo tudi še ponavljali, urednik Naših razgledov pa je Pogačnika celo zaprosil, naj postane njegov sodelavec. To pa se je zgodilo že v času naraščajočega razmaha oblik tako imenovanega postmodernizma v osemdesetih letih, ko je bilo umetnikom že izrecno »razglašeno«, da se lahko v svojih individualnih poetikah sprehajajo tudi po zgodovini, kot nomadi med spomini, aluzijami in citati.

Kot prvi preizkus oziroma »ognjeni krst«, v katerem je razpoznal tudi pripravljenost, da ga »uničijo«, je Marjan Pogačnik kot novi učitelj na akademiji doživel zaupanje, da je moral takoj po prihodu na službeno mesto leta 1962 prav on izdelati novoletno grafično voščilnico likovne akademije, pri tem pa so ga onemogočili s težavnim vnaprej določenim formatom.

Vsakoletna akademijska voščilnica je s svojo pričakovano kvaliteto naslovniku pomenila sinonim in osebno izkaznico likovne akademije, pa naj so jo dobili v roke politiki ali sami profesorji, ki so v njej vedno videli mnogo več kot malenkost, zato je to zaupanje samo po sebi pomenilo veliko čast. To vem tudi zaradi Jakčevih komentarjev akademijskih likovnih voščilnic, ki so ga včasih, kadar so bile povsem abstraktne, že prav razjezile, da jih je razkazoval s pripombo, kako niso uporabne niti za toaletni papir, in je po njih presojal duhovno stanje akademije. Razvidno pa je tudi iz literature o slikarjih, kjer je to posebej poudarjeno, tako kot v monografijah o Mersadu Berberju, ki so mu leta 1961 zaupali izdelavo voščilnice že kot študentu, in prav o tem v jedrnatem besedilu za Berberjevo monografijo priznavalno piše tudi Božidar Jakac.

Pogačniku so določili razgledniški format izjemno majhne grafične plošče in vanjo je, ker je imel rad format v zlatem rezu, s težavo vrisal ornamentalno podobo Brstič z motivom brstja, ki je simboliziralo vzgon. Na sliki pa je oživil tudi spomin na srednjeveško merovinško inicialo iz svojega ljubega »psaltra«, in

zato hudomušno pripoveduje, da so ga takrat iz težav rešili Merovingi. Vendar jo je zaradi visoke naklade vsaj 350 odtisov, za katere bi Pogačnik porabil najmanj tristo ur, natisnil akademski tehnik Ogrin, a le črno-belo in ploskovno, pri tem pa jo je na robovih še zamazal, da je bil Pogačnik ves nesrečen. Nezadovoljen pa je bil tudi rektor Mihelič, ki se je poleg vsega še spraševal, kako bosta Miha Marinko in Ivan Maček komentirala vključeni motiv trnja (boječ se, da bi Marinko ne »sedel« nanj), medtem ko je Marij Pregelj menil, da navedenih politikov akademijska voščilnica prav nič ne briga; a je, kot je prepričan Pogačnik, gotovo vsaj Mačka, ki se je za delo na akademiji ves čas zelo zanimal.

499

Pogačnik je trnje razložil kot znamenje, da je človeško življenje tudi trnjevo (v tem pogledu sta ga v svoje delo vključevala tudi že ekspresionistična brata Kralja in pred njimi že baročni miniaturisti ter v oznaki ene izmed slik iz svoje literature, ki naj bi ponazarjala prizadevanje na poti proti Bogu, tudi Ivan Cankar); Debenjak pa je že sugeriral, naj Pogačnika zaradi te voščilnice vržejo z akademije, in Pogačnik se je komajda »rehabilitiral«, ko je ploščo globinsko ročno odtisnil v tudi pomensko primerni rdeči (in nežni zelenomodri) barvi, Mihelič, ki mu je postalo zdaj delce všeč, pa se mu je naslednji dan opravičil.

Pogačnik je študentom, zbranim ob stiskalnici poleg litografskih kamnov, med grafičnim poukom pripovedoval o teoriji litografske tehnike, ki je za njeno obvladovanje zelo pomembna, zato da bi imeli pri delu vsi enako izhodišče. Nato pa so morali nalogo izvesti še v praksi, pri čemer je sam opravil levji delež; nanj pa je padla tudi vsa odgovornost za uspešnost. Študentom je govoril tudi o vsem mogočem, kar je poznal iz študija umetnostne zgodovine, ker je imel v najboljši dobi zelo velik »depo« znanja, s katerim si je vselej lahko pomagal. Na akademiji je uvedel celo »debatno« ozračje, da so včasih celo več filozofirali kot delali, in tega se njegovi učenci živo spominjajo še danes; mojster pa zatrjuje, da je marsikaj od tega, kar je nekoč vedel, do današnjega dne že pozabil, in da so vse, kar pripoveduje danes, samo še okruški (»abernki«), ter pri tem poudarja: »Bil sem nekoč – tako kot so bili nekoč Trojanci«, misleč na Jožeta Kastelca, ki je vedno, kadar so kje posedeli, dejal: Fuimus Troes (Bili smo Trojanci), in se tako v bedni sedanjosti poistovetil s herojsko preteklostjo, ali pa se nostalgичno vpraševal po veličini nekdanih dni z besedami: »Kje so Trojanci?«

Vsakdo izmed Pogačnikovih študentov je v grafičnem ateljeju obravnaval svoj koncept po svoje, profesor pa jim je pomagal pri izvedbi in je bil kot »eminentno uravnovešen dobrovoljček«, kot ga je označil slikar Tugo Šušnik, zelo

popularen, ker jim je pri pouku litografije zelo požrtvovalno vedno tudi vse pokazal in vse naredil, saj je znal vselej prisluheliti prav vsakomur od študentov, o čemer živo pripoveduje tudi Jakov Brdar. Gospa Pogačnik pa je Šušnikove besede o učiteljevi uravnovešenosti komentirala s primerjavo, da je bila Pogačnikova uravnovešenost kvečjemu podobna mleku, ki vre, medtem ko nanj tiščimo pokrovko. Posebej slikovito se njegovega poučevanja litografije spominja Dušan Kirbiš, ki se mu je zdel Pogačnik kot profesor docela edinstven in je zanj še danes nepozaben. Vsakič, ko je Kirbiš izpod litografskega stroja dvigal svoj odtis, je jasno začutil Pogačnikovo navdušenje, četudi je profesor stal za njim. Pogačnik, ki ga ni zaradi delovne zavzetosti dotlej niti opazil, mu je nemudoma dejal, naj list dvigne in ga položi na mizo sredi delavnice, nakar je posadil študente in odtis komentiral ter korigiral; prav vse na sliki pa je znal natanko oceniti že v delcu trenutka. Profesor mu je docela stal ob strani, tudi kadar je tehnološko eksperimentiral in slikal hkrati na štiri kamne. Vselej, kadarkoli je le zagledal kaj dobrega, se je docela odprl in bil popolnoma navdušen; sposobnosti tolikšnega navdušenja pa ni Kirbiš potem videl nikoli več in pri nikomer drugem. Ko je šel Pogačnik v pokoj in ga ni bilo več na akademijo, je zato na šoli občutil, vsaj na področju pouka litografije, popolno praznino, in tudi sicer se mu je zazdelo, kot da je zdaj vsega konec in da nima na akademiji več česa iskati, tako merilo mu je postavil Pogačnik s svojim vsestranskim znanjem in človeško toplino.

Ob Pogačnikovem slikovitem pripovedovanju si je mogoče zlahka predstavljati, da je profesor študente presenečal tudi kot živahen pripovednik, ki je imel s svojo duhovno živahnostjo tudi pisateljsko pronicljiv videz, saj je postajal z zrelejšo fiziognomijo vse bolj podoben pisatelju Miroslavu Krležu. Tega pa se je zavedal tudi sam, saj je dejal, ko sem ga med zapisovanjem prvikrat mimogrede skiciral, da sem ga naredil podobnega Krležu, pa vseeno podobnega, ker mu je tudi v resnici podoben.

S svojim pripovedovanjem je Pogačnik vzbujal študentom ustvarjalno radovednost in veselje do dela. Seznanjal jih je s problemi, ki jih je odkril v vsaki stvari ter si jih nato po svoje pojasnjeval, kot je ponekod razvidno že iz pričujočih zapisov; to pa je vselej počel na očitno duhovit in celostno usmerjen ter predvsem nenavadno izviren način. Ob morebitnih težavah pa je, kot se spominja Lojze Logar, študentom dopovedoval: »Ne obupati, ne obupati!«

Ob porajanju del se je še posebej rad poglobljal v vprašanja o nastanku slikarstva, o njegovih zgodovinskih porodnih bolečinah, ki se še kar naprej

ponavljajo, in o njegovih tisočeri razvojnih krčih, v katere se je znal prepričljivo vživeti tudi s svojo ustvarjalno domišljijo. Z njo je znal razložiti tudi rojstvo prazgodovinske Willendorfske in ne le renesančne Botticellijske Venere. Posebej pa ga je zanimala grafična terminologija, o kateri je veliko razpravljal in se zanimal tudi za Rubensove traktate z recepturami za akvatinto. Ta izraz (akvatinta) je prevladal nad pomenskim sinonimom rastrska jedkanica. Kot poudarja Pogačnik, pa je pri nas tudi dosedanje grafično terminologijo uveljavil prav Jakac, ko se je odločal med včasih dotlej dvojnimi izrazi (na primer med radiranko, ki jo je v svojih kritikah še dosledno uporabljal Zorman, in šele pozneje in postopoma bolj uveljavljeno jedkanico); njegovi izrazi, ki jih je izpeljeval največ iz nemščine, podobno kot so storili tudi Čehi, pa so se postopoma uveljavili, četrudi izraz suha igla, ki je prevod iz francoščine, morda ni najbolj posrečen. Na Pogačnika pa se je zaradi njegovega znanega zanimanja za ta vprašanja pogosto obračala tudi terminološka komisija Sazuja, kadar so ji bile potrebne natančnejše razlage o grafičnih postopkih, med drugim prav v zvezi z omenjanim lapentonom, za katerega še nismo iznašli docela primerne izraza, ker »cunjasti ton« v slovenščini ni povsem ustrezen, označevanje z »brado«, ponekod sicer najbrž bližje črnemu puhu ali baržunu kot resnični bradi, pa je predvsem žargonsko, podobno kot označevanje slabega, s hrastovo stiskalnico odtisnjene Quagliovega bakroreznega odtisa, da je osivel ali plešast.

501

Posebej pa je značilno, da je Pogačnik študentom govoril tudi o smislu njihovega poslanstva. Dopovedoval jim je, da morajo delati pošteno, a se zavedati, da slikar ne ustvarja za vse ljudi, ampak le za tiste med njimi, ki so mu blizu, ki ga razumejo in sprejemajo. Srečali jih bodo samo nekaj, ki jim bo njihovo delo zares pri srcu – vendar bodo dosegli svoj cilj že tudi s tem. »Ne pričakujte pa, da vam bo kdo ploskal, ker tega danes ni več.« In jim je dopovedoval, kadar se jim je zdelo vse že brezupno ali ko so mislili, da so prišli že do konca, da niso še niti začeli, ter jim govoril, naj se zavedajo, da so si to delo izbrali sami, in da je to zelo podobno, kot če bi se odločili za pristanek v samostanu. Napovedoval pa jim je tudi, da bo njihova pot trnova. Prav to pa jim je moral dopovedovati že kot profesor na srednji šoli, kjer je do zadnjega skušal dati novo možnost tudi manj nadarjenim ali zavzetim in jih kljub navalu dijakov ni mogel odpraviti kar s priporočanim Didkovim nasvetom, naj si kupijo povratno vozno karto. Pri svojih naukih in nasvetih pa je vedno izhajal le iz svojega prepričanja in izkušenj, saj se je zavedal, da v svojem intimizmu ne upodablja svetovnih tem,

ampak dela le za nekaj ljudi. Toda ljubiteljev, ki so ga sprejemali in spremljali, je bilo začuda vedno več.

V svoj spomin je Pogačnik posrkal vse študente z njihovimi značilnostmi in posebnostmi in tudi njihov sleherni izdelek. Zelo izjemni umetniki so bili tudi med njimi dokaj redki, a vendar profesor z zadoščenjem ugotavlja, da je učil najboljše generacije slovenskih ustvarjalcev. Kadar je zasledil kakega posebnega individualista, pa se je z njim še posebej pogovoril, tako kot z Zdenkom Huzjanom o njegovem odnosu do lesoreza, o čemer se je pričel govor v poglavju o slikarski pokrajini.

502

Pogačnik mu je svobodo dopustil, četudi je s tem že pri prvih lesoreznih lekcijah zaobšel pravilnik, po katerem so morali študentje pri učenju obvladovanja metiera uporabljati samo češnjev ali hruškov les, saj je dovolil, da si ga je vsak izbral po lastnem občutku in se nato lahko lotil tudi česa takega, česar dotlej še niso poznali. Kaj drugega pa mu, kot pripoveduje, niti ni preostalo, saj je imel Huzjan velike ideje in je dosegal s sijajnimi ekspresionističnimi detajli prava čuda. Les se mu je dobesedno vdajal, a za to ni uporabljal nobenega finega orodja, ampak kvečjemu debelo dleto. Kot je Pogačnik opazil, pa je že kar podzavestno izračunal, koliko naj bo na sliki beline in koliko črnine, kot da bi delal zavestno, a hkrati v afektu. Med obojim je ustvaril ravnovesje, vendar je v podobo vnesel ravno toliko več črnine, da se je to ravnovesje za malenkost porušilo, kajti ravnotežje med belim in črnim na lesorezu ne sme biti simetrično. V tem razmerju pa je Pogačnik razpoznal tudi senzacijo Huzjanovih podob, ki so bile zanj umetnine.

Čeravno sam do perfekcije precizen, je bil takemu »izumu«, ki je ustrezal slikarjevi individualnosti, naklonjen, ker je vselej sledil vodilu, da je potrebno v vseh, na videz še tolikšnih spremembah poiskati samo dobro. Na to »vižo« je divjal tudi Srečo Dragan. Bosanec Alija Kučukalić, sicer kipar, ki je bil pozneje ubit med obleganjem Sarajeva, pa je vrtal v les luknje z jeklenimi vzorčastimi »punzni« (pestiči), ki jih je naslonil na les in po njih tolkel s kladivom. Tudi v takih pojavih je videl Pogačnik znamenje, da se je lesorez izpel do konca, in si je pri tem dejal: »Pa pojdimo do konca«. In mu ni bilo žal, da se je tako odločil, četudi je Jakac dotlej držal lesorez še v starih okvirih in bi česa takega na akademiji ne dopustil.

Dopovedoval pa si je tudi, da so lesorezci kdaj pa kdaj potolkli po grafični matrici tudi že v petnajstem stoletju in vanjo kdaj naredili tudi kakšno luknjo.

Podobno, z vključevanjem tolčenja in ne le vrezovanjem, pa si je pozneje pomagal tudi Marijan Tršar, ki bi – če bi se tega držal – po že navedenem Pogačnikovem prepričanju lahko postal edinstven. Ker je Pogačnik slovel kot odličen poznavalec zgodovine vseh grafičnih tehnik, se je nanj obrnil tudi Lojze Gostiša, ko je za slovenjgraško galerijo pripravljal razstavo o lesorezu na Slovenskem, in ga razpoznal kot genialnega pedagoga, ki mu je prvi povedal vse o lesorezu in njegovih možnostih, z vidika razmerja do te tehnike pa mu je predstavil tudi delo vseh slikarjev in študentov. Kot profesorja in poznavalca tehnik pa ga ne more prehvaliti niti Andrej Jemec, ki pripoveduje, da je bil skrivnosten, a verodostojen, in da so ga vsi cenili, ne da bi vedeli, zakaj. Predvsem pa so čutili, da je zadaj neka »energija drugačnosti, ki ni za ta svet«. Huzjanu je bil po temperamentu najbolj podoben njegov bližnji rojak Nikolaj Beer, ki ga je Pogačnik kot dobrega in temperamentnega slikarja dodobra spoznal že na srednji šoli za oblikovanje, kjer je prav vse počel docela sunkovito in eksplozivno. Celo tedaj, ko se je profesorica Gizela Šuklje domislila, da morajo dijaki med poukom za sprostitev vstati in »odročiti«, je Beer razprl roke tako sunkovito, da je z njimi butnil Petra Vernika in mu razbil nos; in nato je profesorica prenehala s tako prezračevalsko prakso.

503

Med izjemnimi študenti se je v Pogačnikovo zavest zaradi notranje sorodnosti z učiteljem, s smislom za arabesko in gotovo tudi zaradi motivike z ljubimi mu konji najbolj izstopajoče zasidral Mersad Berber. Za Pogačnika je bil Berber prav posebno odkritje, saj je bila njegova risba ob vsej preciznosti tudi lepa in zelo poetična, medtem ko je bil profesor Debenjak bolj zavzet za njegovega rojaka Dževada Hoza, Berberja pa je zaradi narativnosti označeval za brbljavega. Pogačnik je celo mnenja, da tako talentiranega študenta ljubljanska akademija še ni videla, štel pa ga je za najbolj grafično nadarjenega v vsej tedanji Jugoslaviji. Kot odličnega pa ga je že pred tem ocenjeval tudi Jakac. Ko je bil Berber slušatelj drugega letnika, je Jakac januarja 1961 uspešno predlagal njegov cikel 17 jedkanic, ki se jih Pogačnik še natanko spominja, celo za študentsko Prešernovo nagrado, hkrati z deli praprvinkega Toneta Lapajnet.

O zahodni kulturi tedaj Berber, kot je spoznal Pogačnik, ki se je z njim na akademiji srečal v naslednjem letu, še ni prav dosti vedel. Berberjeva mama Sadika je bila znana vezilja in tudi njegove tetke so vse tkale gobeline in turške preproge, stari ded pa je bil srbski vojvoda in tako Berber ni bil stoodstoten Turak (se pravi musliman), sam pa se je imel za Muslimana. Njegova žena Amgisa

je imela rdeče s heno pobarvane lase in je pila beladono, strupeno pijačo, zaradi katere se svetijo oči in razširijo zenice in po kateri lahko celo oslepiš. Berber je bil pozneje veliko pri Krležu in ker je bil Krleža zaljubljen v renesanso, je padel pod njegov mlinski kamen in pričel svojo umetnost vse bolj mešati z renesanso, ki so mu jo vbili v glavo kot višek vsega, in tako je izgubil arabesko, ki živi iz povsem druge perspektive kot Tintoretto ali Veronese in Velazquez. Po Pogačnikovem prepričanju je na Berberja najbolj negativno vplival prav Krleža, kajti renesančna figuralna kompozicija in arabeska nista združljivi, in tega Pogačnik, ki ni študentom nikoli vsiljeval likovnonazorskih izhodišč, Krležu še danes ne more odpustiti. Berberjeva velika likovna proizvodnja je postala zelo kurančna, saj je imel galerijo v Carigradu, v Švici in hišo v Dubrovniku, v Bosni pa prelepo ergelo plemenitih konj. Da je Berber s svojimi lepimi ženskimi glavami in konji pozneje zašel v neoriginalne vode, je obžaloval tudi Gabrijel Stupica, ki je bil Berberju dopovedoval, naj svoj risarski rokopis vsekakor ohrani.

504

Berber je k delu v atelje prinašal tudi cel kup turških knjig. Kot je povedal Pogačniku, ki se je zanje pozanimal, jih je znal tudi prebrati, razen nekaterih arabskih besed. Na vprašanje, čemu jih nosi s seboj, mu je odgovoril: »To mi je tako domače.« Pogačnik pa je opazil, da ga ritem njihovega »črkoslovja« (Anton Aškerc je tako arabsko pisavo v neki pesmi označil kot »te čire-čare in te čudne kljuke«) spodbuja pri njegovi lastni grafiki in da prenaša rokopise s seboj zato, ker mu vlivajo ritmični impulz. Pogačnika je Berber ob tem tudi podučil, da sleherni Turek, ko preneha pisati, pogleda zapis še enkrat in nato nikdar več; in tako se tudi Berber ni nikoli več vračal gledat svojih slik. Sicer pa se Pogačnik Berberja spominja predvsem kot nervoznega človeka in mojstra arabeske, ki je tu pa tam naredil nekaj pik, in že je bila zasnovana kompozicija.

Taki kompoziciji se je nekoč zelo začudil Gabrijel Stupica, ko sta s Pogačnikom nekega popoldneva obhodila akademijske ateljeje. Zazdela se mu je tako popolna, kot da ji manjka samo še pika na i, in je pri Berberju začutil energijo, ki je sama nista imela. Za tematiko svoje umetnosti pa si je Berber izbral bele in plave kočije, imenoval jih je »fijakarje«, in ljubezensko motiviko, ki je imela v svoji orientalski poeziji nekaj vsebinsko sorodnega s poetičnim in nostalgичnim Chagallom, le da je temeljila na arabeski. Med omenjenimi jedkanicami pa je posebej izstopal večji list Stari fijakar, ki v resnici kovinsko zveni kot filigranski privid iz sna.

Berberjeva nervoznost se ni kazala le v principu, ki je razviden že iz njegovih skicirk, ampak je bil slikar tako hlasten, da je prinašal v atelje k delu burek

ali sendvič, ugriznil vanj samo enkrat ali dvakrat in nikdar več, in potem je tam stal ves dan ali ves teden, dokler ni padel z mize. Na akademiji pa so vedeli, da je to Mersadov signal, znamenje, da je avtor tam, tudi če ga v resnici ni bilo. Včasih je pustil po en grižljaj celo na vsaki izmed miz in snažilke so ga štele že kar za akademijski inventar, nekoč pa je čistilka z njih pobrala za cel cekar kruha in ga nesla zajcem. Tudi če si je v slaščičarni kupil najboljšo torto, jo je samo poskusil in vedno pustil na robu mize, v študentski menzi pa je – Pogačnik si ni mogel kaj, da bi se ne pozanimal pri njegovih kolegih, kako vendar je drugod – v krožnik pomočil žlico samo enkrat in se za hrano že ni več zmenil.

505

Tik na robu mize je Berber na akademiji puščal tudi odprte knjige, ki so se gale celo čezenj in ničkolikokrat padle na tla. Na isti »arabeski« način, kot je puščal hrano ali knjige ter zapolnjeval s študijskimi zapiski o tehnoloških postopkih zvezke, ki jih je zapolnil le na začetku ali na koncu, tu pa tam, in že zamenjal z novimi, pa se je loteval tudi svojih likovnih kompozicij, in Pogačnik je tako v njem prepoznal človeka, ki je s svojimi prijemi dosleden v vseh pogledih. V njih je razbral njegov življenjski stil, in ta ga je s svojo čudno doslednostjo prav frapiral. V taki hlastnosti pa Berberja pri delu ni zanimala tehnologija, ampak samo končni učinek, zato Pogačnik duhovito zatrjuje, da bi gotovo slikal tudi z majonezo, če bi jo že imel pri roki. Tudi v tem pojavu, da je stvari in opravila vedno znova začel in jih puščal nedokončana, ne da bi se zanje potem še kdajkoli zmenil, je videl Pogačnik vzporednico s samim sabo, ker je svoja dela tudi sam puščal nedokončana; gotovo pa bi taka ostajala, če bi ne imel angelsko priganjajoče ga žene. Ob tem pa se – tudi glede na Pogačnikova ugibanja o lastnem velesovskem izvoru – lahko zamislimo nad pomenljivim opažanjem Iva Andrića, ki v svojih Znamenjih ob poti razmišlja, da ima človek dinarskega tipa prirojeno nezmožnost, »da lepo in pogumno začeto delo dosledno in spodbudno pripelje do konca«.

Nekoč sta Pogačnik in Stupica med obhodom po akademiskem ateljeju obračala študentske slike, obrnjene proti zidu (da bi razbrala, kakšna klima je na akademiji in kako študentje delajo, in ne kot izvajalca »racij«). Stupica, ki je taka »pregledovanja« vodil in je znal razpoznavati nadarjenost študentov, je pri tem vznemirjeno opazil tudi neko majhno Berberjevo sliko. Pred njo je izjavil, da Berber ni le grafik, temveč tudi čistokrven slikar, in dejal, da mu je žal, ker slikarstva ne razvija in se izgublja. Take Berberjeve slike pa kljub njegovemu orientalistvu niso bile barvno pisane, marveč je svoje arabeske naslikal

z minimalnimi barvnimi odtenki in v bistvu enobarvno. Berberjevo razmerje do Stupica pa se kaže tudi v njegovih poznejših podobah, zlasti v slikah *Scena s čaršije* in *Bela vrata Vere Volf*, ki ju Vladimir Vlado Bužančić v umetnikovi najnovejši monografiji razlaga kot hommage Stupicu. Aleksander Bassin je Pogačnika leta 1968 izbral skupaj z Berberjem za razstavo v New Delhiju (in mu pozneje dejal, da tam ni dobil nagrade le zato, ker bi bilo potrebno zanj »podmazati«, on pa za take namene ni imel s seboj denarja).

Vzajemno privlačnost med Pogačnikom in bosansko arabesko po svoje potrjuje tudi okoliščina, da se je v Pogačnikovo grafiko posebej »zapičila« Sida Marjanović, sefardska Židinja in zelo lepa ženska, ki je bila v Bosni in Hercegovini ministrica za kulturo in jo je imel slikar za nekakšno »zaveznico«, saj mu je veliko pomagala, da je dobil kako delo za koledarje in podobno. Bila pa je tudi avtorica uvodnega besedila v katalogu razstave sodobne jugoslovanske umetnosti leta 1967 v Siriji, na katero je bil – tako kot na vse številne reprezentativne državne razstave v tujini, tudi v Tunisu in Bagdadu ter Jeruzalemu ali na Japonskem in Španiji – vključen tudi Pogačnik. Njegove grafike je skupaj z drugimi razstavila tudi v šahovi osebni galeriji v Perziji in perzijskemu šahu Rezi Pahlaviju so bile, kot je izjavil, najbolj všeč prav Pogačnikove in Berberjeve grafike. Posebno pa je Marjanovičeva oboževala tudi Pogačnikovega psa, saj ga je ob prvem srečanju nemudoma poljubila na gobček, dahnila: »O, Kinešče«, in pri tem menda skoraj omedlela.

Prav podobno pa je bil nagnjen k arabeski tudi Berberjev brat Omer, za katerega je Berber Pogačniku dejal, da je še bolj nadarjen od njega.

Marjan Pogačnik se je z Mersadom Berberjem tudi zasebno zelo dobro razumel, vendar prijateljstva z njim ni vzdržal, kajti vabil ga je na teferič na Neretvi (izraz teferič Ivan Kukuljević-Sakcinski etimološko razlaga kot »činit veselje«), kjer so bile prireditve s poedinami že kar prave ohceti, podobne, kakršna zveni na njegovi cingljajoči grafiki *Turška ohcet*, na kateri filigransko gostoli krhko migetajoč fantastičen sprevod; to pa je bilo za Pogačnika vse prenaporno. Polom ob Berberjevih poznejših »renesančnih« delih pa je Pogačnika samo še utrdil v prepričanju, da je nesmiselno katerokoli, še tako izredno umetnostno stilno obliko razglašati in vsiljevati kot najvišji dosežek, pa naj si bo to tudi sama renesansa, ki jo Pogačnik dojema kot drhtenje in dihanje ter kot lepoto za zmeraj, zaradi katere se mu splača živeti in zaradi katere edine mu je žal, da marsičesa ne bo več videl. Za nesrečno zablodo, med katero je Berber izgubil

samega sebe in se pustil prekvasiti, pa je bilo po Pogačnikovem prepričanju krivo tudi to, da je bil premalo zahodnjaško razgledan.

Od poznejših nadarjenih študentov si je Pogačnik kot sijajnega risarja zapomnil tudi bosanskega Mirsada Begića, s katerim sta skupaj delala čudovite litografije. Begić je zanj risal kot Henry Moore in je – poleg Holbeinove in Picassove – v resnici najbolj cenil prav Moorovo risbo, nad katero se je navdušil. Begić se spominja, kako je Pogačnik celo hotel, naj se preusmeri s kiparstva na grafiko, a se iz svoje gline in betona ni mogel podati v »čistino«, kot si je tedaj predstavljal grafično delavnico, ker se mu je zdel Pogačnik vselej urejen in v z barvami prepojeni beli halji prav tako čist in snažen, kakor so bile njegove grafike. Prav Begića pa je zelo cenil tudi France Mihelič, ki bi mu bil pozneje pripravljen celo sedeti za svoj portret, a ju je čas prehitel. Pogačnik pa je imel ves čas občutek, da si je Begić v sorodstvu s prvotnimi jamskimi kiparji iz Tuc d' Auduberta.

Pogačnik je veliko delal tudi z Dalmatincem Jakovom Brdarjem. Ta se mu je zdel čisto drugačen tip in njegova litografija je bila zelo eruptivna, enako kot njegovo kiparjenje, med katerim se mu je izkazal kot kipar nekega trenutka, ki ni prenesel statičnega modeliranja, ampak je delal z zelo vodeno glino tako hlastno, da je kar cmokalo. V kaotični masi mehke ilovice je ugledal stvari, ki jih je iz gline dobesedno izkopal, enako, kot je počel na litografskem kamnu; Pogačnikova dolžnost pa je bila usmerjena v skrb, da so dosegli stopnjo korektnega grafičnega odtisa. V tej zvezi se Brdar spominja, kako mu je Pogačnik med poukom litografije nekoč zatrjeval, da bo njegova risba še boljša, ko bo odtisnjena. To pa mu ni hotelo iti v glavo in je bil celo hudo užaljen, saj si ni mogel predstavljati, kako bi bil lahko odtis boljši od njegove lastnoročne risbe. Za Pogačnika pa je bilo to povsem razumljivo, če pomislimo na njegov odnos do nepredvidenih skrivnosti oziroma »coprnij«, ki jih omogoča tisk, in na mojstrov izraziti posluš za nove kvalitete, ki nastanejo pri tiskanju med nikoli do kraja predvidljivim poljubom papirja in tiskarske barve. Sicer pa je bil prav Pogačnik Brdarju izmed vseh profesorjev najljubši in eden nadvse redkih, ki so se mu zajedli celo v dušo in so ostali v njej vse do danes. Zdel pa se mu je tudi od vseh najbolj nenavaden. Ko je Pogačnik bežno videl kratek televizijski prikaz njegove najnovejše razstave leta 2003 v galeriji Eburna, je že v hipu razbral, da je njegov impulzivni karakter še vedno tak kot poprej in da njegova impulzivna forma še naprej raste, le da jo je kipar nasilno vrgel na tla, da se je razbila, četudi je predmet težko razbiti, in je potem odkril svoje zaključke v razbitinah.

Kot eden izmed največjih, če že ne največji slovenski grafični talent vseh časov je bil tudi za Pogačnika Gorazd Šefran. Prav Šefrana je od vseh najbolj cenil tudi France Mihelič in mu zaupal celo tiskanje svojih grafik, ki jih je sicer tiskal Ogrin. Glede na prepričanje o takem talentu bi bilo seveda tudi za Pogačnika naravno, da bi ostal Šefran na akademiji kot pedagog, vendar pa se za kaj takega tedanjemu rektorju Kalinu, pa ne samo njemu, ni mogel zdeti primeren, ker je bil zaradi alkoholizma nemogoč. Ušpičil je celo vrsto imenitnih drastičnih škandalov; iz spomina na njihov repertoar mi je znal Pogačnik naslikati antologijo nadvse slikovitih in povsem »nadrealnih« prizorov. To zatekanje v omamo pa je več kot razumljivo že zaradi grafikove življenjske povezanosti s pokopališči, saj je bil Šefranov oče grobar, brat pa je odnašal pokojnike iz hiš smrti. Ob vsej nadarjenosti mu je primanjkovalo samo načitanosti in volje za izobraževanje, k čemur ga je Pogačnik zaman spodbujal, pronicljivi učitelj pa je v njem opazil tudi neko dvojnost. Imel je izreden prirojen smisel za izvajanje eksaktnih grafičnih specialitet in dognane multiplikacije, kar ga je pripeljalo v popoln purizem grafičnega lista; v nasprotju s temi kvalitetai pa je dojemal njegovo iskanje likovnonazorskega sveta, ki ga je umetnik iskal v bizarnosti in končno našel v smetnjakih življenja. Pogačnik je še danes prepričan, da takega grafika še nismo imeli in da bi se v obdobju med letoma 1975 in 1980, ko je bila ameriška grafika na vrhuncu, lahko častno pridružil njenim popartistom.

Od grafikov je Pogačnik cenil tudi Prekmurca Štefana Galiča. Ta v nekem intervjuju, objavljenem v svoji monografiji, posebej omenja »Pogačnika, ki je le dal nekaj in je tudi znal dati«. Pogačnik pa potrjuje, da mu je v resnici dal vse, kar je znal, in pripoveduje, kako ga je prizadela slikarjeva prezgodnja smrt. Galič se mu je zdel čudovit in rafiniran grafik, v bistvu pesnik, njegove primitivne odtiskanine pa so ga spominjale na prvotne altamirske odtise bosih nog in rok. Pripoveduje pa tudi o njegovih travmah, krizah in trpljenju, značilnem za ljudi, ki pripadajo dvema narodoma in širnim planjavam.

Med risarskimi talenti je bil Pogačnik pozoren tudi na »tekmo« med Rudi-jem Španzlom in Lucijanom Bratušem, ki sta za svoj vzor oba sprejela precizno Žnidaršičevo risbo in jo vsak po svoje vpenjala v svoj nadaljnji umetniški razvoj. Nekaj posebnega je bil zanj tudi Darko Slavec, v katerem je razpoznal naš najsijajnejši talent za reproduciranje, zato je prepričan, da bi bil Slavec edini sposoben narediti zares odlično kopijo Langusove Primčeve Julije, ki se je zazdela potrebna, ker slike, ki ima neodstranljiv kisliniski madež, ni mogoče

restavrirati; vendar pozneje ni prišlo do naročila. Cenil pa je tudi delo Staneta Jagodiča in Žarka Vrezca. V Vrežčevi geometrijski estetiki, v katero je umetnik skušal vnesti napetost, je z občudovanjem razbral slikarjevo samevanje in žalovanje. V njegovih slikah, zamišljenih in tihih, kakršen je tudi avtor sam, je razbral organske oblike iz nekega rastlinstva, ki se pojavljajo v določenih shemah in so zasnovane zelo puristično in nadvse eksaktno, medtem ko so slikarjevi posnemovalci zelo površni. Vrežčevi ornamenti v svoji shematičnosti kar bežijo, podobno, kot velja za »mašinerijo« futuristov, le da so odsev organskega sveta, in tako kažejo na novo definicijo prostora, ki ves čas beži.

509

Med spomini na delo s študenti Pogačniku oživlja tudi nekdanja vnema Sreča Dragana. Ta je nekoč vrezal v ukrivenčeno desko grünewaldovsko ekspresivno Kristusovo glavo, v kateri je profesor zaslutil dramo, povezano z Draganovim vojnim otroštvom na Rogu, sam Dragan pa svojo tedanjo zazrtost v ekspresivnost povezuje tudi z občudovanjem Marija Preglja. Zoran Didek pa je ob njej v zagrebškem izrazoslovju dejal, da je avtor bolj kot grafik slikar, ker da ima »slikarski živec«. Dragan je tedaj delal celo v sorodnem duhu kot Huzjan in je tolkel po deskah z »vsem hudičem«, njegova dela pa je bilo težko odtisniti, ker ni vrezoval v les, marveč v debele vezane plošče, ki so se ukrivile. Vendar se je Pogačnik s svojim smislom za improvizacijo naglo znašel, postavil na prešo kamen ter na poseben način uredil pritisk in jih lahko odtisnil, tako kot tudi izrazno Kristusovo glavo, ne da bi potrebovala kako korekturo. Toda Dragan je vse to v trenutku zavrgel, ko je spoznal video, ki je postal zanj novi bog. Odtlej sta skupaj z Nušo Dragan uprizarjala tudi »izpade«, ko sta na primer po pločniku igrivo polivala rdečo vodo in jo imenovala Rdeče morje.

Z delom ob grafiki pa se je profesor Marjan Pogačnik srečal tudi z Markom Pogačnikom. Med prvim srečanjem mu je dejal: »Če nisva v žlahti, sva vsaj Gorenjca«, nato pa je v njem prepoznal nadarjenega ustvarjalca, ki si je za svoje grafike izbiral zelo nenaraven format, obsegajoč tri četrtine lista A4. V njegovih silhuetah, izrezanih z velikim dletom v neposrednem rezu in z neko lahkotnostjo, je videl nakazano ekspresivno risbo, ki je izpričevala nadarjenost. Ko je eno od takih plošč odtisnil, se je na odtisu prikazala roka do komolca, iz črtovja na dlani pa so zrasle avtorjeve fantazijske oznake, pri čemer je ostal obris roke še vedno razviden. Vendar se Marko Pogačnik ni nameraval posvečati grafičnemu delu, in ker je bila tedaj na akademiji kratek čas dopuščena možnost, da se je lahko študent enemu izmed predmetov kot izbirnemu odpovedal, se je

od grafičnega dela poslovil. Marjanu Pogačniku je bilo sicer žal, ker bi bil lahko dober grafik, a mu je dejal: »Vi že veste, zakaj«, in sta se prijateljsko razšla in ne več videla. Zapomnil pa si je, da je Marko Pogačnik eno izmed svojih pozneje razstavljenih del imenoval svojo faroniko. Včasih pa so oba Pogačnika tudi zamenjali. Nekoč so prišle na napovedano vodstvo po Ljubljani gospe, ki so imele rade umetnost Marjana Pogačnika, na zbornem mestu pri trnovskem mostu pa jih je pričakal Marko Pogačnik.

Morda najbolj žalosten spomin med vsemi študenti je v Pogačniku zapustil melanholični slikar Ivan Fidler, čigar usoda ga je posebej pretresla. Pri profesorju Mirku Šubicu se je specializiral za restavratorstvo, potem pa se je želel vpisati še na grafiko in se je obrnil na Pogačnika, a ta ga je – ker je imel v slabih razmerah pouk s študenti že prenapolnjen – napotil k Bogdanu Borčiču, ki ga je sprejel v svoj razred. Fidler je tedaj zašel v slepo ulico in je padel v depresijo. V takem stanju je ustvaril cikel grafik, ki so občutljivega Pogačnika osupnile, kajti vse plošče so bile črne, le na sredini je bilo mogoče zaslutiti silhueto nekega človeka, nakazanega do pasu, v končnem učinku s kombinacijo ozadja v črnem, enkrat toplem, drugič hladnem valerju; vse grafike te vrste pa so bile enake oziroma minimalno različne v valerjih črne barve. Pogačnik se je ob njih spomnil na milansko razstavo Zorana Mušiča, na kateri je umetnik predstavil le slike s podobami žene Ide v temnem irealnem prostoru in na vsako od njih usmeril po en sam svetlobni žarek, pa tudi na slikarske poskuse Lojzeta Kovačiča v rdečem ateljeju Stupičeve specialke. Fidlerju je dejal, da so dela zanimiva, in ga opozoril, da mora najti le sorazmerje med eno in drugo črno barvo; naštel pa mu je tudi celo procesijo črnih barv, narejenih iz hrastovih ali brezovih ogorkov, posušenih in drobno zmletih grozdnih pešk – take črnine so vlekile nekoliko na umbro – ali iz zmletih egipčanskih mumij, iz katerih je rojena barva mumijan. Osrednji problem je videl v vprašanju, kako najti ti dve vrednosti, da se mu silhueta ne bo več ponavljala, slike pa bodo učinkovale kot cikel. Slikar je dejal, da bo poskusil, in stvari so bile kot eksperiment zanimive. Problem je Fidlerja zelo zanimal, ostal pa je nerešen, ker se je ubožec v depresivnem stanju prehitro obrnil proti sebi in skočil z nebotačnika; pred tem pa je storila samomor že njegova mama.

Pogačnik je obvladal vse klasične tehnike tako imenovanega visokega, globokega in ploskega tiska, v študij pa je pozneje kot profesor vpeljal tudi sitotiskarske tehnike, ki v svojem nastanku izhajajo iz orientalskih načinov. Poznal jih je, ker je tiskanje s siti učil že na srednji šoli, kjer so imeli v Križankah tekstilno

tiskarno, v kateri so potiskovali blago, in je sita od tamkaj prenesel na akademijo. Andrej Jemec, ki se je za to tehniko pozanimal pri Pogačniku, se spominja, da je poznal Pogačnik sitotisk bolje kot kdorkoli v Sloveniji. Pozneje pa sta ga na akademiji gojila Zvest Apollonio, ki je tej tehniki posvetil tudi knjigo, in Lojze Logar. Prav »svilotisk« je povzročil problem že ob drugem ljubljanskem bienalu, ko je zanj poslal grafiko v tej tehniki neki Srb in je Jakac ni hotel priznati, potem pa so jo le sprejeli, ko so mu dopovedali, da so jo gojili že stari Indijci in Kitajci.

Teoretično in kot profesor se je Pogačnik prav posebej posvečal tudi litografiji (kamenotisku), zlasti večbarvni. Nekdaj reproduktivno tehniko so obvladali nekoč zelo cenjeni litografi, v tiskarnah najbolje plačani gospodje, pred katerimi so se ljudje odkrivali; prav ti gospodje pa v današnjih tiskarnah, ki temeljijo na fotoavtomatiki, spričo naglih tehnoloških sprememb navzlic svojemu velikemu znanju ne bi bili več v ničemer uporabni, ker je táko delo docela izumrlo. Danes je ostala ta zelo plemenita grafična zvrst namenjena le še umetnikom; zato se je Pogačnik, ko so mu nekoč tiskali koledar za sarajevski Energoinvest, znašel v tiskarni Dela in sodobnim tiskarjem, ki o njej že niso več vedeli ničesar, o pomenu in značilnostih nekdanje litografije na njihovo željo celo predaval. Prav v tem zgodovinskem premiku pa je koreninilo tudi življenjsko nezadovoljstvo akademijskega grafičnega tehnika Ivana Ogrina, ki je bil – kot na akademiji prav poseben pojav – nekdanji imeniten tiskarski gospod stare šole, potem pa le še nekdo, ki je »asistiriral« ustvarjalcem.

Pred drugo svetovno vojno je imel tiskarno, med okupacijo pa je kot aktivist OF ponarejal italijanski denar, krušne karte in druge dokumente (in s tem z drugim namenom nadaljeval tradicijo Leopolda Layerja, ki je ponarejal avstrijski denar pod francosko okupacijo, ter uresničeval »ideje« Ferda Vesela, ki je pred vojno o ponarejanju samo razmišljal, si iz časopisja izrezoval sestavke o ponarejevalcih in k takim podvigom zaman nagovarjal Jakca). Po vojni, ko so tovarišu Ivanu Ogrinu v globokem razočaranju odvzeli in nacionalizirali njegovo dobro opremljeno tiskarno, česar ni nikoli prebolel, so ga za potrebe akademije poslali na dodatno izobraževanje v klasičnih grafičnih tehnikah na Dunaj in Švico. V šolskem letu 1949/50 je bil nastavljen na akademiji, a le na delovnem mestu laboranta, ki naj bi pripravljall vse potrebno za grafično delo, od začetnih priprav pa tja do brežhibnega odtisa, čeravno je natisnil glavnino grafik naših osrednjih ustvarjalcev in je Debenjaka, pa tudi druge profesorje, kot ve povedati

Lojze Logar, v vprašanjih tehnike lahko tudi o čem poučil; kot se spominjajo nekdanji študentje, med njimi Nikolaj Beer, pa je spoštoval samo Pogačnika. Bil pa je nezadovoljen zaradi svojega položaja in se je počutil še zlasti degradiranega po Jakčevem odhodu v pokoj, češ da mora pripravljati profesorjem celo orodje za tisk. (Sam Jakac je v poznejšem zapisu o grafiki na Akademiji za likovno umetnost v zvezi z njim izrecno zapisal: »Ogrin le tehnična pomoč, ne pa učiteljstvo!«, v nekem dnevniškem zapisu pa najbrž meri nanj, ko ga, jezen zaradi njegovega užaljenega obnašanja, imenuje »gospod profesor«, in označi, da je »čuden človek, skrajno nevzdržen in smešen v svoji čudaškosti in še več«.) Ko pa je šel Ogrin v pokoj, se je zaradi nizkega statusa čutil denarno opeharjenega, o čemer govori njegovo pritožbeno pismo, ohranjeno tudi v Jakčevem arhivu. Ob tem je razumljivo, da po tiskanju tudi ni hotel čistiti ateljeja.

512

S čiščenjem ateljeja pa so bile še posebne težave, saj je pohlevnemu Pogačniku očitala celo čistilka, da atelje s študenti vse preveč zamaže, in tako je na akademiji veljalo, da povzroča na njej največjo »svinjarijo« Pogačnik s svojimi študenti. To je bilo zato, ker so ob govorjenju ves dan tudi intenzivno delali in eksperimentirali. Toda potem, ko je Pogačnik po šesti uri zvečer, ko se je delo končalo, ves utrujen obsedel na zaboju, in ob tem celo pomislil, da je ta služba zanj pretežka, se je nenadoma pojavila njegova žena kot dobri angel in mu očistila vse priprave, tudi težko očistljive valjarje za litografijo, in vse tako osnažila in pospravila, da se je začudila celo snažilka, ki je to »strokovno« delo samo nemo opazovala. Vsak teden pa mu je žena doma pripravila tudi substanco iz kitajskega tuša, raztopine gumiarabikuma in dveh žlic sladkorja, potrebno za izdelavo grafik v tehniki rezervaša (v Franciji imenovanega »sucre«), ki so ga delali ob ponedeljkih. Na lastne stroške je za normalno delo na akademiji Pogačnik preskrboval tudi drug material, od francoskega papirja in posodic za raztopine kislin, ki jih je zaplenil mačkam, do potrebnih krp vileda; po bolonjsko kredo in gumiarabikum za šolo pa se je odpravil celo v Benetke. Ko je nekoč priljubljena snažilka Ančka med čiščenjem ateljeja po nesreči prevrnila stekleno posodo s solitrno kislino in je pričelo po tleh tako goreti, da ji je švignil pod krilo plamen in se je poškodovala po nogah, je moral Pogačnik steči v viško lekarno po sodo bikarbono kot edino rešitev za take primere. Magistra mu je postregla z majhno škatlico, on pa je dejal, da je rabi dva kilograma, ker gorijo. Prodajalko je vrglo iz ravnotežja, nato pa so se urno lotili strganja predalov in so potem ogenj le pogasili, z gospo magistro Marjeto pa sta poslej ostala v prijateljskem

dialogu. Račun za to pa je spet poravnal sam, ker so na akademiji menili, da je za vse, kar se dogaja v ateljeju, odgovoren Pogačnik. Zadnja štiri leta pa je Pogačnik akademijo, na kateri ni bilo ustreznega materiala za uspešno delo, dobesedno finansiral, kajti drugače bi ne mogla nastati tako dobra dela. Če pa bi bila razstava ob koncu študijskega leta slaba, bi dejali, da je grafiko uničil Pogačnik; on pa je napel vse sile, da je grafično specialko obdržal na visoki ravni.

Litografija intenzivno živi v Pogačnikovi zavesti v vseh pogledih – morda zato, ker se ji ni toliko posvečal kot ustvarjalec, ampak se je kot pedagog vanjo poglobljal bolj zgodovinsko in »raziskovalno«, saj je o njej zbral veliko gradiva in napisal tudi izčrpna skripta. Sam pa je izdelal vsega enajst litografij, ki jih je pustil na akademiji, četudi jih je neprestano »odnašal« domov. Ko pa jih je hotel ob upokojitvi končno zares odnesti, je opazil, da so mu jih medtem že raznesli oziroma pokradli. Vse življenje si je tudi kupoval litografski stroj, da bi se lahko po dolgotrajnem in napornem tiskanju reliefnih jedkanic kdaj tudi bolj sprostil, a se mu ni posrečilo, četudi je imel doma že kupljene valjarje in kamne. Opazoval je litografsko tehniko in natanko razlikoval različne možnosti vseh treh vrst litografskih kamnov – sivega, modrikastega in okrastega – tudi ob delu drugih kolegov, o kamnih pa je tudi posebej predaval.

Za izvrstnega tehnika je priznaval vsestranskega Miha Maleša (ki si je med drugim prilagodil tehniko, imenovano razpršilnica), ob Jakcu pa je opazil, da je hotel uporabljati za litografijo samo gladek nerastriran rumeni kamen, ker je njegova risba po njem lepo tekla; vendar je lahko na njem odtisnil le tri odtise, in še od teh je bil tretji že nekoliko drugačen. Jakac je bil specialist le na razmeroma ozkem grafičnem področju in se je – pogosto kar po telefonu – pozanimal za »recepte« pri posameznih tehnikah, posebej za litogravuro, tudi pri Malešu, ki je o tem pripovedoval Pogačniku. O zakonitostih narave kamnov si ni dal Jakac ničesar dopovedati, zato Pogačnik ugotavlja, da litografije tehnološko niti ni popolnoma obvladal. Pogačniku je nekoč telefoniral, da si želi še en odtis litografije Monique de la Bruchollerie, narejene po žepni skici, narisani neposredno na koncertu s poslušalci na odru. (Med njimi sedi tudi mladi Jože Brumen, ki ga je Pogačnik učil izdelovati litografijo; o isti navdušujoči pianistki pa v starejšem Dnevniku piše tudi že Kocbek.) A litografije se ni dalo več odtisniti, ker je Jakac risal na gladek rumen kamen, do odtisov pa je bil zahteven, saj je bil občutljiv oziroma siten za vsako nianso; zato kamen, ki se ga Pogačnik ni več želel ponovno dotakniti, še danes počiva na nekdanjem Jakčevem balkonu.

Kadar je Jakac sam tiskal, je bil čisto histeričen in kot zaslepljeno nor, ker je bil – kot ga odlikuje Pogačnik – resničen zaljubljenec. Litografijo je, tako kot Maleš, negoval že v študentskih letih, in leta 1972 mu je njegov občudovalec Maksim Gaspari, čuteč, da Jakčeva grafika prekaša vse podobne poskuse, »formalno in duševno, v sedanjosti in v davnini«, v pismu sporočil, da mu je žal, da mu ni sledil že v prejšnjih letih, »razen deloma le (malo z litografijo)«, v kateri je narisal Zormanove jaslice.

Na akademijo je Pogačnik prihajal celo ob sobotah in nedeljah, da so lahko nemoteno delali zelo zapletene stvari ter ure in ure raziskovali. Domov pa se je vračal, potem ko je po cele ure stoje bdel z valjarjem, tako izpraznjen, da se je sesedel vase kot prazna vreča. Veliko je izdeloval litografije s kiparko Dubo Sambolec, slikarjem Podgornikom in še z mnogimi drugimi. S Sambolčevo sta snovala zahtevne desetbarvne litografije tudi ob koncih tedna, ker je moral potekati grafični postopek kontinuirano. Slikar Dušan Lipovec v svojih Spominih na ljubljansko akademijo v reviji Ljubljana naznanja, da ne bo nikoli pozabil izjave vrlega grafičnega mojstra Marjana Pogačnika: »Litografija je coprnija.« (Vendar Pogačnik povezuje grafiko s coprništvom le pri tistem, ki jo zares obvlada, saj se lahko sicer v navidezno coprnijo zateče tudi neznanje, ki ga očita celo Tomislavu Krizmanu.) Litografije na akademiji seveda niso pojmovali kot sredstvo za reproduciranje, ampak kot raziskovalno orodje oziroma možnost, s katero si – kakor z mizico pogrni se – lahko pričaraš vse, kar si želiš, kajti litografija je – četudi je videti najbolj trd metier – v resnici najbolj prožna. Z njo je zares mogoče priklicati vse, kar si poželi umetniško srce, in prav zato se ji je umetnik kot navdušen pedagog tako zaljubljeno posvečal. Litografija je pomenila zanj pravi čudež in Pogačnik se ima celo za njenega zadnjega mojstra, čeravno je v tej tehniki naredil le malo grafik. Zato pa je bil vedno znova vzneseno pripravljen razkrivati njene neizčrpne možnosti sebi in študentom. Na litografijo je gledal kot na poezijo brez besed in, zaradi navezanosti na starodavne kamne, kot na možnost povezovanja z neko arhaiko od bogvekdaj; prav takim pogovorom z oživel preteklostjo pa je bil še posebej iz srca naklonjen.

Nekoč se mu je v akademiskem kotu zasmilil zaprašen in zapuščen starodaven kamen, na katerega so študentje odlagali barvo, in se je zanj tako očetovsko zavzel, da so ga očistili in obrusili. Ker pa je bil to paleolitski kamen iz bavarskega kamnoloma, je na njegovi površini zaslutil starodavne skrivnosti. Pod Pogačnikovim nadzorom so študentje pripravili najboljšo črno barvo iz najfnejših saj

(tako imenovano feder barvo). V tanki plasti so jo fino nanesli na pripravljeno podlago s kožnatim valjarjem (njegova koža je slečena neposredno iz goveje noge) in nenadoma se jim je pred očmi odprl ves svet. Prikazala se je cela vrsta polžkov in školjk ter drugih živalic kot prebujena podoba pradavnega življenja, in ko so to bogastvo potem še odtisnili na fini japonski papir, je v Pogačnikovi duši kot vznesena himna zazvenela ljubezenska Visoka pesem. Arhaiko tega prizora je poudarjal še odtisnjeni rob kamna, ki je bil vključen v kompozicijo. S tem je umetnik prav kakor stvarnik obudil v življenje zavržen kamen, ki mu je povedal marsikaj in spregovoril »de profundis«, čeprav je ostal njegov odtis brez naslova, in je v njem prebudil davne sanje, morda v osnovi sorodne tistim, ki jih v svojih risbah v duhovni navezavi na bosansko arheologijo in pradávní Egipt stalno ohranja Mirsad Begić.

515

Da je bilo to njemu in njegovim študentom dano videti, je Pogačnik začutil kot posebne vrste milost, kot doživetje, ki ga je »odneslo«, in človek lahko po njegovem prepričanju živi prav od takega zadoščenja. V sladkostih njegovega garanja (kot je imenoval ustvarjalno delo Rihard Jakopič s Pogačniku vselej prezentnimi besedami: »Dan gre h koncu in tudi mojega garanja sladkosti so pri kraju«) se včasih vendar lahko porodijo tudi taki srečni trenutki; in podobno zadoščenje mora biti, kot se sprašuje ganjeni Pogačnik, ki bi se najraje zavlekel pod kožo pesnikov, tudi s poezijo, ko umetnik začuti, da se mu je posrečilo nekaj izpovedati.

O tem ter o življenju skrivnostnih predpotopnih litografskih kamnov mi je Pogačnik med svojim obujanjem spominov pripovedoval tako sugestivno, da sem nekaj dni po enem izmed obiskov o njem in njegovih kamnih, ki jih v resnici sploh nisem videl (videl pa sem Jakčeve), celo sanjal. V sanjah sem zaslišal Pogačnika, kako mi pripoveduje, da so ti kamni tudi v resnici živi in da so kamni sorodne vrste, izhajajoči iz skupnega domačega ali sorodniškega kamnoloma, med seboj sicer molčé, a za vekomaj povezani kot rodni bratje. Pokazal mi je čarovniški prijem, kako se kamnino na poseben način in s posebno mislijo podrgne (tako kot pri Aladinovi svetilki ali Hauffovem Kalifu Štrku), in že se – naj bodo daleč ali v bližini – neustavljivo prebudi hrepenenje v vseh kamnih iz istega gnezda; zato se pričenjajo na površini rositi, oživljati in – kot pred skorajšnjim brbotanjem – nežno šumeče prebujati ter se pogovarjati, ne da bi se v temelju premaknili. In potem sva delala malone alkimistične poskuse, med katerimi je postalo izglajeno kamenje, vzdano v baročno opremo po ljubljanskih

cerkvah, spremenjeno v Robbovo oltarno arhitekturo, kipe in lavaboje, v resnici že tako prebujeno, da je pričenjalo ječati in postajati na hrepeneče prepoteni površini že kar utripajoče nemirno, kot da bo vsak hip zavrelo. Pogačnik, ki je bil vse bolj videti kot pradačni podzemski škrat, pa je življenje kamenja razumel, kot da bi šlo za okamnele in oživljajoče praživali, in se je samo skrivnostno nasmihal. Zatem pa je trikrat zatrobilo in v skrivnostno kamnito pokrajino so vstopili še trije pradačni sloni, najbrž obujeni s Pogačnikovih rajskih jedkanic Maksa Švabinskega, ki mi jih je bil Pogačnik pokazal dan pred tem, če ne celo s še starejših Rembrandtovih grafik, in za njimi sem pritekel še sam, pomlajen v nekdanjega kratkohlačneža, in zaklical: »Cirkus, Cirkus!«, hiteč za arabesknim Pogačnikovim vrtiljakom z njegove predakademijske sejemske risbe, naloženim na cirkuški voz, da bi videl, kje se bodo čudoviti sloni končno ustavili in nastanili, ali na novomeški Loki, dolenjskem Šentjerneju, v Velesovem ali nekdanjem ljubljanskem Velesejmu, kjer v zraku še lebdi spomin na cirkus Kludsky, tako kot zračni Velazquezovi jezdec in harlekini na obnebu Urbančičevih slik.

516

Kot poznavalec in ljubitelj litografije, spominsko navezan na izročilo hrvaškega slikarstva, si je Pogačnik večkrat ogledoval tudi prvo v kraljevini SHS izdano reprezentativno grafično izdajo, litografsko mapo, ki jo je leta 1920 izdal zagrebški Pomladni salon z besedilom in predgovorom Gustava Krkleca, in mi o njej govoril tudi s prav posebnim zgodovinskim, ne le likovnim poslušom. Njegovo zanimanje zanj je s svojo zavzetostjo za zgodovinsko pričevalnost preselilo zgolj likovna vprašanja in segalo v dramatičnost vsakdanjega, vseskozi s politiko obremenjenega življenja, ki ga je Pogačnik v obeh nekdanjih Jugoslavijah občutil tudi sam in se njegovih posledic vselej poudarjeno zavedal.

V mapi je ob zastopanih znamenitih imenih, malone vseh, ki so na Hrvaškem tedaj kaj pomenila, pogrešil nepogrešljivega Ljuba Babića pa tudi Krsta Hegedušića. To si je razložil s politično situacijo v času, ki je bil izrazito jugoslovansko oziroma jugoslovenarsko usmerjen, in ko je o tem poizvedoval, je izvedel, da je bila zares v ozadju politika. Babiću namreč ni bila vseč država SHS, ampak si je želel svojo hrvaško državo, drugačno državo pa si je želel tudi Hegedušić, le da komunistično. Ob tem pa se je Pogačnik zamislil tudi nad poznejšo jugoslovansko usodo in razlogi zanj vse do najnovejših časov. Izhodišče za jugoslovenarstvo je namreč videl prav na Hrvaškem oziroma v Zagrebu.

Tedaj je bila tamkaj vrsta družinskih zakonov nacionalno mešanih, profesorji na univerzi so bili v glavnem Srbi in Židje, končno pa se je še pred ustanovitvijo

Jugoslavije tudi Strossmayerjeva akademija znanosti in umetnosti imenovala za jugoslovansko. Tedaj se je Tartaglia, ki se je počutil v Zagrebu zelo nesrečno, ker ni maral Hrvatov, poročil s Srbkinjo, jugoslovansko usmerjen je bil tudi Becić, in nasploh so se v Zagrebu že tedaj radi razglašali za Jugoslovane, prototip tega pa je bil Ivan Meštrović, ki je zato upodabljal srbske mite. Te pa so – tako kot Kraljevića Marka, o katerem je napisal dramo Petar Preradović – poznali kot svoje tudi na Hrvaškem, saj je o istem kraljeviču pesnil tudi Vladimir Nazor, srečati pa ga je mogoče celo v belokranjskem ljudskem izročilu, v pripovedki o vojskovanju med kraljevičem Markom in Kristusom, ki je poslal kraljeviča z njegovo vojsko v drobovje gore kot kralja Matjaža.

517

O jugoslovanstvu je v Ljubljanskem zvonu leta 1918 pisal ob grafiki Hrvata Tomislava Krizmana tudi Janez Zorman, ko je razbral, da pri njem »ni več naše lirike, naše mehkobe, sanjavosti, sladkih rož«. »Tu je pesem historije, povest težkih, velikih činov. Ti mostovi, ceste, hodniki niso zemljepisje, ampak za nas novi dokumenti tvornih elementov, značaja in mišljenja jugoslovanske upodablajoče umetnosti. Motivi iz Bosne, Hercegovine, Macedonije, Sandžaka, te somorne kompozicije, so davčina, mrki zvoki iz dob herojev in veličine, velikih gest in sijaja.« »Tu je kraljevič Marko, tu je izrazita epika!«

Ljubo Babić se v zavzetosti za hrvatstvo z jugoslovansko usmeritvijo že od vsega začetka ni strinjal in se je po Pogačnikovi razlagi zato tedaj od kolegov oddaljil. V svojih spisih o hrvaški umetnosti je trdil, da je v temelju različna od slikarstva ikon, ki je bilo značilno za Srbe, tako kot je videl Miroslav Krleža dosleden naslon na zahodnjaštvo tudi v hrvaški literaturi. Med vojno je Babić izdelal načrt za hrvaški denar kuno, zaradi česar so ga nameravali celo ubiti, a se je zanj, tako kakor za na smrt obsojenega dirigenta Lovra Matačića, ki je kot ustaš jezdil skozi Zagreb na belem konju poleg Pavelića, zavzel sam Tito, ki se je bil tudi sam poskušal v igranju klavirja. Tito pa je po vojni nesrečno jugoslovansko idejo, ki se je zdela Pogačniku neumnost, tudi sam obnavljal, saj se je – po materi Slovenec in po očetu Hrvat – počutil Jugoslovana in je s tem samo nadaljeval predstavo o jugoslovanstvu, v kakršno so spočetka verovali tudi Ivan Cankar ali Maselj-Podlimbarski in Janez Zorman, a je bil Zorman potem v skupni državi že kmalu razočaran.

Cankar, čigar odlomke so morali učenci pozneje demonstrativno trgati iz šolskih čitank, je še pred razočaranjem umrl, vendar ni ob politični združitvi nikoli predpostavljal tudi kulturne. Zaradi teze o jugoslovanstvu sta se v času

med študijem na akademiji, kot je opazil Pogačnik, deklarirala za Jugoslavana tudi Bosanca Hozo, ki je bil partijec, in Berber, ki se je imel hkrati za Muslimana, v času, še preden so bili Muslimani uradno deklarirani za poseben narod. Prav na jugoslovanstvo nesrečnih mešanih zakonov pa je Predrag Matvejević v svojem zavzemanju za preprečitev tragedij, ki bi jih lahko povzročil napovedujoči se razpad potitovske Jugoslavije, apeliral na predavanju, ki sem ga poslušal v Cankarjevem domu, še v za nas prelomnem predosamosvojitvenem obdobju.

V čarovnijo litografije in odkrivanje njenih skrivnosti se je Pogačnik poglabljal tudi ob pogledu na delo nekdanjih eksperimentatorskih Francozov in je postal prepričan, da bi moralo tako zanimanje za možnosti ustvarjalnih tehnik in načinov povezovati tako slikarje kot umetnostne zgodovinarje. Zavedel se je namreč skrivnosti, da je mogoče z litografsko tehniko – v letih 1796–98 jo je izumil Alois Senefelder in ob nastanku jo je pozdravil sam Goethe, ki je o popolnosti te tehnike pred litografskimi listi razglabljal tudi s svojimi obiskovalci – narediti tudi kaj takega, česar se ne da s samo risbo in česar se je zavedal že Edgar Degas, čigar litografske poskuse so našli šele po njegovi smrti, ker se jim je posvečal le za svoje intimno izpovedovanje. Z eksaktnim poznavanjem možnosti, ki jih omogoča tehnika, ter s tisto mero ustvarjalne domišljije, ki mu jo je po izpitu zgodovine oponesel ali priznal profesor Milko Kos, pa se je Pogačnik znal vživeti tudi v presenečenja, ki so se nekoč odpirala pred očmi velikih mojstrov. Ti so litografijo po izumu šele razvijali in pri tem doživljali tudi še nepričakovane učinke, zlasti Goya in Francozi s Toulousom Lautrecom, ki jo je v ustvarjalni zavesti najbolj fiksiral, privlačila pa je tudi Renoira ali Bonnard.

Pogačnik misli, da je v možnostih litografije tudi sam videl enake kvalitete, kot sta jih nekoč pred njim že Goya ali Degas, ki je po njegovem mnenju med poskusi tako užival, kot bi se med delom spremljal na kitaro in si zraven še pel. Prepričan je celo, da bi moral poznati likovni ustvarjalec vse take možne situacije ter da bi se morali umetnostni zgodovinarji in slikarji združevati prav prek metiera (v resnici pa jih zaradi delitev na teorijo oziroma zgodovino in prakso prav ta še najbolj razdvaja). Slikarji zatrjujejo, da umetnostni zgodovinarji ne morejo presoјati, ker se jim ne sanja, kako umetnine nastanejo, umetnostni zgodovinarji pa trdijo, da je zanje važen le učinek, ne glede na tehnične zahteve, posebnosti in težave, povezane z njihovim nastankom. Glede na odnos do metiera pa je Pogačnik vrednotil ne le grafike, ampak tudi slikarje. Tudi v tem pogledu pa ga je vedno prav posebej pritegoval zlasti Arnold Böcklin, ki ga

šteje za dobrega, kvalitetnega slikarja. Vendar izrecno opozarja, da je postal za slikarje znova zanimiv prav zaradi slikarskega znanja oziroma metiera ne glede na motiviko, na katero so pozneje gledali kot na preveč mitološko literarno.

Glede na vsebinske razsežnosti pa je Pogačnik Böcklina primerjal tudi z Janom Preislerjem in Švabinskim, ki se je v svojih podobah Raja prav tako umikal v pradavnino ter imel – kot preberemo v njegovi monografiji izpod peresa Hane Volavkove – Böcklina celo za svoj idol. Le da je v Böcklinu, ki je pozneje živel z izjemno lepo ženo v Fiesolah in doma prirejal jour-fixe, dojemal bolestnost, melanholijo in samomorilno, včasih tudi zelo erotično obarvano hrepenenje in neozdravljivo nostalgijo. Böcklin se mu je zdel ves čas objokan, melanholičen in neuslišan, vse njegove jokajoče device pa kot pred samomorom, zato ob tem zlahka razumemo, da se je Pogačnik lahko z njim po svoje gotovo tudi poistovetil, saj je Böcklin naslikal svoj avtoportret ne le z dlanjo v ženini roki, marveč tudi v družbi s Smrtjo, ki mu igra, zaupno nagnjena k obličju, na violino; ali pa se je zazrl vase ob klavirju, medtem ko zanaša zaveso na oknu onstranski veter. Miroslav Krleža je celo napisal, da škili pri Böcklinu na človeka izza vsake breze po en okostnjak. Da so Böcklinove in Kaulbachove ali Menzlove slike mrtve, tako kot tudi Böcklinov Otok mrtvih, je Krleža pisal tudi z značilno hrvaško ironično vzvišenostjo do Slovencev, saj naj bi razvpiti mojster Otoka smrti živel kot bled literarni refleks le še po periferijah daljnih neznanih okolij, tako kot v Cankarjevih Podobah iz sanj ali v prozi Izidorja Cankarja, pa četudi je živel v motiviki mediteranskega pokopališča s cipresami na primer tudi pri dalmatinskem Celestinu Medoviću in ne le pri zgodnjem Groharju in slovenskem Franu Klemenčiču ter še mnogo pozneje tudi pri melanholičnem starem in ne le mladem Jakcu; posebej pa ga je cenil tudi Alojz Gradnik, ki je imel posebno afiniteto do cipres in je nekoč poprosil Jakca, če bi ilustraciji k njegovim pesmim o Brdih dodal eno ali več cipres. Z duhom svojih cipres in mitološke antike pa je živel njegov pridih tudi v zgodnji klasicistični Moletovi in pred tem tudi v Medvedovi poeziji.

Pri Švabinskem, zazrtem po vnovični poroki v obujeni zemeljski raj, kjer se imajo vse živali in ljudje večno radi, je Pogačnik razbiral mnogo večji življenjski optimizem, četudi prav tako usmerjen v neutešno hrepenenje, podobno, kakršno je značilno za Pogačnika, ki hrepeni za svojo nedosežno nebeško avro kot za romantično rožo mogoto. Pri obeh umetnikih, Švabinskem in Böcklinu, pa tudi pri mlajšem fantazijskem Kregarju, je začutil Pogačnik predvsem romantiko,

ki je zanj neumrljiva, tako kot nostalgija, pa tudi neuničljiva, pa čeravno je vsa ki umetnini, ne le živemu človeku, končno namenjeno samo poslednje slovo, zazrto v čas, ko je »sanjam kraj«, kot je zasanjal pod mediteranskimi oljkami, mirtami in cipresami blagi pesnik Cene Vipotnik.

Prav nekaj sorodnega je Pogačnik dojel tudi pri mnogo poznejši skupini IRWIN. Kot pripoveduje, je Andrej Jemec na akademiji dejal, da so IRWINI falirani študentje, ki zganjajo diletantizem, Jože Ciuha pa mi je pripovedoval, kako se je nad IRWINI zgražal Zoran Mušič in mu v Parizu izjavil, da je njihovo delo škandal in da žanjejo uspeh glede na politični položaj. Njihovo delo je estetsko vse prej kot blizu tudi Marjanu Pogačniku, vendar ta izrecno pravi, da jih sicer ne mara, a jih razume. Ne glede na vso estetsko distanciranost jim priznava, da so edina skupina, ki je, četudi s cinično provokacijo, s svojim prerivanjem po svetu vzbudila zanimanje za nas na tujem, kjer so jih šteli za neko novo kvaliteto, in misli, da je njihova vrednost mogoče res samo ali prav v tem, da so tako provokativni; seveda pa se zaveda, da so šli v svet, tako kot hodijo drugod v Evropi in Ameriki, »naprej brez mej«, kot cinični napadalci, in da se prav tako, kot si sam prizadeva, da bi obudil v življenje kako lepoto, trudijo za svoj uspeh. Kot sredstvo za rušenje tradicije pa so izbrali kič, in ta kič je bil kot nekaj provokativnega sprejet, potem ko so ga posebno nekateri galeristi pričeli odkupovati. Vendar se Pogačnik s svojo opazovalsko analizo usmerja predvsem v dejstvo, da so v svoje kompozicije po lastnih merilih namerno zbiral in povezovali različne kičaste artikle in staro šaro kot ostanke preteklih časov (lovske jelene in »lovsko slovenske okvire«, kot so jih vselej označevali sovražniki lovstva, vmes pa tudi kako podobico); v svoja dela pa so vključili tudi značilne slovenske slikarske Madone, med njimi Bergantovo. S temi »kolaži spominov«, ki se mu zde tako zelo napadalni, cinični in kičasti, da človeka strese, pa so mu s svojim pogledom nazaj, v naš »planinski raj« – po ideji, ne pa tudi po obliki – vendarle sorodni. In najbrž so zato, ker so v njegovih delih ugledali ostalino iz prejšnjih časov, izpričali afiniteto tudi do Pogačnika. (Neki ljubljanski galeristki je eden izmed njih dejal, čemu v svoji galeriji razstavlja in prodaja vsakršno šaro, ko pa je od vsega, kar ponuja, nekaj vreden samo Pogačnik.) Vendar ostaja Pogačnik esteta, ki se s prizadevanjem za harmoničnost in neke vrste lepoto trudi ohraniti nekatere kvalitete iz prejšnjih obdobij, si prizadeva za sveti mir in želi vse narediti lepo, pa četudi samo v detajlu; pri tem pa bi rad ohranil tudi kako staro vrednoto, medtem ko oni banalizirajo do ekstrema, pa četudi ni nikjer rečeno,

da nehote tudi sam ne bi mogel zdrsniti v kič. Pogačnik se niti ne trudi, da bi ustvaril kaj posebno novega, marveč prej posega nazaj »retrogradno« in seže le tja, do koder more. Lovske okvire pri IRWINIH pa že zato, ker nikakor ne mara lovcev, razume kot izraz njihove cinične distance.

Pogačnik ni bil nikoli pristaš misli, da bomo zavrgli vse staro in naredili nekaj novega, ker mu je jasno, da ne bi potem nastalo nič, in ker predobro ve, da je živeti brez tradicije nadvse težko. Prav pomanjkanje tradicije pa se po njegovem gledanju močno pozna tudi naši državi in (ne)kulturi njenega parlamenta, kajti prav ničesar se ne da napraviti umetno in čez noč. Zato je Pogačnik ves čas cenil in si ogledoval tudi stebre tradicije, stare mojstre, med njimi Callota, Rubensa in Rembrandta, in si je včasih celo izrecno zaželel, da bi lahko v svojem delu kaj njihovega tudi sam ponovil. Prepričan je namreč, da nas v današnji praznini lahko rešuje ravno »avra« prejšnjih stoletij, in se je vselej razveseli, pa četudi jo vidi le na televiziji na kaki modni reviji, ko razpozna, da se celo današnja »gola« moda tu pa tam nasloni na kak baročen ali empirski detajl, ki ga Pogačnik tudi vedno natančno prepozna.

521

Prepričan je, da je treba ohraniti vsaj nekaj spomina tudi na včerajšnji dan, kajti drugače nam ostane samo še žalost, in da se je dobro naslanjati na stare vrednote, ne pa jih zaničljivo razglašati za zastarelост. Kulturna ostalina je po njegovem prepričanju celo naš zrak, ki ga moramo nujno dihati, če nočemo postati zverine, in dediščina je zanj tudi nekaj svetega, kar je potrebno spoštovati, pa če je še tako drobna, minimalna in skrahirana, kajti tudi za njen nastanek se je moral nekoč nekdo zavzeti, potruditi in morebiti tudi trpeti. V tem pogledu si je Pogačnik povsem blizu z Božidarjem Jakcem, ki je kot akademjski profesor rad ugotavljal, da mladina vse prepogosto misli, da lahko gradi novo brez tradicije, in je tradicijo prav zato še toliko bolj kljubovalno poudarjal. Kot domoljub pa je Jakac tudi stalno zatrjeval, da narod, »ki ne spoštuje svoje tradicije, ni vreden imena narod«. Toda ob tem se Pogačnik tudi dobro zaveda, da vedno nekaj časa traja, preden se človek na novo estetiko privadi, da se ob njej najprej celo zdrzne, potem pa nekoč tudi vse novo postane staro, in da je bilo tudi vse staro potemtakem nekoč novo.

V razmišljanju o teh vprašanjih je postal Pogačnik prepričan, da čustvujejo ljudje v bistvu estetsko in da se po takih merilih tudi domenijo, da sprejmejo nekaj za kvaliteto, ki potem obvelja za nekakšen konsenz, in celo misli, da je tako nastala tudi večina vrednot. Ob tem pa se izoblikujejo tudi kompromisni

dogovori, do kam lahko pri kom taka kvaliteta sploh seže. Zato ga posebej zanimajo procesi oziroma dogajanja, ki po vseh morebitnih bitkah ali kritikah ustoličijo neki pojav kot večno vrednoto in veličino, tako kot so v glasbi ustoličili na primer Beethovna, ki si ga danes nihče več ne upa bagatelizirati, četudi je dopuščena možnost, da komu ni všeč. Ne glede na to pa je Pogačnik kot profesor med študenti doživiljal zanikovanje celo najbolj ustaljenih vrednot. Ko jim je na primer govoril o Rembrandtovi Danaji, je doživel, da so mu študentje dejali, da jih Rembrand prav nič ne briga in da je ničvreden, študent kiparstva pa mu je celo zabrusil: »Michelangelo? Ga ne poznam.« S tem so hoteli profesorja diskvalificirati, on pa je bil ob njihovi nesramnosti brez moči, a je njihove vzgibe spregledal in zato ni protestiral ter se ni zapletel v prepir, ker je vedel, da so obdobja, ki so z vsem prenasočena, in da se hočejo mladeniči prepričevati, da nimajo nobenega vzornika, ter s tem potrjevati, da so povsem izvirni.

522

Take tendence, ki so na ljubljanski likovni akademiji zasejale nezaupanje v program klasičnega študija, so se prvič izrazito pokazale z nastopom ohojevcev, ki jih je vodil Američan slovenskega rodu David Nez, po slovensko Knez. Bil je zelo razgledan, slovensko pa ni hotel nikoli govoriti, ker je izhajal iz prepričanja, da je njihovo gibanje v umetnosti svetovno, in je želel eliminirati zgodovinsko »navlako«; zelo ostri pa so bili tudi drugi pripadniki tega gibanja. To je bil prvi poskus zanikanja klasičnega pojmovanja ne le umetnosti, marveč tudi muzealstva, ki ga je Pogačnik doživel, pozneje pa se je to ponovilo ob performansu, išočem v hitrih zasukih neke bežne trenutke, ki bi jih bilo vredno snemati ali vsaj katalogizirati.

Pogačnik je prepričan, da obojega – ohojevstva in performansa – ni mogoče obiti, in vidi v obeh pojavih zaporedni cezuri, ki sta v klasično pojmovanje likovne umetnosti vnesli dvome in naznanili razkroj starih vrednot. Ob tem pa so se mu v šoli dogajale neprijetnosti in je bil kot učitelj v težkem položaju. Kadar je študente na kaj opozoril, so mu ostro odgovarjali in poudarjali, da jih poprejšnja umetnost ne zanima; priča je bil celo poskusom, kako zavreči vrednote, ki so veljale kot dognane. S tem pa je akademija padla v idejno krizo, ki jo je bilo zelo težko premostiti. Izginjati so pričeli tudi klasični metieri in študentje so začeli uporabljati barve iz industrije, vendar ne akrilov, temveč tesa-role, s kakršnimi sicer poslikavajo barke ali ograje. (Jakac je take slikarje zato imenoval pleskarje.) Ta prehod in odprava klasičnih principov je vso akademijo močno zamajala in prihajalo je do razgovorov in pozivov, naj tisti, ki ne more

spoštovati njenih osnovnih načel, kar odide. To je še posebej poudarjal Marij Pregelj s svojim ugotavljanjem, da je akademija tako in tako šola brez kontrakta. Pospešen tehnološki razvoj in spreminjanje pogledov na funkcijo umetnosti v spremenjeni sociološki podobi družbe sta nakazala v množici dogajanj popolno dezorientacijo, vse to pa bo po presoji Marjana Pogačnika pereče tudi še v naslednjih petdesetih letih.

Zaradi takega odnosa do minljivosti, kot ga ponazarja nakazano umetniško razmerje do »sveže zatohlega« Böcklina, je toliko bolj razumljivo, da je Pogačnika ves čas vznemirjala tudi usoda oziroma (ne)obstočnost in trajnost likovnih tehnik in materialov, malone podobno, kot ga nenehno spremlja misel na človeško minljivost, ki jo opazujemo ob človeških telesnih in duševnih spremembah. Ta misel se mu je neizbrisno zajedla v (pod)zavest že zaradi njegovega prvotnega stika s slikarstvom: tudi ali celo prav zato, ker se mu je kot pravcata tragedija in najbolj simptomatičen memento za vekomaj zajedel v spomin sončnik, razpet nad zibelko z Groharjeve slike Pod Koprivnikom, ki ga je videl pred vojno v Narodni galeriji še vsega živo rdečega, danes pa je že skorajda bel. Drugod pri Groharju pa je opazil, kako je pred njegovimi očmi obledela tudi modra barva, zaradi česar so slike izgubile ravnovesje. Prav še nepreizkušena trajnost akrila in bledenje barv, ki jih je v življenju spremljal, mu neusmiljeno zbujata resignacijo in skrb ter še dodatno stopnjujeta nostalgično zavest o minljivosti, ki je bistvena poteza vsega Pogačnikovega intimnega doživljanja in že kar njegove osebne identitete. Zato ga dojemamo kot resigniranega in nenehno po gregorčičevsko zazrtega v lastno slovo, kot bi se v svoji izjemni občutljivosti vsak trenutek prav po rilkejevsko zavedal tudi nenehnega lastnega umiranja in z njim izginevanja vsega, kar je na svetu, tudi predmetov, ki utelešajo človeške spomine in hrepenenja.

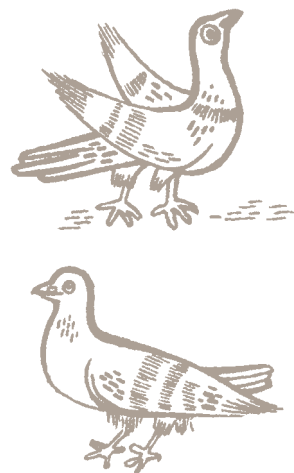
Pogačnik je, zaman išoč večno trdnost, spoznal, da se sčasoma poškodujejo tudi kovinske grafične matrice, vendar je, enako kot Jakac, zaradi pomanjkanja denarja uporabljal namesto trpežnejšega bakra cink. Zato so mu občudovalci celo predlagali, da bi mu plošče odlili v kiparski bron, v kiparske reliefe, ob katerih bi se znova prikazal njegov značilni primarni odnos do kiparstva, ki se mu je nameraval posvetiti spočetka. Glede vse bolj prevladujočega akrila, ki je v drugi polovici 20. stoletja vsesplošno zamenjal oljno tehniko, pa je že doslej lahko spoznal vsaj to, da poškodovanih akrilnih podob ni mogoče do potankosti popraviti. O tem mu priča izkušnja Metke Krašovec, ki so ji slike

med manipuliranjem za razstave popraskali, a se poškodb ni dalo tako neopazno retuširati, kot bi se jih lahko pri tehnično preizkušeni oljnih slikah. Zaradi vsega tega je prepričan, da tudi od grafičnega »booma«, ki je obvladoval čas po drugi svetovni vojni, ko je grafika ljudi pritegnila kot nekaj novega, ne bo ostalo veliko za prihodnost, ampak bo sčasoma celo vse izpuhtelo, kajti papir propada, barve bledijo in tudi grafike, ne le slike, se vračajo s potovanj vse pre pogosto ranjene oziroma poškodovane. Umetnin z vrste razstav, na primer tiste v Mentonu, pa niso videli avtorji nikoli več. O tem je spregovoril v intervjuju v reviji Ampak tudi Janez Bernik. Ta pojav pa danes potrjujejo tudi drugi ustvarjalci, med njimi Drago Tršar. (Ko so nekoč Pogačniku vrnili grafike z razstave na Kubi vse raztrgane, je Marij Pregelj ob pogledu nanje dejal, da je na otoku očitno ponovno divjala revolucija. Preglju so nekoč skupaj s sliko vrnili tudi mrtvega ptiča, Stupica pa je dobil celo sliko z luknjo, ker je ostal ob njej kovinski »francoz«.) Kaj malo pa bo ostalo od vsega tega tudi zato, ker do stvari tudi sami nimamo pravega odnosa. To se razkriva že na najbolj primarni ravni, saj po Pogačnikovi izkušnji ne znajo rokovati z grafikami oziroma s papirjem in jih primerno deponirati niti v nacionalnih galerijskih ustanovah, in premajhno tovrstno znanje se po njegovem kaže že od vsega začetka nastajanja naših grafik. V tem pogledu je Pogačnik do pike podoben Božidarju Jakcu, ki je najbolj trpel, če je kdo prijel papir narobe in ga zapognil, ali če je šavnil po njem nespoštljivo brezbržno z eno samo roko. Tudi zato je Pogačnik prepričan, da smo kot narod še močno nekulturni in da nam prav to koplje prezgodnji grob, prav podobno, kot je bil prepričan že Rihard Jakopič, ki je leta 1932 v Opominu slovenskemu narodu na ožjem sestanku slovenskega razumništva označil naše hvaljenje s kulturnostjo kot hinavsko laž. Eno izmed rešitev pred tem nenehnim minevanjem in propadanjem je zato Pogačnik po vzorcu starodavnega ljudskega izročila očitno ugledal tudi v pripovedovanju, v zajemanju iz svojega čudovitega spominskega »depoja«, ki ga postopoma odpira, ne da bi mu kdaj videl konec, tako kot je zaljubljenca v pravljice nekoč odpirala svojo zakladnico pravljica Šeherezada in se s tem reševala gotove smrti.

LJUDSKA KERAMIKA IN APOTEOZA ŽIVALI

Ob pripovedovanju o slovenski umetnostni zgodovini mi je Marjan Pogačnik velikokrat poudarjal njeno nekompletnost, ker v njej nimamo – ali dolgo nismo imeli – pravih specialistov za umetno obrt (t.i. »kunstgewerbe«), ki prav tako spada v okrilje umetnostne zgodovine kot arhitektura, kiparstvo in slikarstvo, in tudi zato je naša umetnostna zgodovina za njegov široki in vsestranski pogled še zmeraj ne le v povojih, marveč tudi še vsa polna belih lis. Prav podobno naj bi veljalo tudi za etnologijo, ki je zastala že spočetka, ko je vstopila na univerzo, ker se je Niko Zupanič bolj kot njej posvečal politiki in »svojemu« Pašiču (čigar podobo nosi na Gasparijevi karikaturi na »kokardi«). Številne panoge v tem okrilju v Ljubljani dolgo sploh niso bile ali še niso znane. Nihče med umetnostnimi zgodovinarji ni znal oceniti na primer perzijske preproge ali porcelana. Za preproge in porcelan se je specializiral in jih ocenjeval samouk in ljubitelj gospod Stare, sicer advokat. Z urami pa se je ukvarjal urar Bazelj, medtem ko nimamo oziroma doslej skorajda nismo imeli poznavalcev za vezenino. Taki ljubitelji so se specialnosti priučili in so bili ljubitelji, ki so pristopili h gradivu z veliko ljubeznijo, torej kot »zaljublenci«. Še danes pa se zanimanje študentov za taka bolj kuriozna področja prenaša predvsem od nekdanjih, največkrat družinskih ljubiteljev. V vlogo preprog za zgodovino slikarstva se je na primer poglobil študent, čigar oče, pisatelj Andrej Loos, je ljubiteljski poznavalec in zbiralec teh umetnostnih izdelkov. Kolegica Maja Lozar Štamcar, ki je za diplomsko delo obdelala nabožne podobice, prav tako pristrčne, a tudi dokumentarno dragocene kuriozitete, pa se je usmerila na to področje verjetno zato, ker je njen oče tako zavzet ljubitelj, da je pričel, sedeč med poslušalci, med zagovorom njene naloge v simpatičnem zanosu komentirati podobice in odgovarjati na pripombe kar sam. Ali pa, sicer redkeje, zanimanje za zgodovino umetne obrti izhaja iz lastne ustvarjalne prakse, iz katere je izšla na primer današnja konservatorska specialistka za tekstil v Narodnem muzeju Gojka Pajagič Bregar. V skladu s tem bi moral za Pogačnika sprejemljivi umetnostni zgodovinar dojemati celoto, katere del je tudi uporabna umetnost, avtentično in ne le s priučenim znanjem iz knjig ter izhajati iz lastne likovne občutljivosti, povezane z osebno likovno izkušnjo oziroma znanjem. Ob tem Pogačnik rad poudarja, da

525



so nekateri umetnostni zgodovinarji oziroma poznavalci, tako kot njegov stric Janez Zorman, znali risati tudi sami, in da bi moral znati risati do določene mere pravzaprav vsakdo in biti tudi risarsko pismen, se pravi »rismen«, kot imenuje risarsko pismenost oblikovalec Ranko Novak. (Spričo tega ni nenavadno, da mora biti na Kitajskem umetnostni zgodovinar najprej slikar, kar je tam toliko razumljiveje, ker je izšlo orientalsko slikarstvo iz pismenk.)

Sam Pogačnik se je kot občudovalec uporabne umetnosti vseh zvrsti zanimal za vse, tako za barvite slike na steklu s svetniki in velikimi barvitimi rožami, kakršne vise v preddverju njegovega stanovanja, kot za gravure na oklepih, delo že imenovanih platnerjev, ki so ostali živi le še v priimkih. Posebej za rože na »šipcah«, kakršne so dehtele tudi na slikah iz Jakčeve zbirke, v sobi Jožeta Kastelca ali v Plečnikovem in Maleševem domovanju, pa je prepričan, da izvirajo s Slovaškega, od koder so jih romarski potujoči slikarji prenesli na Bavarsko in deloma na Hrvaško. Prav enake rože je gospa Pogačnikova videla na sškolskem zboru v Ljubljani na širokih, košatih krilih slovaških narodnih noš; na Slovaškem pa naletimo na čipkasto razčlenjene ornamente ne samo na tkanih, marveč tudi na stenskih slikah. Še prav posebej se je Pogačnik poglobil tudi v ljudsko keramiko, o kakršni je pisal ter jo slikal in graviral zlasti zanj spodbudni Miha Maleš, na primer ribniškega Kralja Matjaža. Zanimal se je tudi za poznejšo keramično dejavnost, ki jo je spremljal že v ateljeju Dane Pajničeve ali pri Srečku Kotarju in ki še vedno ni zadostno raziskana, znameniti čas med obema vojnama pa šteje tudi za njen resnejši začetek.

Za svojega konjička jo je Pogačnik zbral kar za celo zbirko, ki obsega na stotine takih kipcev, ker ga je v njej pritegnil tudi njihov razvoj. Prav gotovo pa so mu prirasli k srcu tudi zaradi ljubih mu živali. Najstarejše primerke takih predmetov (kakršne sem poprej videl v večjih količinah že v posebni vitrinski omari pri Božidarju Jakcu, Mihi Malešu, z Ribnico povezani Bredi Pogorelec ali na Vavpotičevem slikarskem tihožitju, reprodukcijo primerkov iz berlinskega muzeja za ljudsko umetnost pa tudi v novi izdaji umetnostnozgodovinskih »Propilejk«) ima Pogačnik iz Ribnice, iz časa svoje mladosti od okrog 1930–35 dalje; izhajajo pa tudi iz Komende, kjer so zaradi konjenske tradicije, kakršno pozna tudi Šentjernej, pogoste piščalke v obliki konj, iz Kostanjevice in lončarsko-petelinjega Šentjerneja, kjer je leta 1937 Božidar Jakac poslikal celo serijo keramičnih krožnikov in majolik, Pogačnik pa si je odločilno vtisnil v spomin tamkajšnji semenj. Keramiko pa je poslikaval tudi že Peter Žmitek.

Take keramične predmete si je Pogačnik vse življenje ljubeče ogledoval in o njih razmišljal ter si je s svojo ustvarjalno domišljijo izoblikoval tudi prepričljivo domnevo o njihovem začetku. Nastajati naj bi začeli, ko je obrtniški lončar poleg uporabnih loncev naredil še figurico za svoje otročaje, ki so ga najbrž poprosili, naj naredi tudi kaj zanje. Pa je naredil piščalke, ki se jim piha v zadek, da zapiskajo, ter konjičke in petelinčke, ki jih je tudi lepo obarval in glaziral, saj se je za svoje otroke gotovo rad posebej potrudil. Le izjemoma je kaj takega tudi prodal, potem pa se je oglasil prvi kupec in začelo se je bolj množično izdelovanje. Vse take izdelke so lončarji potem prodajali na žegnanjih na stojnicah, kjer so se srečevali, in tako so se premešali tudi motivi in tehnološka izdelava, da iz njih ni bilo več mogoče razbrati, od kod so posamezni kipci, ali iz Ribnice ali Komende ali Kostanjevice na Krki. Do visoke kvalitete se je razvila lončevina tudi v Prekmurju, kjer so izdelovali elegantne posode, ki so se jih naučili delati na Panonskem, saj oblikujejo glino podobno tudi Madžari, kjer je to posebna domača kultura, ki jo je na lesenem stropu bogojinske cerkve s pritrjenimi krožniki posvečeno proslavil Jože Plečnik. Ker pa je bilo Prekmurje daleč, je ostalo s temi ribniškimi pojavi brez stika.

527

Pozneje se je posvečala negovanju keramike tudi ljubljanska šola za oblikovanje. Nekoč je imela nekajdnevno ekskurzijo v Liboje, kjer so dijaki v kartonu pripravljene modele-predloge zmodelirali v plastične predmete. Iz teh spečenih, obarvanih in glaziranih predmetov so potem na šoli sestavili dekorativni pano, ki je bil mišljen kot študijski vzor ter zasnovan kot pobuda za nadaljnji razmislek o usmeritvi modernejših nazorov. Profesorji in dijaki so pri tem delali enakovredno in so poslikali tudi nekaj krožnikov. Vendar je bil material v Libojah izredno slab in je že ob običajni proizvodnji povzročal veliko »loma«. Kamion, naložen z njihovimi izdelki, je zaradi luknje na cesti poskočil in pri tem se je ogromno stvari razbilo; od Pogačnikovih krožnikov se je ohranil cel samo eden.

Ob pogovoru o keramiki mi je Pogačnik na mizi že ob enem izmed prvih obiskov aranžiral poučen »šopek« rumeno zapečenih kipcev iz okrog leta 1930: med njimi piščalko v obliki pajaca na konjičku, podobnega opici, žirafa, ki jo je lončar morda videl v živalskem vrtu v Schönbrunnu, kot se v njegovo morebitno srečanje z eksotično živaljo vživlja Pogačnikova domišljija, ali kužka s skodelico ob sebi. Vse tri pa je neznani mojster izdelal s plastičnim občutkom za fineso, s svojo vizijo in z lastnim ritmom, brez obrtniške zanikrnosti. Kipci

so Pogačnika vznemirili, ker je v njih dojel avtorjev likovni občutek, ki ga, kot je razbral iz odnosa dotedanjih obiskovalcev, etnologi po njegovi izkušnji ne razpoznavajo, saj so pripravljeni stvari le fotografirati oziroma dokumentirati kot vse enako zanimive in pričevalne, medtem ko so za razbiranje in estetsko selekcijo take keramike potrebne predvsem ostre in občutljive oči. Te pa so, kot razpozna Pogačnik, tako med umetnostnimi zgodovinarji kot med etnologi praviloma redkost, če že ne ravno izjema.

Med opazovanjem starejših in poznejših kipcev, vse do tistih iz okrog leta 1980, je Pogačnik v njihovem razvoju razbral lok, v katerem se na začetku povezujeta tako estetska kvaliteta kot tehnološka skrbnost, torej kvaliteta v obliki in materiji, medtem ko poznejša dela nakazujejo postopen razkroj na obeh področjih. Stare figure so bile namreč narejene zelo skrbno in v njihovi glini ni bilo niti drobca kamenčka. Iz gline so bili izločeni vsi tujki in pripravljena je bila tako skrbno, kot jo je med kiparji za svoje »tanagrejske« kipe pripravljajl Francišek Smerdu, ki jo je tudi vso nežno prečesal. (Tanagrejske kipe je Slovenecem v Domu in svetu približal kot predmete antične ljudske umetnosti, spočetka prav tako namenjene otrokom, že Josip Mantuani, Smerdu pa je imel o njih tudi posebno knjigo, a jih je znal, take, kakršne hrani izpod njegove roke tudi Pogačnik, izdelovati celo na pamet.) Če namreč ostane v glini kamenček, nastane pritisk in se zgodi, da plastiko še po desetletjih samo od sebe raznese ali figuri nenadoma odfrči glava.

Značilen prvotni motiv je bil tudi sveti Jurij (enega je hranil Marjan Pogačnik, ohranjen pa je tudi v Jakčevi zapuščini, ki premore poleg orant tudi keramične jaslice). Med vojno je to delo zamrlo, v socializmu, ki ni dopuščal zasebnega sektorja, pa obrtniki niso imeli perspektive in so take figurice pričeli prodajati v ljubljanski državni trgovini Dom. Tedaj pa sveti Jurij že ni več smel biti sveti Jurij, ampak so ga nasilno preoblikovali, da bi zatrli spomin na prvotnega svetnika, in tako je postal kavboj brez sulice ali džokej s konjeniško kapo, zmaj pa se mu je spremenil v kuščarja oziroma krokodila, ki je povsem izgubil kakršenkoli smisel.

Take kipe so pozneje pričeli zaradi zaslužka ponarejati tudi študentje na likovni akademiji, kar je Pogačnika močno spravljalo ob živce, in so si zanje izmišljali nesmiselne motive, na primer medveda, ki strelja lovca. Pogačnik jih je kupoval samo kot drastično ponazorilo za popolno dekadenco nekdanj lepe obrti, ki je obtičala in propadla in se spremenila v katastrofo in kič, da bi se človek

zjokal. Vsaj izjemoma pa se tako delo lahko pokaže kot zmerno kvalitetno tudi še v tem času, če ga je izoblikoval tak individualist, kakršen je bil Anton Lešnjak, ki se je podpisal na dnu svojega kostanjeviškega orača; na eni izmed svojih slik pa ga je kot osrednji motiv postavil na resnično njivo slikar Janez Vidic. V času med obema vojnama pa je sorodne podobe oračev najti tudi v slovaški ljudski ustvarjalnosti.

Pogačnik je tako keramiko spremljal že kot štirinajstleten fant in je pri tem spoznal zbiratelja in ljubitelja Freyerja, potomca biologa Freyerja, znanega tudi po Langusovem portretu. Ta se je poznal z arhitektom Plečnikom, ki mu je narisal načrte za opremo njegove trgovinice Lectarija v ljubljanski Zvezdi in tudi načrte za svečnike in podobno; Freyer pa jih je dal izdelovati pasarju Žmucu. Freyer je imel izbran okus in je po vojni tožil, da ne more pridobiti Ribničanov in mladine, da bi nadaljevali s takim delom, ker v tem ne vidijo zaslužka. Zato je šel kupit keramične izdelke na Hrvaško, kjer se je tedaj okrog Hlebin pričela nostalgичna umetnost. V vsaki tamkajšnji vasi so pričeli vsi nekaj »cimprati«, opuščali so kmetovanje in se poskušali v slikanju, prvotno na steklo, vmes pa so bili poleg naivcev, ki so ponarejali oziroma posnemali Hegedušića, tudi izjemno nadarjeni slikarji, kakršna sta Generalić ali Rabuzin, čigar slike, kot vem iz lastne izkušnje, učinkujejo celo zdravilno. V nekaterih pogledih, tako z lirično nežnostjo kot s cvetnimi kompozicijami iz cvetličnih krožnic, so si sorodne tudi s prijemi nekaterih Pogačnikovih grafik, te pa so si blizu tudi z ornamentiko Černetovih pobarvanih keramičnih antropomorfnih krajinskih kipov.

Ti slikarji so upodabljali Podravino, ki je bila tedaj najbrž zares še taka kot na njihovih slikah, iz njenih gozdov pa so prihajali pred drevesa sanjski beli jeleni, v katerih vidi Pogačnik tudi veliko hrvaškega domoljubja, v duhu izsanjanega spoznanja, da morajo ostati ljudje zakoreninjeni tam, kjer so doma; zelo pogoste pa so bile na »hlebinskih« slikah tudi krave, ki jih je s posebno zavzetostjo risal Ivan Generalić. Izmed njegovih prvih razstavljenih risb je vzbudila posebno pozornost prav podoba monumentalne, na bistvo reducirane krave iz leta 1932. Ravno ta krava po besedah Vladimirja Crnkovića predstavlja umetnikovo »nedvomno prvo popolnoma zrelo risarsko stvaritev«, pa tudi prvo risbo »hrvaške in splošno jugoslovanske naive«. Njeno izrazitost je prepoznal tudi slikar Jerolim Miše, leta 1933 pa so jo reproducirali celo v Hrvatski reviji. Na eni izmed slik je Generalić krave popeljal celo pod pariški Eifflov stolp; tudi na povojni fotografiji glavne hlebinske ulice v eni izmed njegovih monografij pa opazimo

namesto avtomobilov kravo. Ob sorodnih kipcih se je v Trsteniku navdihoval srbski nadrealistični pesnik Marko Ristić, ko je leta 1938 pisal pesnitev Turpituda, ki je bila, potem ko so jo natisnili v Zagrebu z ilustracijami Krsta Hegedušića, zaplenjena, v ponatisu pa je knjigi dodal fotografije kipcev (psov in ljudi), ki jih ogroža potrošniška civilizacija.

V neki hlebinski hiši je bilo vse polno takih plastik-hranilnikov v obliki živali, konj, bikov ali prašičev (pujsek kot hranilnik je tudi motiv ene izmed Maleševih povojnih oljnih slik). Naredila jih je zelo nadarjena mlada ženska, in od nje je Freyer prinesel tudi čudovito lončeno, skromno poslikano kravo v skrajno enostavno, vendar odlično preoblikovanih plastičnih oblikah, ki pričajo o velikem talentu. Dosežek te ljudske umetnice je mogoče primerjati le z najbolj reprezentativnimi muzejskimi primerki ljudskih umetnin; podobno sijajno, prav tako z ornamenti, le da s pikčastimi vzorci dekorirano in ozirajočo se kravo, pa prepoznamo tudi na Pogačnikovi grafiki Stara kovačija. To hrvaško kravo je Pogačnik v primerjavi s kmečkimi ribniškimi kravami takoj prepoznal za aristokratsko in pravo mojstrsko delo in se je nad njo tako navdušil, da mu jo je Freyer s težkim srcem nesebično prodal, češ da si bo šel sam iskat drugo. A potem mu je bilo naglo bridko žal, kajti nadarjeno dekle je nepričakovano umrlo, njena dela pa so raznesli. Ko mu je to Freyer pripovedoval, so mu iz žalosti za izgubljeno kravo prihajale v oči solze, podobno kot Pogačniku, ki je vedno, kadar je šla od domače hiše krava, neutolažljivo zajokal.

O tej kravi mi je umetnik spregovoril z velikanskim, zares gorečim, prav ljubezenskim navdušenjem, v katero je najbrž vdihnil tudi svoj spomin na mladost, ki jo je preživel v hlevu, kjer so imeli poleg zajcev in konj tudi krave. Tam so po svoje dišale vse živali, krave pa so imele tudi nekaj materinskega, saj so bile tople kot mame, in ob misli nanje še zdaj občuti, kot bi še pravkar zadihale vanj. Prav krava je bila glavna v domači »štali«, kjer jo je Pogačnik rad objemal; ko je bila vesela, pa je pihnila vanj.

Kot simbol materinstva in ne katerokoli žival je dojel Pogačnik kravo tudi v kipu Priroda Franceta Kralja, ki je stisnil materinsko kravo ne brez razloga prav k obrazu slovenske kmetice z dojenčkom na že omenjenem spomeniku slovenski kmečki ženi na ljubljanskem Muzejskem trgu, ki so ga pred vojno razbili in polili s tiskarskim črnilom. V njem so videli žalitev žene, ker je bila kmetica v svoji nabrekli fiziognomiji res že tudi sama podobna kravi; toda ravno toliko, kolikor je bila kiparjeva materinska krava tudi sama počlovečena. Krava nastopa kot

protagonistka že v Kraljevem lesoreznem ciklu Slovenski kmečki dom in ima skupaj z drugimi domačimi živalmi, tudi psičko Tero, posebno poglavje v umetnikovi avtobiografiji. Oba Kralja je Pogačnik doživljal kot robustna, a genialno talentirana podobarja, še posebej Franceta. (Tone Kralj je bil prav v času, ko je bil Pogačnik predsednik, tajnik slovenskega likovnega društva, in je hodil s Pogačnikovo ženo skupaj na predavanja arhitekture.) Podoben odnos do materinske krave do danes živi tudi v otroških spominih vrste slovenskih pesnikov, ponekod povezan s kulturnim spominom na Homerjevo »kravjeoko« Hero (ki je bila izobražencem tako v zavesti, da je Miroslav Krleža ob obisku brigadirjev z njo povezal celo pogled na kravo iz Brčkega), obogaten pa je tudi s poznavanjem indijskega izročila. Jernej Vilfan je zato ugledal v znamenju krave in njene »duše miru« celo Stupičevo in nasplah vse slovensko slikarstvo.

531

Živali so za Pogačnika v resnici prav posebej pomembne, za njegovo umetnost kronološko med prvimi že oholi petelin. Petelina je kot sinonim za galsko Francijo v letih pred vojno modeliral Zdenko Kalin. Med Pogačnikovimi vrstniki ga je upodabljal tudi Vladimir Makuc, le da se je njegov kokot v otrpli kraški pokrajini izenačil s petelinom s cerkvenega zvonika; s Pogačnikom pa umetnika zbližuje tudi povezanost z Giorgionejem, saj je Makuc vnesel ženski akt ter nevihtno strelo v svojo grafično umetnost iz Giorgionejeve Nevihte; pozneje pa je petelina slikal tudi France Slana, ki ga je spremenil celo v svoj emblem. Pogačnik pa je petelina, ko ga je narisal na hrbet že omenjenega šolskega opravičila, morda začutil v duhu hrvaškega Zagorja, tako kot so ga tudi France Mihelič, Janez Vidic, Jože Horvat-Jaki s svojim sinom Goranom ali hrvaški pa tudi naši naivci. Na eni izmed zgodnjih, še figuralnih grafik je preoblikovani detajl z nedokončane gravure Povratek osamosvojil pod naslovom Oholost. Oholi petelin je na njej stopil v ospredje in se zmagovito razširil po vsej površini grafičnega lista kot ponosni petelin, ki drži v kljunu biser ali zlato zrno, tako kot neuničljivi petelin iz Puškinove pesmi ali ljudskih pravljič. Bistvena za tega petelina je zajetost v arhitektonski postavitvi, saj stoji, v nasprotju na primer s Slanovimi petelini, tako večnostno stabilno in arhitektonsko kompaktno kot pravi petelin na gnoju, in prav v tega petelina z mogočnimi ostrogami se je na Pogačnikovi razstavi v Mali galeriji tako zagledal pater Roman Tominec, da ga ni mogel prehvaliti. Ko je posredoval pri frančiškanih za pogreb gospe Klečeve, se je razstave še živo spomnil, posebej pa »imenitnega petelina«, in se pozanimal, če obstaja še kakšen odtis, da bi ga odkupil. Pogačnik

in žena pa sta mu ga za njegovo pomoč pri pogrebu z veseljem podarila in ga je bil neizmerno vesel. Istega petelina so posebno lepo sprejeli tudi Japonci, saj je bil reproduciran v japonskih katalogih in poveličan na velikanskem, okrog trimetrskem razstavnem plakatu.

Na fragmentih Pogačnikovih zgodnjih grafik, ki jih je umetnik v svoji depresivnosti puščal tudi nedokončane, opazimo poleg značilnih konj tudi ljubkega okroglega prašička, kakršnega poznamo s številnih zgodnjih risb pa tudi iz odločilne mladostne sejmarske risbe, kjer ga v veseliški kmečki množici izjemoma vidimo celo nataknenega na ražnju. Ta motiv je Pogačnik očitno dojemal kot znamenje običajne prašičje usode, čeravno je bil slikar vse prej kot okruten. Oboje pa po svoje ilustrira tudi zgodba o tem, kako sta Marjan Pogačnik in Marijan Tršar sredi petdesetih let pozimi sodelovala pri klanju prašiča, ki mi jo je pripovedoval Tršar, Pogačnik pa je njeno verodostojnost potrdil. Ko je Tršar kupil na Igu pujsa in ga dal zaklati pri prijateljih na Vrhovcih, so potrebovali za pomoč ljudi. Držati naj bi ga pomagala Marjan Pogačnik in Tršar. Toda ko je pujssek pricvilil iz hleva, sta oba v trenutku pobegnila v hišo in jima je bilo povsem vseeno, če bodo brez mesa. Pogačnik pa je istega pujska potem po spominu narisal.

Prav izjemen odnos do živali kaže tudi Pogačnikov pogled na medveda, ki je v slikarstvu, če izvzamemo Pogačniku tuje lovske prizore, dovolj redek in pri nas, izvzemši podobe lova, še najbolj znan iz ilustracij Mojce Pokrajculje, pa tudi Župančičevega Cicibana; tega pa je že pred Marlenko Stupico ilustriral tudi Nikolaj Pirnat, ki je upodobil prizor s Cigani in medvedom tudi na eni izmed risb. Pri Pogačniku pa je razviden že z njegove prve suhe igle Cigani, na kateri je umetnik mehko medvedjega kožuha dobesedno ljubeče pribožal kot kakšno kašmirsko svilo in medvedjo taco skorajda približal človeški gesti, medtem ko je gibčne repe opic povezal z mehko vej in pasov na draperijah in vse skupaj prepletel v valujoče poplesujoč ritem, ki mu udarjajo takt tamburčki, nad katerimi se iz zamračene valovite pokrajine z okni za zidom skrito prikazuje dvojje mediteranskih cipres. Sama krava, ki s svojo čredo zapolnjuje zadnji plan grafike Pastirci, pa je bila tudi eden izmed Miheličevih protagonistov, začenši z ilustracijo pesmi Črno kravo, molzo našo iz Levstikovega Najdihojce.

Pogačnik se zaveda, da je njegova mogočna hlebinska krava, četudi samo navaden keramičen hranilnik, narejena s častjo, medtem ko je ribniška, s katero jo je primerjal, ostala zaradi nerodnega anatomskega posnemanja le groba

navadna krava »z udrtim ozadjem«, kot je sejmsko kravo v besedilu Semenj označil Mirko Javornik, ki v svojem prikazu predvojnega notranjskega semnja še posebej poudarja vlogo prašičev. In velikokrat je dejal, da mu bo kar žal, ko bo moral to kravo (ki nas lahko s svojo mogočnostjo prvi hip spomni tudi na kretskega bika) zapustiti, kajti on je z eno nogo že v grobu, krava – uboga reva, o kateri pravi, da bi lahko napisal roman – pa bo po njegovem odhodu ostala sama.

Prav ta in ne katerakoli krava mu je lahko vzbudila tako občudovanje in toploto spominov samo zato, ker je v njej v hipu spoznal »umetnijo«, ki ni izoblikovana zvesto anatomsko, ampak predstavlja kravo kot tako oziroma že kar apoteozo krave. Nesrečna neznana avtorica je bila očitno nadarjena za plastično formo in se ni neposredneje zgledovala po živali v hlevu, tako kot se je avtor ribniške krave, ki je skrupcana zadeva brez lepotnega šarma in slabo zmodelirana, četudi poenostavljena kopija žive krave, v kateri vidi Pogačnik popolno dekadenco, v njej pa je čutiti tudi grobost materiala. (S podobnim prijemom je izklesal svojega prepričljivega žrebička France Kralj, ki se je ponekod tudi sam približal prvinskosti tako imenovane naivne ustvarjalnosti, njegov učenec France Golob pa je take keramične igračke vključil v svoje lesorezne ilustracije koroških ljudskih pesmi Nmač čriez izaro.) Na koncu pripovedovanja o keramičnih kipcih in kravah, ki se jih je dotikal enako ljubeče kot kamnitega antičnega neznanca iz starodavnega Gradeža in jih prestavljal kot otrok igrače, pa se je Pogačniku keramično živalstvo kar sámo uvrstilo v dve skupini, v lepo in v »klump«, ponovno in že kar notorično začudenemu, da strokovnjaki, ki so jih videli, med njimi niso razpoznavali bistvene estetske razlike, ampak so v njih ugledali le dokument.

V Pogačnikovem dojemanju te hlebinske kravje apoteoze, ki uteleša kravje bistvo, je zajet njegov lasten odnos do vseh živali, ki jih je vselej dojel v njihovi primarnosti, tudi do konj, na katere je bil v mladosti že prav usodno navezan in jih je po vojni vnesel tudi v nekaj značilnih grafik, s primerami pa jih je vključil celo v svoj slikoviti besedni način izražanja, ki bi ga bilo mogoče ponazoriti tudi za označevanje njegovega lastnega delovanja, in njegov pristop k delu označiti na primer z besedami: »Marjan Pogačnik konje je zapregel«, ki sem jih zapisal v neki verzifikaciji in mi jih je poslej, shranjene v zakladnico njegovega izročila, tudi že sam navedel.

Iz izkušenj z živalmi v domačem hlevu je Pogačnik spoznal, da so konji lahko raznovrstni, saj so med njimi aristokratski in revčki, pohlevni, »žleht«

in tudi taki, ki se zde že kar povezani s hudičem. Z živalmi pa si je bil vedno tako izjemno blizu, da je bila celo zelo stara in hudobna Graščeva velesovska kobila Švarca, ki je imela vtisnjeno še vojaško avstrijsko štampljko in ni nikogar prenesla, pripravljena pohlevno položiti glavo nanj, ko se ji je približal, medtem ko se je njegova stara mati križala v smrtnem strahu. Bila je tako divja, da so ji morali na prav poseben način vreči komat na glavo. O njej so pripovedovali, koliko vojakov je že pobila, ko pa je v grozo navzočih pod njo zlezal Pogačnik, mu ni naredila ničesar in ga ni »ubrisala«, četudi so bili vsi drugi, ki so imeli kdajkoli z njo opravka, obrncani in obgrizeni. Prvič je samo malo upognila ušesa nazaj, potem pa mu je že položila glavo na rame, on pa je zanjo kradel kruh in hranil pršut, ki so mu ga dajali za malico, in ji ga vtičkal v gobček, najbolj pa je bil vesel toplote, ko je vanj zadihala, in to se mu je zdelo nekaj prav nebeškega.

534

O tem, kako so se taki konjski »veterani« iz prve svetovne vojne znašli na deželi, je Pogačniku med obujanjem vojnih časov pripovedoval učitelj iz Nabrežine. Govoril mu je, kako sta bili Erjavčeva in Bleiweisova cesta polni utrujenih polživih konj in kako so taki konji okrog Vrtače glodali drevesa in iskali travo, ljudje pa so jih nahranili in odpeljali domov. O zapuščenih in sestradanih konjih, ki so med prvo svetovno vojno blodili po Ljubljani, v svojem tedanjem dnevniku na več mestih pripoveduje tudi Fran Milčinski, ki jih je videl cele množice ali kot posamezne sestradane duhove na Miklošičevi cesti, pred sodiščem, na njivi pred jetnišnico, pred muzejem, kjer se je eden zgrudil, pod Cekinovim gradom in na Bleiweisovi cesti, kjer so peljali 37 mrtvih konj, tam pa so bile tudi krave, ki so jih vojaki ob poteh včasih tudi zaklali; še posebej usmiljenja vreden se mu je zdel slep konj, in morda so spomin na tiste čase tudi Maleševe podobe bolnega konja. Podobno pa piše o konjih na Primorskem v romanu o prvi svetovni vojni Leto osemnajsto tudi Danilo Lokar.

Kadar jim je kak konj umrl, je Pogačnik zlezal vase in tedaj so ga vsi iskali, dokler ga niso našli skritega v mrvi nad hlevom. Ob misli na tiste čase se še danes sprašuje, kako je sploh mogoče, da je preživel, ko pa mu je umrl konj, še posebej tisti sijajni šimel, ki je »strašno smrt storil«, ko je padel na poledici. (Padlega konja z jezdecem je Pogačnik v svoji umetnosti vključil med jezdece na grafiki Konjeniki, Stupičev učenec Izidor Urbančič, ki je imel tudi prav poseben odnos do konj, ker je bil njegov oče kovač, pa je naslikal tudi motiv mrtvega konja z otroško žalovalko, ob kateri bi lahko pomislili na dekliško dvojnico mladega

Pogačnika; in spominjam se, da mi je slikar pripovedoval, kako mu že misel na konja dobesedno priključuje živi vonj po domači kovačiji.)

Pogačnik je znal narisati svoje konje s prav podobno spominsko zazrtostjo, s kakršno je neznana nadarjena hlebinska deklica iz globljega notranjega poznavanja zmodelirala in ornamentirala svojo kravo, in to je izjemno prodorno opazil že profesor Božidar Jakac, ki mu je na akademiji spričo Marijana Tršarja – za hvaležnega Pogačnika nepozabno – dejal: »Tvoj konj je sicer ves pošvedran, a ti si narisal konjstvo.« Ta izraz je občutil kot zadetek in malone besedno »odkritje« bistva svoje umetnosti, Marijan Tršar pa pozna podobno oznako tudi iz francoščine, ker je naletel v knjigi Lionela Venturija *Penture française* na ugotovitev, da Delacroix ne slika konj, temveč konjstvo. Drago Tršar podobno pripoveduje, kako je v svoji kiparski umetnosti stremel po prvinskosti in si je zato vselej prizadeval, da bi izoblikoval bikovstvo ali ženstvo, ne pa samo bika ali ženske. Ob tem lahko pomislimo še na Goethejev komentar Fidijske glave s Partenona, o katerem Pogačnik najraje pripoveduje, ko v svojih razlagah opozarja na povezavo kiparstva in arhitekture, in večkrat značilno poudarja, da je zanj – seveda poleg umetnosti ter žene in Narodne galerije – edina sveta stvar konjska glava. Študentom umetnostne zgodovine je Fidijskega konja s pesniško svobodo približal tudi vsestranski Jože Kastelic, ko nam je, zagledan v izrazno moč starogrškega kiparstva, prosto po Goetheju pesniško vzneseno dejal: »Prav tak je kot vsi drugi konji, pa vendar še nisem videl takega konja!« Nad konji pa se je Goethe navdušil že v Italiji, ko je gledal v Neaplju veliki sprehod plemiških ekvipaž in napisal: »Česar bolj ljubkega, kakor ta bitja, človek nikakor ne more videti; prvič v življenju se mi je ob njih topilo srce.« Podobno je mlada ruska slikarka Marija Baškirčeva pred iztekom 19. stoletja v svojem pred drugo svetovno vojno tudi pri Slovencih popularnem dnevniku napisala, kako v Neaplju, znanem po razkošnih konjih, s svojega okna vidi »krasne vprege, kakršnih je v Rimu malo«; spomin pa človeka od tod zanese med police sicilskih trgovin s prav takimi pisanimi keramičnimi vpregami s prav tako ljubkimi, pa čeravno prikupno kičastimi konjički.

V Pogačniku z njegovo ljubeznijo do konj, h katerim se je že kot otrok v domačem hlevu stiskal po cele ure in ki jih ne bi zamenjal za nobeno drugo živalsko vrsto, je mogoče razpoznati pravcati prototip človeka, ki je konja povzdignil »nad vse druge živali«, kot beremo o konju v Janežičevem Cvetniku, in zato tudi od nekdaj globoko razume znani dramatični vzklik iz Shakespearovega

Riharda III.: »Kraljestvo za konja!« »Kraljestvo za konja!« bi bil, kot je prepričan Pogačnik, prav gotovo pripravljen zaklicati tudi Mersad Berber, saj so vsi njegovi najlepši grafični listi polni iskrih konjičkov ali pa vsaj njihovih sledov v belih in plavih fijakarskih spominih, ob katerih zazvenijo Kersnikovi verzi: »Oh, tako kot voz za vozom/urno gine nam življenje« ali zadržajo Golarjeve kočije. V ušesih pa mu tudi še glasno peketa podkev Levstikovega Ubežnega kralja, ki je sicer izgubil vse, a je vendar ohranil konja, s katerim se je pogreznil v smrt. Ob sami »pošvedranosti« Pogačnikovih konjičkov v nasprotju s partenonsko antiko pomislimo tudi na Krležovo interpretacijo Auguštinčičevih bolj robustnih konj, iz albuma osebnih spominov pa mi vstopa v okrožje konj litografija pohlevnega dolenjskega vprežnega konja, ki ga je Vladimir Lamut leta 1950 vtaknil v svoj prvi katalogec s komaj nekaj reprodukcijami samo zato, ker naj bi v tistem času petletke tudi sam garal kot konj. Ob misli na svoje »konjstvo« pa Pogačnik zatrjuje, da mu pomeni njegov kravji pendant keramična krava, ob kateri bi lahko po analogiji govorili o »kravovstvu«.

536

Ob vseh teh otroških kipcih in Pogačnikovih vrtovih, ob rafiniranosti in nostalgiji ter bližini hrvaškega Zagorja, od koder izhaja Pogačnikova aristokratska krava in kjer posedajo po hišah in strehah ter plotovih in zvonikih Generaličevi petelini ali grulijo zaljubljeni golobi, s kakršnimi se pričinja tudi Kocbekova prva pesniška zbirka Zemlja, se v zgodovinsko naravnanim pogledu zbudijo tudi asociacije in spomini na pol hrvaškega pol slovenskega kajkavskega pesnika Dragutina Domjanića.

Ta nekdam med Slovenci nadvse popularni in čaščeni, hkrati aristokratski in ljudski umetnik je z nostalgično melanholijo svojih Kipcev in popevk opeval zapuščene vrtove s potonikami in keramične kipce in pri tem v ljudsko zgoščenem ritmu povezoval aristokratski sen starih dvorcev in kmečko ljudskost, ljubezen do narave in predmetov ter misli o minevanju in spomine, v katere je vtikal celo Župančičeve verze: »Tiho prihaja mrak, /plah je njegov korak, /ni ga čuti.« Pesnika, ob katerem so nekoč značilno omenjali tudi Pogačniku tako blizka böcklinovska vzdušja, od nemških poetov pa mu je bil najljubši prav Heine, so na Slovenskem pred vojno zelo častili in je ob bolj grotesknem Krležu živel tudi v zavesti Franceta Mihelića in Franceta Steleta. Cvetko Golar in še marsikdo je njegov kajkavski jezik štel že kar za slovenskega, in sam pesnik je napisal, da je človeku, ko bere slovenske pesmi, zaradi jamske melodioznosti slovenskega jezika kar žal, da ni Slovenec. Ob svoji izumirajoči kajkavščini je v

slovenskem jeziku tedaj videl še perspektivo, ker se je slovenščina vse bolj razvijala in živila, in je napisal, da ni dvoma o tem, da moramo Slovenci varovati svoj jezik, s katerim najmočneje živimo in s katerim se branimo pred propadom.

Božidar Borko je opazal, da so Domjaničevi osnovni elementi »senzibilnost, sanjarstvo, beg od realnosti, asocialnost« in izbrušeno artistična oblika, ter zapisal, da živi v njegovi poeziji »tiha intimnost starih, dragih spominov, mirna, neskajljena lepota dragocenih miniatur«, ki označuje tudi Pogačnikov umetniški svet, in je nato še prikupno dodal: »Tako se skloniš k šopku vijolic ali čitaš davno antično zgodbo izza časa, ko so ljudje še verovali v stare bogove.« V kajkavski poeziji podobno živijo iz predvojnega časa tudi popevke Nikola Pavića, čigar ptiček iz pesmice Ftiček je v svoji zimski samoti prav tak, kot bi se naselil v Pogačnikovo grafiko Osamljenost. Tak naivni svet pa se prebujata tudi v sočasni hrvaški dalmatinski ali čakavski poeziji, v kateri so – prežeti s prvinsko identifikacijsko razsežnostjo domačega narečja – izrisani drevesa in hišice, rože in živali (med katerimi se pojavijo tudi oslički, kakršne srečamo v Pogačnikovi primorski grafiki Oslička iz leta 1952), kot bi bili – kot nekakšna spremljava naivnega slikarstva – namenjeni dojemljivim otrokom.

A prav v takem otroškem dojemanju je zajeta resnična življenjska modrost, ki zna pod površino sprememb prisluhniti nepretrganemu in enakomernemu dihanju prvinskega sveta, njegovi naravi in preprostim stvarim, ki se jim je v literaturi na starožiten način, tudi z upesnjeno glineno piščalko, v kateri »so skrite melodije kakor skrivnostni skrateljčki«, v knjigi Preproste stvari, opremljeni z Debenjakovimi zgodnjimi ilustracijami, odzval Emilijan Cevc, ki si je na tistem želel, da bi jih ilustriral Pogačnik. K Cevčevi dojemljivosti za majhne predmete je morda prispevala tudi okoliščina, da so imeli doma sprva trgovino z igračami; Vojeslava Moleta pa je vse življenje spremljal spomin iz zgodnjega otroštva, ko je skozi okno vlaka dojel iz daljave žive konjičke z vozički kot igračke in prosil mamo zanje. Prav ob takih igračkah pa se zmora življenjska modrost odpreti tudi naivno otroškemu pogledu, ki ga je ohranil Pogačnik neskaljenega vse do danes, in zato se je njegovo oko sposobno začuditi plemenitemu veličastju in brezdanzemu, nedolžnemu pogledu preproste žive in enako tudi glinene krave. V naivni domačnosti keramičnih izdelkov zadrhti tudi pesniška rafiniranost, vredna Josipa Murna, in – kot je za Domjaničeve pesmi napisal Cvetko Golar – »nekaj patriarhalnega, ki je, žal, izgubljeno, zazveni včasih iz njih«, podobno, kot je bilo v 19. stoletju zaznati iz melanholičnih črtic

pisatelja Ksaverja Šandorja Gjalskega Pod starimi strehami o življenju zamirajočega zagorskega plemstva v njegovih dvorcih in parkih. Gjalski je imel, kot je napisal že Vladimir Nazor, razvito tudi nežno razmerje do domačih živali, podobno kot Pogačnik, in je zatrepetal, če je sova sredi noči ugrabila plašnega zajčka, v svojih romantičnih zgodbah pa je včasih stopal po kosteh, tako kot pozneje mladi Pogačnik po poljanah pri Sv. Krištofu, sicer pa je dal kot književni slikar kajkavskega Zagorja eni izmed svojih zbirk značilen podnaslov Portreti, akvareli in razne risarije. Delavnemu Pogačniku pa ob misli na kmečki ambient, kakršnega je sam doživeljal, še vedno zvenijo v glavi tudi verzi »Pómład z motiko na rami, pómład z žuljavo roko« iz pesmi Cvetka Gorjančeva ter sorodni verzi Cvetka Golarja, ki je bil sam podobno preprost in prisrčno ukoreninjen v ljudskem izročilu, predvsem pa vesel in razigran, in zato je prijatelj in občudovalec sorodnega mu Maksima Gasparija pisatelj Milan Pugelj sicer že kar preveč vzneseno napisal, da divja po njegovi pesniški knjigi domišljija »kakor razbrzdani konji«. Vendar so tudi ti konji v resnici skorajda bolj podobni keramičnim igračkam, ki vozijo po belih cestah pisano balo, medtem ko »... v beli hiši sred vasi /je svatovščina po šegi stari – /tam s stropa sveti duh visi, /in gleda bog v nebeški zarji.« Iz gline pa so zgneteni tudi veseli vinski vrči na svatovskih mizah, ki jih je pesnik še raje upesnjeval, pa tudi praznil, tako kot v pesmi Veselje, kjer »/pogačo lomijo pšenično, /z majolkami nazdravljajo, /na raje se napravljajo /z nevesto, botro, strinjo mično«, prav podobno, kot že v Pogačnikovih mladostnih risbah.

UMETNOST KOT TERAPIJA, PERSPEKTIVE LIKOVNIH AKADEMIJ, SODOBNA DEKADENCA

Umetnost, kot jo s svojim delom živí Pogačnik, predpostavlja sicer dosledno izpeljano tehnološko-rokodelsko proceduro, a je v bistvu izrazito duhovna in liriska, z melanholično nostalgijo obarvana emanacija duha, ki ji je tehnološka osnova le odločilni pogoj, tako kot je za dušo oziroma človekovo ali živalsko zavest telo. Zato njegova dela kljub slikarjevemu občudovanju umetnoobrnih zvrsti niso usmerjena le v ornamentalnost (to se lahko dozdeva kvečjemu amuzičnim gledalcem), ampak je skozi tak videz – tako kot skozi navzven preprost, a navznoter zapleten metrum in ritem – zajeta zgoščena ali bolj bujno razcvetena poezija, vselej temelječa na doživetju. In tudi zato – ne le zaradi krhkosti občutljivih del – umetnik ni pristal, da bi njegova od časa in potovanj utrujena dela razstavili v zagrebškem umetnoobrnem muzeju kot izmenjavo s tistimi Piranesijevimi, ki imajo predvsem arheološko-dokumentarno vrednost, tehnološko pa so predhodniki klišeja in se jih ni dotaknila avtorjeva roka. Ta duhovna emanacija je namreč v Pogačnikovi in zanj sleherni umetnosti temeljno priključana in formulirana z ustvarjalno ročno gesto, pa naj se v ustvarjalnem dejanju aktivira z zamahom cele umetnikove roke (»fa presto«) ali pa je omejena samo na obseg gibanja roke v zapestju.

Prav v tej dvojnosti ustvarjalnega načina, razvidni glede na gibanje ustvarjalne roke, je izvirni Pogačnik kot s prakso združeni slikarski teoretik prepoznal tudi oba najbolj temeljna slikarska sistema. Oba tipa sta po svoji naravi povsem individualna in odločno povezana s psiho ustvarjalca, ker sta vrisana že v njegovo duševnost oziroma značaj. Nekateri umetniki slikajo s célo roko ne glede na format slike (taka sta bila na primer Jakopič, ki je ustvarjal z zamahom cele roke tudi majhne formate, ali Milo Milunović) in spet drugi ustvarjajo le z dlanjo oziroma z zapestjem, tako kot nekdanji menihi v samostanih. Le zelo redki, ki jih Pogačnik imenuje genialci, pa so (bili) sposobni obvladati oboje, na primer Tizian in Tintoretto, in tak je bil za Pogačnika tudi Marko Čelebonović. To svojo ugotovitev mi je Pogačnik po vrnitvi iz bolnišnice med svojimi seansami povedal že prvokrat, ko je misel o ideji in izvedbi, ki ju predpostavlja



ustvarjalnost, povezal s podobo kreativne roke, in ponovil mi jo je tudi med prvim ponovnim srečanjem, kot nekakšen motto ali uvod v vsa svoja poznejša razglabljanja o slikarstvu ter kot prvo, temeljno in očitno resnico, kot da bi bila skrivnost slikarstva najbolj elementarno in nazorno zajeta v roki, ki posreduje oziroma prevaja ustvarjalnega duha bodisi minuciozno bodisi s širokopoteznim zamahom. Podobno pa govori tudi kipar Drago Tršar, ko pojasnjuje nastajanje svojih risb (z zastori gest prekritih torzov) kot »urjenje« gest, in pri tem celo zatrjuje, da je umetnost zajeta v roki, pa četudi jo povezujemo s čustvom in intelektom, saj bi bili sicer vsi tisti ljudje, ki so od likovnih umetnikov pametnejši, lahko večji ustvarjalci od njih. O odločilni vlogi geste je prepričan tudi slikar Andrej Jemec, ki svoje abstraktne slike prav tako ustvarja s širokim zamahom tudi v majhnih formatih. Ob tem se spominjam še Božidarja Jakca, ki se je na mladostnem avtoportretu med slikanjem v olju zavestno upodobil s poudarjenim ustvarjalnim zamahom iztegnjene cele roke in se med bolj intimnim slikanjem oziroma risanjem v pastelu, ko je mehke kredne barvne nanose božajoče razmazoval s prstom, pogosto šalil, da ima zdaj vso umetnost v mezincu; v zadnjih ustvarjalnih letih pa je na novo odtisnjene grafike pazljivo motril skozi naočnike ter drobencljivo »korigiral« celo vehementna mladostna dela, ki so se mu zdela iz starostne perspektive lahkomišelnost površna in premalo konkretna.

Na vprašanje, kako v tej »sistematiki« vidi sebe, Pogačnik odgovarja, da je prvotno tudi sam imel zamah. Potem ko je opustil slikanje in mu je ostala le še grafika, v katero se je rešil oziroma se »ujel« nanjo, pa je zlezel vase, in prav njegov primer naj bi pokazal, kako se lahko ljudje v življenju nenadoma ali postopoma tudi spremenijo, s čimer se jim lahko preusmeri tudi usoda. Sprva je imel za idealen zgled Jakopiča in njegov zanos, zato gleda ne glede na grafične dosežke na svoje ustvarjalno življenje kot na neuspešno in nase in na svoja dela nikakor ne more zreti s prijateljskim očesom, pa četudi mu nasvet iz Shakespearovega Hamleta dopoveduje: »Odloži, dragi Hamlet, nočno barvo, s prijateljskim očesom glej na kralja.« Pogled na to, kako je potrebno vključevati v ustvarjanje gesto, pa je postal zanj bistven tudi pri pouku na likovni akademiji. Tudi o tem vprašanju pa sta imela Pogačnik in Debenjak različni mnenji. Pogačnik je menil, da je potrebno pri pouku upoštevati mentaliteto posameznega človeka, upoštevati, od kod in do kam sega njegova roka, in mu pustiti pri tem vso svobodo, Debenjak pa je skušal vsakomur privzgojiti svoj lastni perfekcionizem.

Ko je Pogačnik slikal na široko, je bil še zaljubljen v konje in življenje, ki je bilo vse šumno in nemirno. Ko je zlezel vase, pa je uvidel, da se mora izpo-vedati v majhnem formatu, v kovinski ploščici, z gibom zapestja; in očitno se tudi zato, ne le zaradi mladostne zazrtosti v starodavne miniature, tako rad primerja s tihim, v Madono zazrtim samostanskim bratom. Vendar je pozneje, v večjih grafičnih formatih, vsaj tu pa tam zelo jasno vidna tudi širokopotezna, odločna zavozlana črta oziroma vijuga, očitno izrisana z bleščečim nevidnim zamahom, kot bi jo na steno lista – kot na zid njegovega nekdanjega, propadu namenjenega bogatega doma – vrisala biblijska roka tragične usode; in tudi vse njegove obsežne ravne črte v velikih formatih so potegnjene kar brez ravnila, z enim samim zamahom, ki ga, kot komentira njegova žena, Pogačnik »potegne kot vrag«, tako kot je nekoč prostoročno začrtal svoj krog sam Giotto, »in pri tem dobi njegov obraz popolnoma drugačen izraz, kot bi pogledal od nekod drugod«.

54I

Pogačnik ob današnjih premikih v likovnih zvrsteh, ko nekateri zaradi novih komunikacijskih tehnologij razglašajo skorajšnji konec slikarstva, sicer največkrat misli, da se bo slikarstvo ohranilo, četudi obenem včasih tudi sam pomisli, da se bo, glede na minevanje vsega, nekoč morda zares izteklo. Zaveda se, da je slikarstvo težko porojena panoga, ki je za svoje življenje potrebovala tisočletja, medtem ko se novi pojavi, kakršen je performans, šele začenjajo definirati in še nimajo konkretnih izhodišč, četudi vidi nastavke zanje že v nekaterih preteklih pojavih. Neomajno pa ostaja prepričan, da bo slikarstvo, če že ne bo potrebno zaradi česa drugega, nujno obstalo vsaj za avtorjevo »domačo« rabo, ko si bo umetnik obesil sliko vsaj doma, pa četudi reprezentativnih oblik slikarstva, kakršne so prenehale že s Tiepolom in se prerajale v historizmu, morda tedaj že dokončno ne bo več. V svojem zadnjem stadiju bo slikarstvo ostalo gotovo koristno (oziroma smiselno) vsaj za rehabilitacijo shizofrenikov, torej kot terapija. Ob tem si lahko razlagamo, da premišljujoči umetnik s tem, ko išče zadnjo smiselnost slikarstva v terapevtskem učinku, tega postavlja prav v eksistencialno ospredje, tako kot je – če se znova sklicujemo na Pogačnikovo univerzalno primerjavo – svojevrstni slikar Dufy na sliki konjske dirke prestavil v ospredje najmanjše konje, ki bi morali biti po klasičnih perspektivnih pravilih sicer zadaj. Največje konje, ki so praviloma v ospredju, pa je namestil v ozadje, kot bi s tem definiriral svoje pojmovanje ustvarjalne svobode, ki jo je vselej tako nujno potreboval tudi Pogačnik.

Seveda pa se tudi pri tem odpira vprašanje, do kod lahko taka dejavnost človeka sploh odrešuje in od kod naprej ga lahko duši. Svobodna pollockovska kretnja lahko slikarje razbremenjuje, vprašanje pa je, če bi to veljalo za drobno delo miniatristov, ki jim lahko pomeni spodbudo, da začno lažje živeti, samo drobna kretnja. Vsekakor je po Pogačnikovem prepričanju potrebno vedeti, ali je za pacienta (in umetnika) primernejša velika »metla« ali majhen čopič, kajti po njegovem spoznanju obstajata v osnovi dva človeška tipa: eni morajo dihati na široko, drugi pa se umaknejo v kot, kjer slikajo cvetlice.

Ko so širokopotezni impresionisti odkrili, da zanje prava slika deluje šele iz določene razdalje, ko se vanjo povežejo detajli, ni bilo to za Pogačnikov način razmišljanja, ki gleda na vse iz kar se da starodavnostne zgodovinske perspektive, nobeno resnično odkritje, kajti vedel je, da so se že v 18. stoletju med odkopavanjem Pompejev presenečenim očem odprle stene s pejsaži, tako živimi, da so v njih odkrili novo iluzijo in s tem iluzionizem, o katerem se je ob odisejskih pokrajinah med predavanji tako rad s poetičnim zanosom razgovoril Jože Kastelic. V tej smeri je stoletja pozneje dosegel maksimum in zadnji vrhunec v svojih čudovitih kupolah kot zadnji veliki freskant Tiepolo, in s tem načinom so se zelo ukvarjali tudi Španci, nekoliko tudi še Goya, vsi v duhu oznanjevalske težnje: »Odprimo se in se razširimo.« To pa je sistem, ki bi ga morali po Pogačnikovem mnenju gojiti tudi v psihiatričnih bolnišnicah. Tudi v tem pogledu pa so lahko nekateri ljudje usmerjeni le na določeno drobno polje, v skladu s spoznanjem, da je dano delovati nekaterim slikarjem le v obsegu dlani. Sam Pogačnik je imel na šoli za oblikovanje učenko, ki je delala vse puristično čisto in je v kaligrafskih črticah prepisovala besedila, Prešernove pesmi, in to cele pole, ne da bi ji bil kdo naročil. To je bilo nenormalno, a jo je zdrávililo, in zaradi tega je preživela, pa četudi je pozneje pristala v bolnišnici.

V psihiatrični bolnišnici pa imajo tudi ogromne »plahte« in »metle« in si lahko ljudje dajejo s slikanjem duška in dosega z njim užitek. Kot je bilo že omenjeno, je Gojmir Anton Kos Pogačniku v zvezi s tem celo dejal, da ob nanašanju zadnje barvne plasti tako uživa, da se mu včasih med slikanjem pocedijo sline. Drago Tršar, človek s presenetljivo veliko intuicijo in izpričanimi sposobnostmi vedeževalstva, pa mi je, ne da bi vedel za to Kosovo izjavo, dejal, da Kosovo barvo začuti v ustih, še posebej lilasto. V zvezi s tem je pomenljivo, da je postal po vojni krilatica za označevanje Kosovega dela pojem »meščanska jedilnica«, kot je napisal v reviji Beseda Janez Dokler. Pogačnik je čutil podoben

ustvarjalni užitek v veselju nad svojimi »bradatimi« suhimi iglami, ob katerih se mu je vselej prebujal spomin na prvo srečanje z Jakcem, ob tem pa se nam lahko zazdi tudi globlje pomenljivo, da umetniki ob svojih umetninah tudi sicer zelo pogosto radi govorijo prav o njihovi užitnosti ali neužitnosti ter okusih in priokusih.

Prav tega, denimo terapevtskega pomena slikanja kot »okušanja«, ki človeka med delom potolaži in osrečuje (Gregor Strniša piše nekje celo o okušanju večnosti, ki premaguje strah pred smrtjo), po Pogačnikovem prepričanju nikakor ne gre podcenjevati in bi ga ne smela zapostavljati niti likovna akademija, kajti slikarstvo lahko odrešuje prizadete na duši na sto načinov; odrešuje pa celo bolne na telesu, ki so pripravljeni slikati celo z usti ali nogami, in zato jih je potrebno vselej podpirati z ljubeznijo, kajti če bi jim vzeli še to, bi ne imeli ničesar. O tem so napisane številne knjige, pri nas je iz te perspektive napisal poseben učbenik za terapevte slikar Tomaž Gorjup, v slovenskem slikarstvu pa velja za prototip človeka, ki ga je rešilo slikarstvo, Jože Tisnikar, četudi je ta sijajni umetnik videti docela izjemen. Ob tem pa je mogoče domnevati, da je terapevtski vzgib v slikarstvu gotovo odločilen mnogo pogostejše, kot si navadno mislimo, saj je potreba po izpovedi, po izkričanju stisk, pa tudi po osebni potrditvi, v osnovi terapevtska, če ni že sama po sebi vtisnjena v temeljno človeško težnjo po premagovanju smrti s sledjo, ki jo zapuščajo neuničljiva dela; o taki ustvarjalni sledi je kot o posledici napora, veselja in žrtev »prav živega življenja samega« večkrat razmišljal že Božidar Jakac, kot življenjsko sporočilo pa jo je vpisal v svojo ornamentalno prenovu ljubljanskih Križank med ljudsko ubrane ornamente Jože Plečnik z besedami: »Minljiv si, le tvoja dela so tvoj spomin.« Svoje hkrati ljudsko in še secesijsko občutene zgrafitne ornamente, s kakršnimi se je po vojni trudil tudi Pogačnik, je razpredel po stenah, kot bi želel z lastnim delom zanikati spoznanje, ki ga je leta 1952 sporočil Jakcu, da »naš narod nima smisla za ornament, nima veselja do tega, kar je več kot samo gola potreba«. Pogačnik se spominja, da je tedaj še pogosto veljal zaničevalni izrek »Ornament je Orient«, ornamentiko pa so z zaničevanjem zavračali tudi v funkcionalistični arhitekturi (knjigo arhitekta Adolfa Loosa krasi celo naslov Ornament kot zločin), za kar pa se Plečnik očitno ni zmenil.

Prav podobno terapevtsko vlogo kot slikanje pa ima po Pogačnikovem prepričanju tudi poezija, s katero se je v najhujših trenutkih reševal tudi sam, kajti duše ne zdravi psihiatrija, oziroma bi jo lahko kvečjemu taka, ki bi upoštevala

tudi umetnost: slikarstvo, literaturo in glasbo. Tak »psihiater« pa je potemtakem lahko le umetnik. Kako terapevtsko odrešilno je že samo delo, izpričuje tudi spominjanje gospe Pogačnik, ki je videla veliko psihično prizadetih ljudi v njihovih travmah. Njen ujec, oče slikarke Alenke Gerlovič, je bil direktor ljubljanske umobolnice, zato so se ob nedeljah večkrat popeljali s konji na Studenec, tam pa je otroke vozil s čolnom po jezeru bolnik, ki se je imel za Napoleona. Potem ko je nekoč med veslanjem »zrapljal«, da so morali poskakati v vodo, so jim starši čolnarjenje prepovedali, direktor bolnišnice pa je bolnike umiril, tako da je kupil zemljišča, ki so mejila na bolnišnico, in uredil ekonomijo, in potem so se pacienti, ki so poprej besneli, z delom na polju popolnoma umirili. Da bi jih ne izgubili izpred oči, pa je direktor od tedanje vojaške intendance v Beogradu zanje nakupil odslužene, vendar uporabne rdeče hlače kraljevih gardistov.

544

Ko je odšel Pogačnik leta 1979 z akademije v pokoj, je bil ravno tedaj tamkaj na obisku stari Avgust Černigoj, bili pa so tudi Franko Vecchiet, Milan Butina, Marijan Tršar in še kdo, in za slovo jim je dejal: »Odhajam in ne bom več prestopil tega praga, vi pa dobro delajte, ostali bomo prijatelji.« Ko je že stopal skozi vrata, se je iz kroga njegovih prijateljskih kolegov oglasil menda Milan Butina in za njim zaklical: »Vendar ne bo nikoli več take specialke, kot je bila doslej.« Pri tem ga je prešinilo, ali ni tega že nekje slišal, in se takoj spomnil naslova knjige Ane Wambrechtsamer Danes grofje celjski in nikdar več. Ob slovesu so mu na akademiji kot »odpravnino« poklonili knjigo o ptičih, in tedaj je s šole zares odšel za vedno. V knjigo mu je tedanji dekan kipar Slavko Tihec napisal, da je Pogačnik veliko storil za jugoslovansko grafiko, Pogačnik pa je bil z Jugoslavijo že dolgo sprt, gotovo vsaj od tedaj, ko so mu »amputirali« naslov grafike Slovenski kmečki pejzaž. Ne glede na slovo pa Pogačniku kot slikarju in pedagogu tudi poslej nikakor ni bilo vseeno, kakšna naj bi bila likovna akademija v prihodnje, saj o tem še vseskozi in kar naprej tuhta.

Zaveda se, da tip prvotne florentinske ali münchenske akademije ne obstaja več, pri nas pa je akademija še vedno del tega starega sistema, in prav to je po Pogačnikovem mnenju v temelju narobe. Na italijanskih akademijah ni korektur, tam profesorji študente obiskujejo in se z njimi pogovarjajo. Že Spacal je obredel več italijanskih šol (v Monzi in Milanu), a – kot je sam povedal Pogačniku – nobene do konca, ampak je bolj obiskoval tamkajšnje tečaje in ostal v bistvu samouk. Tam si lahko šole le prehodil in to je bilo pozitivno. Na akademijo bi morali po Pogačnikovem življenjskem dognanju začeti gledati predvsem kot na

skupno izhodišče, kajti že vse delitve na kiparski, slikarski in grafični oddelek so po njegovem brezupne. Tega pa se je pričel zavedati že zelo zgodaj in je prepričan, da so te povezave stare malone toliko kot sam človek. Ljudje so po njegovem vselej težili po sintezi, saj se v slikah lahko zasliši tudi pesem, v pesmih pa se lahko ugleda slika, in zato so Debussyja imenovali impresionista, sam pa je nanj pomislil, ko je prvič videl slike Clauda Moneta, in zato so nastale na primer Musorgskega Slike z razstave. Takih povezav je v umetnosti vse polno in Pogačnik se jih zaveda vsaj od tedaj, ko je kot otrok gledal Goliove Petrčkove poslednje sanje, v časih, ko je v otroških igrah še nastopal Stane Sever (ki mu je pripovedoval, da je takrat dojemal igranje predvsem kot strast, ne da bi že mislil na poklic), ali ko je strmel v Shakespearovega Hamleta z imenitnim Zvonimirom Rogozom, ki je bil tedaj največja zvezda.

545

Že Matej Sternen je dejal, ko so po vojni vztrajali pri neprestanem »drilu«: »Le kaj se mučite z velikim aktom, saj ne bo več takih naročil.« A so jih z risanjem aktov na šoli vseeno tako mučili, da so študentje izgubili pretirano veliko energije. Tak tip akademije, ki je temeljil na vztrajni obrtniški vaji, je po Pogačnikovem prepričanju zares preživel in je z njim dokončno konec. Pa vendar profesor upošteva, da slikarsko znanje s svojo bogato renesančno in zlasti baročno tradicijo ni moglo niti ni smelo obiti pouka na likovnih akademijah, in da je znanje slikarske obrti v resnici osnova za obvladovanje popolnega slikarskega metiera, transparentnega oljnega slikarstva z lazurami ali pastoznega, saj je podslikavanje s transparentnim načinom omogočilo, da je na tej osnovi lahko sleherni študent dogradil svoje metiersko individualno slikarstvo in odkril tudi lastni slikarski rokapis; zato študija tonskega slikarstva na akademiji ni bilo mogoče spregledati in ga je moral poznati vsak študent. In tudi življenje učencev v delavnicah, pa četudi so sprva predvsem pometali ali mleli barve (in četudi se je to lahko izrodilo celo pri izdelovanju ikon, kot beremo v spominih Maksima Gorkega, ki je sam delal v taki delavnici), ni bilo povsem brez smisla.

Ob tem Pogačniku ni jasno, kako se bodo na ljubljanski akademiji znašli v prihodnosti, prepričan pa je, da se bo moral način študija spremeniti. Današnji izraz avtopoetika (ki bi mu v starejši govorici ustrezala vulgarna pogovorna fraza v pomenu, da jo vsak ubira po svoje) pa zanj pomeni samo to, da lahko počneš, kar koli že hočeš, pri čemer je vprašanje, ali je pri tem sploh tudi še kaka poetika. Zato je prihajalo med generacijami do prelomov, ki jih je na akademiji v stiku z njimi seizmografsko začutil tudi Pogačnik. Ko so ga študentje

kaj spraševali, se je včasih čutil že prav nekoristnega in jim je dejal, da si bodo morali najti svojo pot. Pač pa je prepričan, da lahko na akademiji drug drugega oplajajo, in ravno v tem je videl bogastvo, ki se človeka prime.

Tovrstno sožitje in pretok idej je dojel kot idealno akademijsko atmosfero vsaj iz poznejše perspektive tudi že Božidar Jakac, četudi je iz skrbi za znanje pri-ganjal predvsem k delu in pri risanju zahteval zlasti smisel za telesnost oziroma prostorskost, ki ju je v mladostnih vizijah sam opuščal. V tej sposobnosti pa je videl tudi temeljni kriterij za razbiranje talentov iz otroških risb, o katerem mi je velikokrat govoril iz svoje izkušnje, saj so mu v življenju pokazali ničkoliko risb nadebudnih otrok, iz katerih talenta ni potem zraslo čisto nič. Samo tiste-mu otroku, v čigar risbah je odkril smisel za prostor, je bil pripravljen priznati resničen talent, ki naj bi tudi v resnici kaj obetal.

Risanje je posebno primaren način za dojemanje in osvajanje sveta, najbrž še prvotnejši kot beseda. Nekatere stvari je verjetno sploh lažje narisati kakor povedati, in Pogačnik najbrž tudi zato misli, da bi bilo dobro, če bi znali risati vsi ljudje, tako kot so pri nas risali književniki Oton Župančič, Anton Medved, Ivan Cankar (ta je poleg risb, ki mu jih je hvalil profesor Franke, slikal tudi zelo dobre akvarele, ki so pozneje propadli, kot je Pogačniku povedal Zorman), Miško Kranjec in Pino Mlakar ali kot danes riše Andrej Brvar; drugod po sve-tu pa so risali Goethe, Hugo, Puškin, Lermontov, Hesse, Krleža, Lorca, Fellini, Jesenin ali Günther Grass, vsaj v mladosti pa so znali (ali znajo) risati nekateri naši umetnostni zgodovinarji (France Mesesnel, Stane Mikuž, Ivan Sedej, Ivan in Miklavž Komelj, Sergej Vrišer, Nace Šumi, Mirko Juteršek, Stane Bernik, France Zupan, Sergej Kapus, Jakob Klemenčič, v mladosti je dobro risal tudi Emilijan Cevc) in seveda Janez Zorman.

Pri tem se Pogačnik spominja, kako je Miha Maleš, ki je tudi sam pesnil, za ustvarjalce, ki so obvladovali dvoje ali več področij, k nam vpeljal francosko oznako »violon d' Ingres«, to je Ingresova violina, ker je bil Ingres sijajen slikar, še boljši risar, a tudi izvrsten violinist, ki je menda igral kot Paganini. (Pri nas pa je bil slikar in glasbenik Saša Šantel, čeravno ne tako vrhunski, podobno, kot je bil pisatelj Rudi Šeligo v mladosti tudi pozavnist.) Nekateri pisci pa so se lotili umetnostnozgodovinskega ali kritiškega in analitičnega pisanja tudi kot slikar-ji, med njimi najizraziteje Marijan Tršar, ki je z lastnim slikarskim poskusom skušal praktično pojasniti na primer Ažbetovo slikarsko metodo tako imeno-vane kristalizacije barve, ki so jo umetnostni zgodovinarji brez znanja slikanja

razlagali vsak po svoje. Slikarja Jožeta Spacala, ki je študiral tudi umetnostno zgodovino, pa je, kot večkrat pripoveduje, od take večstranosti odvrčal Luc Menaše, ki je menil, da za umetnostnega zgodovinarja znanje slikanja ni primerno, ker naj bi škodovalo njegovi objektivnosti.

Umetnostni zgodovinarji pa so bili včasih in so še pogosto tudi pesniki (pesnika sta bila tudi Vojeslav Mole in Anton Vodnik in vsaj v pismih je kdaj zaneslo v verze tudi Franceta Steleta, ki je v otroštvu zbiral ljudske pesmi pod imenom France Francetov in prerisoval mohorjanske ilustracije). A danes se vsakdo najraje ukvarja samo z drobnarijo in tudi zdravniki na primer so zaradi svoje specializiranosti v razsulu, kar opazuje Pogačnik tudi kot občasen in vselej znova razočaran ter upravičeno nezaupljiv pacient, saj se vsi med seboj negirajo in je na vseh življenjskih področjih vse preveč samo specialistično, kot svetla luč pa iz vsega tega toliko bolj zažarijo samo človeška naklonjenost ali sočutje in ljubezen. V resnici se vse stvari križajo in povezujejo in so vse skupaj ena sama celota; tako dojemanje pa razumem tudi kot v osnovi pesniško, saj pesniško dojemanje, vsaj pri resničnih ustvarjalcih, tako pesnikov kot slikarjih, zagotovo zajema svet najbolj scela, pa četudi ga morda slika le skozi (univerzalno dojete) detajle.

Ko se je Pogačnik kot učitelj poslavljajl od akademije, je v svoji odgovornosti občutil hudo težo, ker je videl, da šola ne bo mogla več po starih tirih, sam pa je vedel, da spremembe ne bo mogel izpeljati in da niti ne vidi, kam gre lahko pot, ki jo pušča za seboj. Ko se je cela leta pogovarjal s študenti ob preši, je sčasoma opazil, da je, bolj ko se je staral, mladino vse manj razumel, in zadnjih študentov celo že ni več dojemal. Kot značilno znamenje sprememb v pojmovanjih pa je spoznal, da se z novimi generacijami na vsakih deset let tako spremeni tudi njihova značilna govorica, da se ne morejo več sporazumeti niti same med sabo. (Prav desetletje pa je postavljajl kot mejo za razlike med generacijami že Goethe, na kar je opozarjal tudi Jože Kastelic.) Toda spoznal je tudi, vsaj iz poslušanja slikarjev ali razlagalcev na televiziji, da danes mladi pogosto govorijo o umetnosti zelo nekultivirano, skopo in primitivno, ter da skoraj ne znajo več opisati in razložiti lastne slike, in ob tem nasploh spoznava, da se danes nima več s kom pogovarjati, saj se mu zdi, da tudi večina umetnostnih zgodovinarjev pojmuje svoje delo, kot bi bili nekakšni uradniki, medtem ko so včasih delali iz ljubezni. Kadar so kaj odkrili, so vsi odkritje takoj, kot nori, stekli pogledat; prav tako pa so hlastno preučevali kar najrazličnejše knjige, če so le dobili priložnost.

Danes pa so kustosi vse preveč zaprti vase in je nasploh čas divje jage, ko so galeristi »štacunarji« in ne poznavalci. Prav tako pa na ravni komunikacije, ki jo je Pogačnik negoval s svojimi znamenitimi voščilnicami, propada tudi kultura pisave oziroma pisem, ki jo je nekoč bolj kot Amerika gojila Evropa, on pa jo vztrajno nadaljuje na bolj likovni način, s svojimi prazničnimi voščilnicami, podobno, kot je to počel tudi Jakac, za katerega je bil december že zato najbolj naporen mesec.

Pogačnik je postal celo prepričan, da bi morale biti vse fakultete prehodne, da bi se vsi spoznavali med seboj (vsaj tako, kot so se nekoč študentje jugoslovanskih likovnih akademij, ki so se vsi poznali), in si govori, kako je vse skupaj izgubljeno, saj je uvidel, da sta umetnostna zgodovina in slikarstvo eno in isto, interdisciplinarni študij te vrste pa sploh ni mogoč. Toda prav zato, ker mnogih stvari nič več ne razume ali jih še ne razume, izjemno radovednega Pogačnika ob vsej odmaknjenosti današnji čas še toliko bolj vznemirja in mu nikakor ne dopušča notranjega miru. Vse preveč živo se na primer sprašuje, kako bodo ljudje gledali na današnjo ustvarjalnost, če se bo ohranila, čez petdeset let. (Da mora za stvarnejšo presojo umetnosti preteči od umetnikove smrti ravno petdeset let, je pogosto govoril tudi Božidar Jakac, vendar zato, ker je bil prepričan, da šele po tolikšnem časovnem odmiku odpadejo vsakršni osebni oziri in zadržki ter da lahko presoja šele od takrat dalje temelji le na samem delu.)

Svoj izraziti smisel za celovitost je Pogačnik pokazal že pri delu na srednji šoli, kjer so v programu za preoblikovanje umetnoobrtne šole postavili učni predmet za koordinacijo, da bi vsak o vsem nekaj vedel, in prevzel naj bi ga kdo neki drug kot Pogačnik, a je prišla nova direktorica in vse skupaj zavrgla. Kot je razbrati iz Jakčevih zapiskov, si je prizadevala za tesnejšo zvezo s šolo za oblikovanje tudi že ljubljanska likovna akademija. Morda je ta srednja šola obveljala za nekakšno »pripravnico« za akademijske profesorje, saj so v glavnem vsi razen redkih, ki so prišli na akademijo nekoliko pozneje, pred tem po vojni učili najprej na srednji šoli za oblikovanje in ne na osnovnih šolah, med njimi tudi Pregelj in Šuštaršič. Kot je prepričan Pogačnik, pa je potrebno otroke spoštovati in njihovo delo jemati povsem resno že na najnižjih stopnjah in jih ne le poneumljati z igrkami ali tiskanjem s krompirčki, ko pa obstajajo odlični tiskarski stroji, temveč jih je treba tudi kaj naučiti, kajti njihovo veselje je lahko neizmerno, otrokom pa je treba dati samo najboljše – vendar le to, kar je zanje primerno, ne pa macole ali »štemmajzlja« in debelih čopičev.

Otroci so individualno že spočetka prav tako različni kot poznejši odrasli in zato je treba z njimi tudi ravnati kot z odraslimi, ne pa jih nalašč delati neumne, ker marsikaj razumejo in morajo začeti »funkcionirati« že pri petih letih. Predvsem pa je treba ravnati z njimi nadvse pazljivo, sicer odrastejo z napačnimi informacijami in sprevidijo, da ne more biti iz tega, kar počnejo, nič. O tem lahko Pogačnik postreže tudi z osebno izkušnjo. Nekoč je okoliške otroke, ki jih je zanimalo, kako dela, povabil domov in jim vse, kar so pri njem iz samega veselja naslikali na ploščice, s svojo prešo odtisnil. Otroci so pri tem pokazali neznansko navdušenje in so imeli od veselja vsi rdeča lica. Ker pa neposušениh odtisov niso mogli odnesti domov, jih je nadvse skrbelo, če jih bo Pogačnik do naslednjega dne zares dovolj skrbno shranil, zato sta jim morala to z gospo izrecno obljubiti. V tem, da so se v svoja dela prav zaljubili, da so postali srečni in jih je zanje zaskrbelo, pa je mojster ugledal ljubezen do lastnega dela, ki je pogoj za ljubezen do vsega drugega. V taki ljubezni vidi Pogačnik tudi začetek pravega ljubiteljstva, iz kakršnega je izhajal tudi sam, ko je na primer sedemleten prvič videl podobo (reprodukcijo) Leonardove Mone Lise in si jo zapomnil za vse življenje; in tako bi jo pokazal tudi otrokom v Narodni galeriji, jim povedal, da je to reprodukcija, ter jim pojasnil razmerja med originalom, kopijo in reprodukcijo, in za tako delovanje je pripravil že tudi pravi scenarij.

V monotipiji, s katero so se otroci pri njem izkazali, pa vidi najpripravnejše izhodišče za zbujanje proste poti ustvarjalni domišljiji in radovednosti ter odskočno desko za ljubezen do likovne kulture, ker lahko prav taka preprosta tehnika v otroku spodbudi željo za nadaljnjim delom in mu odpre neskončen svet domišljije. Isto mi je razlagal tudi ob pogledu na katalog Žarenje svetlobe z Jemčevimi akvareli, ob katerih se človeku prižgo luči domišljije. In tudi svoj dragoceni stroj je daroval Narodni galeriji prav za take namene, da bi z njim zbuiali ustvarjalno veselje, ko bi otroci delali s srcem, ne pa zgolj avtomatično packali ali »flodrali« tja v en dan, kot bi dejal France Mihelič.

Veliko vzgojno škodo pa s svojo ignoranco po Pogačnikovem mnenju povzroča tudi televizija, ki ne opravlja takega poslanstva, kot bi ga lahko, saj ne izrablja svojih velikih možnosti. Namesto da bi se posvetila predstavitvam umetniških artefaktov, ki bi jih ob predmetih razlagali poznavalci, kot je to videl na avstrijskem in italijanskem ter bližnjem hrvaškem kulturno-informativnem programu z odlično komentatorko Nedo Ritz, raje predvaja ničvredno ljudsko rajanje različnih ansamblov ter ljudem vsiljuje prav katastrofalno nizko raven

in jih že prav sistematično poneumlja. Danes se mu ob vsem tem vse bolj dozdeva, kot da se je svet prav podrl – toda podira se že dolgo.

Pogačnik se zaveda, da sta imela v preteklosti slikarstvo in kiparstvo še svojo jasno določeno funkcijo, ki ji je bilo prirejeno tudi šolanje, tako kot jima je bilo pred vojno tudi še na srednji obrtni šoli; zdaj pa bi moralo biti prav vse zasnovano interdisciplinarno in ne več le na rokodelskih osnovah. Tega, kar je nekoč znal Tiepolo – in kaj vse je zmogel! –, ne zna danes več nihče, ker česa podobnega danes nihče več niti ne potrebuje, tudi Cerkev ne, in se ne bo nikdar več ponovilo, saj v današnjih časih ne zna skoraj nihče več izdelati niti običajne freske (ki jo je Pogačnik poleg grafike študiral oziroma se ji posvečal, kar potrjuje tudi Jakčeva označba v njegovem gradivu o zgodovini ljubljanske akademije, v Zagrebu pa jo je obvladal še Hudoklin; zaradi njene delikatnosti pa so se čutili negotove pri njenih tehnoloških razlagah že tudi Pogačnikovi profesorji na umetnostni zgodovini, ki si zato o freskah niti niso upali govoriti. To pa so čutili kot pomanjkljivost, ker jim je bila večkrat vodnik na poti k umevanju nastajanja umetnin tehnologija; še zlasti pa jim je pomanjkanje takega znanja oviralo poglede pri pojasnjevanju kiparstva, kjer je šlo vštric z razvojem tehnologije tudi spreminjanje oblik). Izginila sta tudi bakrorez in ksilogravura in Pogačnik, ki se je dal od izumirajočih poznavalcev s prav posebnim veseljem poučiti tudi o starih grafičnih načinih, ki izginjajo ali so že skorajda usahnili, je želel s tem znanjem ali védenjem vsaj simbolično pripomoči k njihovi ohranitvi ter jih kot kuriozitate vsaj z besedami posredovati tudi še naprej, ne da bi verjel v njihovo prenovu.

Po njegovem prepričanju je treba danes vse združevati in tudi v umetnosti ne potrebujemo več predvsem ozkih specialistov, ki bi obvladovali na primer samo eno področje. Ne strinja se niti z Borisom Kalinom, ki je trdil, naj se študent najprej vsega nauči, potem pa lahko vse to vrže čez ramo, kajti prepričan je, da se je tudi to izkazalo kot nepotrebno, ker ne verjame v pravilo, da je potreben najprej dril, da potem postaneš umetnik, saj umetnost ne raste iz znanja, ampak raste iz nič. Hkrati pa se isti Pogačnik, žalujoč nad izginevajočim tehnološkim znanjem, med poskušanjem, da bi ohranil, kar preteklega izginja, očitno počuti, kot da bi moral poskrbeti za vse in – s strastnim zaupanjem v ljudsko izročilo – oznanja vse minulo vsaj še z močjo pripovedovanja. K temu pa ga spodbuja tudi misel, da je lepo, če se svet nadaljuje in če se v njem prepleta staro z mladim – vendar je to misel povezal s spoznanjem, da je šla danes mladost v svojem opuščanju tradicije in zlorabi tehnologije že vse predaleč.

Študentom je Pogačnik kot učitelj govoril vselej »v širino« in je stvari razvijal podobno kot Federico Zeri; vendar je to spoznal šele pozneje, ko je prebral njegovo knjigo, v kateri se prav tako povezujejo stvari z dogodki in življenjem. Prav zaradi širine zanimanja, ki je vselej želelo iz nadrobnosti zajeti celoto in iskalo na območjih nekdanjega rimskega cesarstva značilnosti, ki so še v zvezi s staro antiko, se je po Pogačnikovem mnenju pričel Zeri poglobljati tudi v slovensko umetnost, saj je želel spoznati, kakšni elementi so se ohranili na našem delu nekdanjega rimskega imperija, nekoč segajočega od Anglije do Romunije ter Carigrada. To Pogačnikovo širino so nekateri opazili že ob njegovem pouku na srednji šoli, kjer je predaval umetnostno zgodovino drugače, kot je bilo običajno, zato mu je Gizela Šuklje kritično dejala, da bi njegov način bolj sodil na univerzo. Vendar je bil sam že tedaj prepričan, da se učencev ne sme podcenjevati nikoli in na prav nobeni stopnji, podobno, kot mi je svojčas pripovedoval prav tako v širino usmerjeni Jože Kastelic, ki je menil, da jim je vredno zavzeto govoriti, pa če začutiš odmev vsaj v enem izmed njih, pri čemer je vedel, da jih ob tedanji »industrijsko« množični obliki študija niti ni kaj dosti več, ki bi bili sploh dojemljivi, ki bi jim bilo, kot je govoril Steele, »dano«, ali ki bi, kot bi dejal Maleš, ob umetnosti tudi v resnici kaj začutili.

Pri tem se mi, upoštevajoč umetnostnozgodovinsko realnost, končno poraja tudi misel, da ni v pogledu umetnosti in njenega razumevanja prav nič z ničimer zagotovljeno, prav gotovo tudi ne z nobeno šolo ali nazivom, in zastavlja se celo vprašanje, kdo vendar sploh zagotavlja, da je estetsko dojemljiv sam učitelj, saj lahko med raziskovalci umetnosti srečujemo tudi take, za katere bi najprej pomislili, da so bili v mladosti s krepko injekcijo posebej cepljeni ravno zoper umetnost, v življenju pa lahko spoznamo tudi nešolane ljubitelje z dojemljivostjo, ki je ne premore noben profesor. V tem pa morda vendar tiči tudi skrita logika, saj pogosto odhajajo ljudje študirat prav tisto, česar ne dojamejo in kar jim povzroča težave, in jih študijski »predmet« lahko zanima tudi prav zato. S tem si je mogoče pojasnjevati pomanjkanje posluha za jezik oziroma daru za pisanje pri jezikoslovcih, pomanjkanje posluha za umetnost pri umetnostnih zgodovinarjih ali duševno nestabilnost pri psihologih in psihiatrih, kar je vse mogoče pogosto jasno opaziti v vsakodnevem življenju. Prav zato pa se veda o umetnosti tako krčevito otepa vsakega estetskega dožemanja in zase poudarja, da je v načelu samo zgodovina, za katero so vse Pogačnikove keramične krave, klavrne in imenitne, enako pomembne.

O docela nepodcenjujočem odnosu do učencev ne glede na njihovo šolsko stopnjo Pogačnik očitno ni govoril tjavendan, ampak povsem upravičeno tudi iz osebne poklicne izkušnje, saj so bili med njegovimi dijaki že na srednji šoli za oblikovanje spočetka tudi zelo nadarjeni in sposobni ljudje, ki jih je zavrta vojna; imeli so že čez 18 let in so že presegli starost, ko je človek najbolj priučljiv. Na šoli za oblikovanje, na kateri jih je skušal disciplinirati in jim odpirati pota z učenjem obvladovanja različnih risarskih prijemov, so pri Pogačniku sprva opravljali maturo iz umetnostne zgodovine tudi le malenkost mlajši dijaki od njega, med njimi Vladimir Makuc in Karel Pečko. Stari ljubljanski profesorji, tudi pesnik in kritik ter prevajalec Pavle Karlin (ki ga poznamo v znamenju vseh njegovih dejavnosti, tudi kot prevajalca iz kitajske lirike, s karikature Franceta Podrekarja), so tedaj Pogačniku priznali, da pri tako mladem profesorju še niso doživeli tako dobre mature in da je bila matura pri njem tudi zelo zanimiva, ker je bila izpeljana na povsem individualen način. Njegovemu nadarjenemu učencu Oskarju Kogoj, ki so ga na podlagi del sprejeli na beneško akademijo že po končanem tretjem letniku srednje šole – posebej se je izkazal pri oblikovanju modulatorjev, ki jih je Pogačnik pojmoval kot način možganske telovadbe za dojemanje in definiranje prostora –, pa so pozneje na akademiji v Benetkah priznali, da si niso mislili, da se je mogoče v Ljubljani naučiti česa takega, kajti na sprejemnem izpitu, na katerega ga je pripravil Pogačnik, je bil priznan za najboljšega od vseh osemdesetih kandidatov. Sam Kogoj pa pripoveduje, da je Pogačnika na šoli dojel kot pravega filozofa oblik, nemara še večjega kot umetnika, ki je želel vse na svetu razumeti in je tudi sleherno formo poprej utemeljil s pravim filozofskim premislekom, ter dodaja, da so bili v Pogačnika in njegovo ženo vsi dijaki že prav zaljubljeni. Pri Pogačniku je zaradi take pedagoške metode vsrkal že tako rekoč vse, kar je pozneje potreboval na beneški akademiji, in ga v vseh pogledih šteje za »svetovno klaso«.

Profesor pa o Kogoj pripoveduje, da je bil v trdem ljubljanskem ozračju sprva kot izgubljen in da ga je prvi informiral o osnovnih oblikovnih elementih, ki so videti abstraktno neuporabni, a se da iz njih sestavljati stvari, na primer stol ali keramičen vrč; elemente, iz katerih vsa taka ploskovitost raste in dobiva svoj značaj, so tedaj poimenovali rastrske strukture. Kogoj se je očitno navadil opaziti take oblike tudi v samih umetninah in predmetih, saj je udeležencem vsakoletne penovske ekskurzije leta 2003 v domačem ateljeju v goriškem Mirnu nazorno pokazal, kako je razbral prvinsko obliko za svoj moderno izoblikovan

vrč v oblikah draperije, napeto razprte po ženskem poprsju s kretske freske. Pri tem se je hvaležno spomnil Pogačnika kot človeka, ki ga je prvi usmeril, in enako tudi njegove žene, pa tudi tega, da je bilo v njegovem času na Pogačnikovi šoli vse polno talentov. O tem, da je bil Pogačnik kot pedagog tako sijajen in izjemen, da tega niti ni mogoče povedati, in da je znal dijake in študente spodbuditi kot nihče drug, pa mi je pripovedoval tudi Emerik Bernard.

Učence je učil Pogačnik risbe tudi opremljati ter jih s tem dojemati tudi v razmerju do prostora. Seveda pa je šlo tako pedagoško razdajanje na račun Pogačnikove ustvarjalne duše, saj umetnik, ki je bil tedaj še v Stupičevi slikarski specialki, potem ni imel dovolj niti energije niti časa za lastno delo, a mu zaradi nadarjenih učencev tega vendarle ni bilo žal. Ko se je znašel na šoli, si je deljal, da bo – če je pač že tam – poskusil na njej tudi nekaj narediti. In to je tudi zares storil.

Med njegovimi dijaki iz srednje šole sta izstopala poleg Oskarja Kogoja in Emerika Bernarda ter Jožeta Spacala tudi Matjaž Vipotnik in France Rotar, ki ju je imel kot sprva srednješolski in nato akademski profesor priložnost in čast spremljati ter sklenjeno opazovati in vzgajati vse od začetka. To še posebno potrjuje njegovo intimno razumevanje kiparja Franceta Rotarja. Ta je kot nešolan, z naravo povezan »primitiven« mladenič, ki je stanoval pri Savi, hodil ves čas po hostah, pobiral savske prodnike in strmel v drevesne gozdne forme, napete linije gobanov ali kostanjev in je, kot ga vidi Pogačnik, v osnovi izšel neposredno iz tega naravnega sveta. Prav zato pa je lahko pozneje spomin nanj samoumevno spojil z abstrahiranimi oblikami, ki jih je zaznal v sodobnem italijanskem kiparstvu, na primer pri Mascheriniju, medtem ko je pomagal odlivati njihova dela italijanskim kiparjem, pri čemer so mu dali Italijani v bistvu samo končno moderno formo. Savski prodniki, ob katerih se v Pogačniku zbudi spomin na Franceta Rotarja, pa so podobno kot kiparja nekoč navdihovali tudi samega Pogačnika. Ko je šel na Savo, je tam z enim očesom spal, z drugim pa gledal kameenje in mravlje, delčke naplavljenega lesa in hlod vrbe, ki je ležal v vodi, in vse to kar neposredno s šivanko vrisal v ploščo za »psevdoabstraktno« grafiko Na produ (1961), ki je bila potem posebej lepo sprejeta na Japonskem.

Posebno srečno je bilo na srednji šoli srečanje s profesorjem Pogačnikom tudi za Matjaža Vipotnika. Vipotnik se je zdel Pogačniku zelo soliden oblikovalec, ki je deloval lepo, čisto in inteligentno. Toda ko je prišel v šolo, je sedel med fanti vedno žalosten, ne da bi kaj dosti delal. Ko ga je Pogačnik povprašal, kaj je

vendar z njim, pa mu je samo odgovoril: »Ne morem. Vse sem izgubil – mama mi je umrla.« Pogačnik mu je dejal, da je ravno prejšnji dan videl njegove risbe, ki so prelepe, in da ni sam v mladosti nikoli toliko znal, kot zna on, in se je začel z njim neopazno posebej ukvarjati, da bi ga postavil na noge, kajti njegova žalost ga je prizadela še toliko bolj, ker je njemu samemu umrla sestra, ki mu je med vojno pošiljala stvari v zapor, zato ga je lahko zelo dobro razumel. Fant je lezel skupaj, on pa ga je spodbujal in mu dopovedoval, da je talent poslanstvo. In ker ga ima, je dolžan na to poslanstvo odgovoriti. Dopovedoval mu je tudi, da ni v življenju nobene milosti, da je svet krut, z malo veselja in veliko žalosti, in da je taka pač naša usoda. Fant se je prebudil in začel delati, Pogačnik pa je tudi uvidel, da je Vipotnik mehkega srca, in mu ga je to še posebej priku-pilo. Nekoč je v Križankah, kjer je bila srednja šola za oblikovanje, rešil ubogega mucka, ki je zlezl previsoko na trto in ni mogel več dol, in Pogačnik mu je takrat dejal: »Vidite, tale mucek ste pa vi.« Nekega dne pa je Pogačnika poklical v šolsko pisarno ravnatelj Žen, in tam ga je pričakal pesnik Cene Vipotnik z besedami: »Vi ste mi rešili sina. Tako je objokoval mamó, da je že propadel. Za zmeraj sem vam dolžan.« In to je bilo Pogačnikovo prvo in zadnje osebno srečanje s Cenetom Vipotnikom, četudi je poznal Cevca, ki se je večkrat družil z Vipotnikom in Udovičem, a sam ni imel priložnosti, da bi bil kdaj v njuni družbi.

Na šoli za oblikovanje je Pogačnik učil tudi nekatere nadarjene dijake, ki so se pozneje porazgubili v tujini in so izginili iz tukajšnje zavesti, med njimi sorodnika pevca Vekoslava Janka, ki je pozneje odšel v Nemčijo, ali očeta Zmaga Jelinčiča, ki je bil enako zgovoren kot njegov poslanski sin. Prav ta Janko je od začetka do konca docela sam zmodeliral angelčka na spomeniku v ljubljanskem parku Zvezda, s katerim je bil Plečnik povsem zadovoljen in ki danes po krivici v strokovni literaturi, tudi v knjigi o ljubljanskih javnih spomenikih, velja za delo njegovega profesorja Boža Pengova. Izdelal je tudi nagrobnik za arhitekta Dušana Grabrijana na ljubljanskih Žalah. Med učitelji grafike na tej šoli pa je bil tudi Rado Krošelj, avtor nekaterih dobrih plakatov, ki živi v Južnoafriški republiki in je ostal najbolj zasidran v spominu kot avtor vibastega znamenja za nekdANJI Viba film. Tako je ostal Pogačnik pozoren na prav vsak slovenski list, ki ga je z rodnega debela že davnokdaj ali pa tudi ravnokar bogvekam odnesel neizprosni življenjski veter, še posebej pa na usodo vsakega izmed učencev.

V svoji dojemljivosti je Pogačnik prepričan, da je treba biti odprt za vse stvari, vendar opozarja, da v današnjem času vse bolj kraljuje dekadenca, ki jo je

mogoče razbrati iz tisočerih znamenj, saj so na primer v primerjavi z nekdanjimi popularnimi skladbami tudi najbolj razširjene stvari na televiziji, narodno-zabavni ansambli pa tudi popevke, danes vse bolj agresivne in kažejo mnogo premajhno kritičnost, kajti danes je vse, kar nas oblega, največkrat že takšen »klump«, da lahko tudi že mnogo manj občutljiv človek, kot je Pogačnik, to vsesplošno »rajanje« imenuje že kar katastrofalno. Televizija, od katere so si nekoč toliko obetali in ki je obsedala Stupico, je postala že tako čudna polomija, da bi bilo po Pogačnikovi presoji celo bolje, ko bi je sploh ne bilo, saj ljudi pokvarja v vsakem pogledu. (Ob tem se lahko spomnimo nekdanjih Jakopičevih podobno resigniranih razglabljanj, ki jih je Anton Podbevšek zbral v svojo knjigo, v kateri med drugim preberemo: »Kje imamo n. pr. danes kompozicije, ki bi se dale primerjati z nekdanjimi? Kaj si želi naša javnost, nam povedo javni lokali, kjer igrajo v prvi vrsti šlagerje. Danes gre menda povsod le še za šlagerje ... Kako naj bi bilo v takih časih prizanešeno ravno slovenski umetnosti?« Ko pa sem na to spomnil Pogačnika, je, gledajoč iz današnje perspektive, menil, da so imeli nekdanji zvočno bogati šlagerji, kot so bili Ramona ali Valencija, vendarle vsaj rep in glavo in so bili naslonjeni na romansko poezijo, medtem ko je ostal v današnjih, že popolnoma osiromašenih samo še ritem in ponavljajoč se ropot, vsebina pa je največkrat le še »namigušasta«. Morebitno sklicevanje na ritmičnost Zamorcev pa ni umestno, ker so pri njih tudi finese, ki jih naše uho ne sliši.)

Ob vsej njihovi ničvrednosti pa so prav take, čas označujoče pesmi rockerjev in raperjev okrog nas vendarle nadvse pomenljive, ker so njihova kantavtorska besedila žalostna podoba ene same neizpolnjene želje, ki izpričuje predvsem veliko življenjsko brezizhodnost in žalost. Te žalosti pa ljudje ne znajo več izraziti, ker niso brali ne Shakespeara ne Danteja, podobno, kot največkrat tudi ne performerji, medtem ko so bili nekoč slikarji nadvse vsesplošno izobraženi in načitani in so imeli, tako kot na primer Manet ali Toulouse-Lautrec, pod kožo celega Balzaca. Taka neizobraženost se danes izkazuje na vseh področjih in še posebej simptomatično v parlamentu, kjer najbrž ni intelektualca, ki bi kdaj prebral Danteja (četudi ga je prevedel nekdanji minister Capuder), pa tudi ne pravičnosti, nekateri pa bi najrajši pozabili na slovenski jezik in kulturo. To pa je tudi spoznanje današnjih pesnikov, kot ga pogosto poslušam tudi sam v njihovi družbi, kjer ugotavljamo, da ni bil odnos do kulture še nikoli tako na dnu, kot je v današnjih japijevskih časih, saj se celo pod imenom kulture na televiziji

zelo pogosto oznanja nekaj, kar je v bistvu nekultura ali kvečjemu primitivna zabava, in zato se Pogačnik z mislijo na še druge umetnike vprašuje, ali so se nekoč zares zaman zavzemali za večne vrednote. Mladina pa ima velike ambicije in se danes po telesu dekorira, kot bi nenehno klicala: »Ali me vidite? Ali me vidite?«, in si celo prebada nosove in jezike, kot so nekdanj počeli Azteki. Vendar je šlo pri Aztekih za nekaj drugega, ker je bilo njihovo prebadanje organov mišljeno v čast bogovom in v prid ljudi, saj so z njim želeli umiriti bogove, da bi ljudi spoštovali, od sedanjih prebadanj pa bodo deklicam ostale samo luknje v nosu, da bodo postale grde in bodo zato nekoč delale samomore. Poleg tega pa se mladina med seboj očitno niti nima kaj pogovarjati, kajti v lokalih, kjer se zbira, je vsepovsod tolikšen hrup, da ni mogoče slišati niti besede; zato je o tem kot pomenljivem znamenju današnjosti v Delu posebej pisal tudi Drago Jančar.

556

Da je Pogačnik tako močno občutljiv na vsakokratno »ljudsko« oziroma med ljudmi razširjeno ali vsiljevano pesem, ki se je iz ljudske pesmi spremenila v »šlager« (kakršnega prepevajo muzikantje v izmišljenih folklornih nošah z belimi gatami, irharicami in bleščečimi se gumbi, kupljenimi v Celovcu), pa nikakor ni nerazumljivo, saj taka občutljivost potrjuje njegov odnos do pomenljivosti vsakršnega ljudskega izročila, ki ga umetnik razkriva tudi s tem, ko ga tako močno privlačijo ljudske fraze, poimenovanja ter arhaični miti ali rekla. Prav ta vsaj v podtonu vstopajo tudi v njegovo pripovedovanje, v katero se mu vpletajo stalna števila kot v ljudski pesmi: v pripovedovanju o nastanku Poslednje nedelje na primer trije sodi in tri ure, in celo golobčkov na suhi igli Jutro v predmestju je vgraviranih natanko sedem. Zgolj ta iz Pogačnikovih spominskih citiranj razviden smisel za stilizacijo, ki še bolj poudarja usmerjenost na bistvo, pa ostaja, kolikor sem imel sproti priložnost soočati njegove »zgodbe« z arhivskimi dokumenti ali izpovedmi ljudi, ki sem jih po srečnem naključju v življenju srečal, tudi edina domnevna, vendar očitno le pesniška svoboščina njegovih dokumentarnih pričevanj, ne glede na Kosov zgodovinarski »očitek« o Pogačnikovi domišljiji, kajti vsebina vsega, kar Pogačnik pripoveduje, se z dokumentiranimi pričevanji, kolikor so mi prišla pod roko, vselej prav natančno ujema.

Da so njegova dobesedna spominska navajanja v bistvu stilizacija, ki zajema le bistvo, pa se – pogosto premišljuje o zgodovinarskem delu – jasno zaveda tudi Pogačnik. Zagledanost v števila, ki učinkujejo kot stalnice iz ljudskih rekel, pa opisano resničnost potrjuje še s pečatom večnostno mitičnega

nadiha, temeljčega na ljudski umetnosti, ki so jo v Pogačnikovi zavesti vselej tako usodno predstavljale ljudske pesmi ali z njimi povezane panjske končnice, pri njem tudi v času socialističnega realizma izraziteje kot na primer sklicevanje na partizansko grafiko, ki je v povojnih letih v duhu časa, ki se je šele postopoma osvobajal, veljala za našo najčistejšo moderno ljudsko umetnost (kot jo je še leta 1952 označil Luc Menaše). Na tako izročilo so se spretno sklicevali tudi pri poznejšem zavzemanju za upoštevanje in razvoj grafike, saj je grafiko na njeni začetni stopnji tudi Jakac označeval kar kot ljudsko umetnost, ki naj bi »prišla do najmanjšega človeka«. Tako kot je nekda videl Pogačnik v grafiki »nadomestno slikarstvo za ljudi« oziroma »ljudski« način za razširjanje umetnosti nasploh, pa vidi v današnjem »ljudskem« dogajanju dekadenco in hkrati krčevito iskanje, za katero še ne vidimo, kam pelje.

V takem stanju ga spričo izjemne težavnosti naloge nenehno zanima, kako in s kakšnim izrazoslovjem bi bilo vse to dogajanje mogoče približati študentom umetnostne zgodovine, predvsem pa, kako jim pojasnjevati spremembe v umetnosti in še posebej v pojmovanju grafike, ko pa je danes tako rekoč vse še nejasno, za otroško radovednega Pogačnika pa zaradi svoje odprtosti še toliko bolj vznemirljivo, medtem ko je njegovo pripovedovanje o preteklosti zanj že »prebrana knjiga«, ki pa bi jo bilo škoda pozabiti in nam jo zato s svojim čuječnim pogledom z zvonika svojega spomina na novo priklicuje pred oči.

V današnji prehodni dobi ni več oziroma še ni primerne metodologije oziroma sistematike, s katero bi lahko taka še nedefinirana dogajanja sploh zajeli, in pogosto se ne zmorejo več označiti niti sami avtorji, ki ne znajo svojemu delovanju nadeti niti slovenskih imen, iz česar je moč sklepati, da niti sami ne vedo, kaj počno, in da je njihova artikulacija ničeva. Ob tem pa Pogačnik opazuje, da si prihajajo pri razlagah navzkriž tudi tako imenovani kuratorji, ki šele iščejo enotno izhodišče za pojasnitev takih pojavov. Enega od glavnih razlogov za te spremembe pa vidi prav v vlogi televizije oziroma televizijskega gibanja, ki s svojo spremenljivostjo usmerja tudi slikarje, ker njihov prostor ni več fiksni, ampak nenehno beži, medtem ko so nekdane metode, ki so se danes končale, predpostavljale, da je postavilo piko na i že slikarstvo. V resnici pa se iz njega rojevajo mediji vseh vrst in v današnjih dneh ni razvidno niti to, kaj pripada na primer gledališču in kaj filmu, poeziji ali arhitektonsko konstruktivni sferi, kajti danes se prav vse zelo tesno povezuje, in vse to lahko le redkokdo tudi zares obvlada, še najmanj pa kak kulturni minister.

Pred nami je danes za cel oder stvari, ki se med seboj pogovarjajo, ta oder pa je mnogo težje pregledati in definirati kot nekdanjo sliko, ki tudi za Pogačnikov pogled, četudi ljubi slike, nikakor ne more pomeniti zaključka, kajti, kakor pravi Pogačnik kot neutruden zgodovinar in pedagog, »proces se nikoli ne neha in gre vedno (ne)kam naprej«. Zato Pogačnik ni zazrt le v preteklost, četudi je izrazit nostalgik in intimist, ampak je njegova v prihodnost usmerjena »pedagoška« radovednost prav neznanska. Še posebej pa je zanj značilna zavest, da si ni nikoli upal zatrditi, da je zanj kak pojav začetek in konec in da bo pri njem tudi zanesljivo ostal, ampak si je vselej puščal odprta vrata, ker je vedel, da se v umetnosti porajajo vedno nove ideje. V tem pa se morda še najbolj razlikuje od svojega akademijskega predhodnika Jakca, ki je le v času socialističnega realizma prisiljeno dejal, da moramo gledati v prihodnost, pozneje, zatopljen v resnično in avtentično intimnost, pa je celo deklarativno izjavljal, da ga zanima samo še to, kar je in kar je bilo, ne pa tudi, kar še bo, najbrž tudi zato, ker je vedel, da bo vse to in še marsikaj drugega nekoč vztrajalo tudi brez njega. Nekoč, nedolgo pred svojo smrtjo, ko je bil včasih že nekoliko odmaknjen, pa mi je tudi dejal, da bo imel pred koncem sveta na vrhu sveta razstavo, torej ob dokončnem izteku časov, kot da bi tudi s tem želel premagati minljivost. Ko je leta 1987, ob svoji razglasitvi za zaslužnega profesorja, Jakca še zadnjikrat videl Pogačnik, mu je stari mojster zaupal svojo edino in skromnejšo željo, da bi rad dočakal sto let; v upanju na njeno izpolnitev pa se je – pogosto misleč na Nostradamusa in druga znamenja v življenju – rad skliceval na neko nikoli pozabljeno prerokovanje.

Pogačnikovemu smislu za zgodovino, ki umetnika sili, da gleda pojave v zgodovinskem kontekstu, se današnje odklanjanje slik in sovraštvo performerjev do slikarjev kaže v luči dosedanjih zgodovinskih dihotomij kot na novo obujena borba med ikonoklasti in ikonoduli, torej kot že nekaj videnega, in to ga potrjuje v prepričanju, da bodo ostala nasprotja, kakršna so bila izpričana že v poprejšnjih stoletjih – v času bizantinskih nasprotovanj ikonam, v časih zapovedi Karla Velikega, ki je prepovedal upodabljati personifikacije sonca in vetrov, ali v časih protestantske nenaklonjenosti do podob – v resnici večna. (Temna slutnja pa mu govori, da je bilo Petkovškovo Pismo, ukradeno iz ljubljanske Narodne galerije v času tamkajšnje Manifeste, žrtev prav takih razmerij oziroma ikonoklastičnih bojev, in se zato boji, da je slika, ki sicer ne sodi med Petkovškova najboljša dela, ne le ukradena, marveč tudi uničena.)

Jasno se zaveda, da je nastal performans iz prepletanja vseh teh pojavov, toda enako jasno na žalost tudi vidi, da ti performerji ali avtorji instalacij, torej prostorskih aranžmajev, ki slikarstvo preganjajo in skušajo razdiralno pomesti s kvaliteto preteklih obdobij, niso naredili še ničesar zares pomembnega in da je njihovo dosedanje delo nadvse banalno in vsiljivo ter da ni na njem prav nič lepega. Gre le za neke vrste šov, ki je prej teater kot pa likovna dogodivščina in ga je potrebno dokumentirati, če ga hočemo videti še naslednji dan, medtem ko je slika definitiven predmet zase, ki tudi ostane. V svoji teoretični zavzetosti pa je skušal kot pedagog take pojave tudi popisati in analizirati z besedo, da bi tako lažje razbral njihov pomen in namen. Stvari so omejene, današnji čas popolne dezorientacije na vseh področjih, tudi v odnosu do knjige, pa je žalosten, ker gredo stvari čez rob in nastaja iz tega že prava tragedija. Ob misli na današnje brezpotje pa se Pogačniku že kar sami vsiljujejo v spomin Dantejevi verzi z začetka Božanske komedije o izgubljeni jasni poti, ob katerih se mu zdi, da je stari preroški Dante že vse predvidel in na svoj način tudi že vse povedal. Podobno pa je najbrž v drugih okoliščinah, tik pred prvo svetovno vojno, čutil tudi Pogačniku ljubi Vojeslav Mole, ki je bral Danteja v izvirniku že kot otrok v Novem mestu in je v pesmi Na Dantejevem grobu zapisal: »Vse naše ceste trudno so iskanje, / vse naše delo – v nič bobneči hrum, / naš svet so sni, ki v nas ni vere vanje.« Svoje srce pa je v tej pesmi primerjal z bršljanom, ki se vzpenja po deblu Dantejevih živih bronastih tercin.

POGAČNIKOVA ESHATOLOGIJA



560

Pogačnik se sam neskropulozno, kot bi ob vsej skrivnostnosti želel ljudem kar na dlani izročiti svoje deklinško krhko in počeno srce, označuje za melanholika, depresivneža, nostalgika, »piromana« in samomorilca in pravi – ker zaradi pojemajočega vida ne more več ustvarjati –, da živi le še zaradi žene, ki je njegova ljuba Madona, sicer bi v svoji neprestani žalosti že zaužil kak strup. To pripovedovanje se ujema z njegovimi predstavami, kako lepo je bilo živeti v času, ko je še Marija hodila po zemlji in se je človek še lahko kam naslonil. Tako zamišljanje, izrečeno z značilnim vzdihom, pa je ohranjeno še iz izročila legend, kakršne so živele v starodavnem, pa tudi še predvojnem slikarstvu, saj je bil tak čas, vsaj sodeč po naši umetnosti, tako rekoč še predvčerajšnjim, če le pomislimo na delo Franceta Kralja z njegovo Slovensko Madono ali svetim Antonom, pa tudi na Miheličev medvojni jaslični Božič na Ptujski gori in spremljajoče ju številne, tudi Bevkove, Majcnove ali Likovičeve literarne legende, tudi na tiste pesemske, ki jih je po ljudskih motivih napisal Karel Širok in jih je nameraval ilustrirati Jakac. Prav tako pa Pogačnik ob spominu na svojo otroško ljubezen do jaslic kaj rad pomisli, da bi potreboval angele tudi danes, nič manj kot tedaj, ko jih je kot otrok pritrjeval na jaslično nebo, in da bi jih celo zelo močno potreboval in tudi zelo rad videl, kot nekaj čistega, kar bdi nad človekom v obliki oblaka ali avre, saj bi bilo nadvse lepo, če bi človeka nekaj varovalo, da bi lahko spokojno zaspal. (Ob tem pa lahko pomislimo, da je inteligentni Ivan Cankar, ki je očitno dobro poznal zormanovske slabosti, »prodal« Pogačnikovemu stricu Zormanu prav nikoli napisani rokopis z legendarnim motivom o čudodelni Marijini sliki, gotovo v prepričanju, da ga bo prav tak »likovni« spis, morda eden iz načrtovane zbirke novel, »v kateri bodo glavne osebe ljudski umetniki, slikarji in kiparji, ki so okrasili vaše kapelice s slikami, kipi in rezbarijami« – kot preberemo v Ljubljanskem zvonu iz leta 1935 –, še posebej zanimal. Pogačnik pa se v tej zvezi spominja, kako se je pred njegovimi očmi spreminjal tudi odnos do Ivana Cankarja. Še v gimnaziji se je namreč učil, da Cankar ni definiral svetovnega nazora, v očeh pravovernih komunistov pa je po vojni veljal za dvojno, janusovsko figuro, ki z enim obrazom gleda Mater božjo, z drugim

pa srp in kladivo, a so pozneje, ko se je socialistična ostrina zmeščala, po njem imenovali Cankarjev dom, »ki ga hvala bogu imamo«.)

Pogačnik je v življenju spoznal, tako kot nekateri filozofi (od Nietzscheja dalje), da se tudi v likovnem pogledu na svetu vse vrača, četudi je sleherni trenutek v svoji osvetljavi in atmosferi neponovljiv – kot med slikarji danes morda najbolj živo opozarja Andrej Jemec –, in četudi so se nekatere tehnike dokončno izgubile. Le za rajski vrt z njegovo ljubeznijo med ljudmi in živalmi, kakršnega je znal pričarati Pogačniku ljubi Švabinský (in od slovenskih slikarjev France Kralj), pravi, da se ne bo nikoli več povrnil, najbrž tudi zato ne, ker ga morda nikoli ni bilo, in zato je človek, ki je bil iz paradiza nekoč izgnan, še vedno močno otožen. Pogačnik se spominja, kako se je že v otroških letih nemočno jezil na Adama in Evo, ker sta s svojo neposlušnostjo ljudem odvzela raj, in se prav po otroško hudo jezi nanju še tudi danes, četudi šteje vero v njuno zgodbo za pravljico minulo, in morda je prav zato tudi postal umetnik, kajti, kot piše-ta v svoji knjižici o ikonah kardinal Tomáš Špidlik in pater Marko Ivan Rupnik, nekateri pravijo, da je rodila umetnost prav »nostalgija po izgubljenem raj«.

561

Pogačnikovo lastno delo je po njegovem prepričanju ostalo na sredini (po-tem ko je skoraj oslepel). Spoznal je, da pač ni vsem dano, da bi izpolnili svo-je poslanstvo, in da je imel, govoreč v dikciji križevega pota, vse preveč padcev, med katerimi se je popolnoma poškodoval; še popolnejšega padca pa so ga po-leg žene, ki ga je prva dvignila, rešili Miha Maleš, Aleksa Čelebonović in Zoran Mušič.

V mladosti je mislil, da bo naredil nekaj takega kot Jakopič, ki mu je bil prvo-merilo in prvi pomembni ocenjevalec slik, in danes se mu zdi lastno življenje neuspešno. Polovica njegovih del je tudi propadla ali je raztresena po svetu, zlasti v Ameriki, ne da bi bila sploh fotografirana, zavržene redke slike pa mu je pozneje rešila žena. Vendar je zadovoljen, da je lahko vsaj od daleč spoznal, koliko lepih in plemenitih stvari so naredili ljudje v zgodovini, da bi se z njimi medsebojno razveseljevali in tolažili. O sebi pa pravi: »Sem žalosten klovn«, pri čemer njegova zvesta žena pristavlja: »Jaz pa sem kraška trma.« Kot prikri-ti (navzven pasivni, a vendarle nenehno živo snujoči) umetnostni zgodovinar deloma še steletovske šole prav v steletovskem duhu o samem sebi meni, da se v njem združujeta Mediteran (njegov stari oče je bil Kraševac) in severnjaški, »magari tirolski« pol, torej podobno, kot je Stele govoril za Plečnika ali Jakca in on sam za Spacala. O svojem stanju in nezaupanju v prihodnost najraje govori:

»Srce mi je počilo po dolgem in počez in se ne poberem več«. Ob tem se mu zazdi, da je tako predrto kakor Marijino na podobah, kjer ga prebadajo sedméri meči, in tudi ran, ki mu zagotavljajo žalost, je v njem nič koliko, tja od neizpolnjene poti z materjo v Mengeš do obledelega Groharjevega sončnika, ki mu je najbrž odvzel barvo anilin. Ob razdrtem srcu in ob takih umetnostnih primerjavah pa se spomnim besed Ivana Tavčarja, ki je v zaključku novelete Mlada leta pomodroval: »Da, prijatelj! Grabbe ima prav, ako trdi, da človeško srce je ustvarjeno za to, da se raztrga. Da, raztrga! – In baš prepričanje tega nas drži v viharjih pokonci, da ne omagamo, dokler nas zakon prirode ne zgrudi v svoj zemeljski rodni prah! –« Od romantičnega Grabbeja pa seže misel še do »Pogačnikovega« Heineja, ki je svoje srce označil kot »strgano, zrezano in prebodeno«, le da je na tako stanje reagiral s posmehom in ironijo, ki je Pogačnik, razen izjemoma, ne pozna. Prebodeno srce pa je vključeval v poezijo tudi Edvard Kocbek, ki je motiv poznal iz štajerskih romarskih cerkva.

Ko sem profesorja Pogačnika obiskal prvič, mi je dejal, da odhaja s sveta, in ko sem se prvič poslavljaj, mi je dejal isto, s pristavkom, da se bo še najbolje počutil v žari. Ob misli, da so njegovi prijatelji odšli in da je ostal na tujem mu svetu sam, brez njih, brez Stupice, Preglja in Miheliča, ki so bili vsak unikum zase in njegova najzvestejša družba, četudi so bili po njegovem prepričanju brez vsakršne medsebojne skupne točke, se mu iz srca kot iz spomina na mlada leta izviha vzdih Preradovićevih verzov iz pesmi Popotnik (Putnik), značilno, da prav istih, ki si jih je v popotni dnevnik napisal že Jože Plečnik, ko se je na sveti večer leta 1898 sam brez domačih znašel v hladnih Firencah in si govoril: »Bože mili, kud sem zašo, noč me stigla u tujini, ne znam puta, ne znam staze...«; prav ti znameniti verzi pa so se vrezali v uho tudi že Janezu Trdini, ko mu jih je v Varaždinu recitirala njegova ljubezen, jeseni 1901 pa si je »sam in zapuščen recitiral Preradovićevega Putnika« na Heinejevem grobu Gustav Antun Matoš, kot navaja Božidar Borko. In na tej »brezpotni« stezi, podobni Dantejevi, je Pogačnik resignirano opazil, da so se spremenile tudi besede na njegovih kašipotnih tablah, saj je za svoj način dojemanja zelo simptomatično ugotovil, da se z odmikanjem časa že izgublja terminologija, ki je bila tipična za njegovo polpreteklo dobo in ji je znal prisluškovati kot zajec, in zato misli, sodeč po izkušnjah, da bi ga kak mlajši umetnostni zgodovinar ali slikar danes več niti ne razumela in da bi se ob njiju počutil kot glas vpijočega v puščavi. Če pa se je z menoj, kot pravi, lahko pogovarjal kot s samim seboj, je to najbrž

samo zato, ker sem se v življenju tolikokrat pogovarjal z Jakcem in njegovimi sodobniki, zlasti Miheličem, ki so imeli prvo generacijo svojih študentov za generacijo svojih prvih mladeničev, da ne rečem smrkavih negodnežev, ter se ob spominu na te pogovore in Jakčeve zapiske čutim živo navzočega tudi tam, kjer v resnici sploh nisem mogel biti zraven, kot bi bil nepremični popotnik skozi čas, lebdeč na čolnu iz knjižnih ter arhivskih listov, drsečem na valovih in kaskadah Pogačnikovega krhkega, a vendar hlastnega pripovedovanja. Najbrž pa tudi zato, ker sem se kot zadnji – kot me je nekoč imenoval profesor Nace Šumi –, vendar likovno zakrneli poganjek »novomeške« pomladi v spletu življenjskih okoliščin v marsičem bolj seznanil s starejšim polpreteklim kakor sodobnim časom.

563

Ob mislih na vse te osebnosti zato intimno doživljam tudi nekakšno nenavadno zamenjavo časov, v kateri že od nekdaj gledam na povojne umetnike iz perspektive starejšega ne le od sebe, ampak tudi od njih, pa četudi se jih je večina med njimi že poslovila, saj mi Pogačnik danes našteva svoje preostale, po vrsti nekaj let mlajše vrstnike med slikarji le še na prste ene same roke, in še število teh redkih se iz tedna v teden manjša.

Tudi zato se Pogačnikovo pripovedovanje, zazrto v sklenjenost časov, ki jim iz človeške perspektive vlada strašna minljivost, tolikokrat dotakne bližine böcklinskega Otoka smrti, grškega soseda otoka Krfa z gradičem Ahileionom, na katerem je nekoč strmela v Heinejevo »kapelico« nesrečna cesarica Elizabeta, ki se je pozneje spremenila v danes že pozabljeno, med starejšimi ljudmi in v dunajskih gostilnah, naseljenih z nostalgичnimi podobami cesarske družine, pa še vedno živo svetniško legendo. (Kot sem prebral v intervjuju z Jožetom Ciuhom, jo je vozil z ladjo na Krf Ciuhov prednik.) Sanje Arnolda Böcklina pa danes, kot je opazil tudi Pogačnik, s svojimi cipresami, otoki in božanstvi po svoje ponovno prebujajo čopič Metke Krašovec, ki se je vselej »oprezujoči« Pogačnik tudi živo spominja, kako je med akademisko sejo prerisovala secesijski ornament.

Pogačnikovo pripovedovanje se vselej zelo rado dotika tudi pozabljenih spominskih knjig, napolnjenih s spomini, ki so le še sledovi nekdanjega življenja. Ob tem si umetnik ob mislih na samotna pokopališča, ki jih v resnici in na slikah naznanjajo temni vzgoni cipres, k njihovim obzidjem pa vodijo drevoredi, nad katerimi se prikazuje smrtna ptica, tako kot na prvem slovenskem barvnem lesorezu Saše Šantla, tolikokrat dopoveduje, da ležati zravnano in spokojno v zemlji pod drevesi vendar ne more biti preveč hudo, in mu vedno znova prihaja

pred oči, kako brezupno je moralo biti šele Prešernu, ko je osamljen umiral v svojem gluhem času.

Pogačnik bi si želel umreti na svojem domu in ne v bolnišnici, tako, kot je umrl Oton Župančič, ki je imel navado spati do enajste ure dopoldne, ker je delal pozno v noč. Nekega dne pa ni vstal. Domači so ga šli pogledat, a je še spal. Vendar ni več dihal, ker je že odšel v Indijo Koromandijo oziroma, kot bi dejal profesor Stele, tjakaj, kjer menda večno praznujejo.

Kadar se Pogačnik ozre na zofo, na kateri se mu v duhu pojavlja Ivan Cankar, pa zatrjuje, da bi najraje za večno zaspal kar med ležanjem na isti restavrirani zofi, na katero se je na obiskih pri njegovem starem očetu imel navado zlekniti veliki, a nebogljeni pisatelj. Ali pa bi zasnul ob zvokih Schubertove nedokončane simfonije, ki mu je posebej blizu, najbolj poleg glasbe Rahmaninova, tako, kakor si je bil pianist Artur Rubinstein zaželel, da bi mu žena, ko bi umiral, zaigrala iz nje izbrani Schubertov stavek. To je nekoč slišal na televiziji in si takoj dejal: »Vidiš, ta pa si želi isto kakor jaz.« Prav Schuberta pa bi si izbral zato, ker ima v sebi veliko intimne note in ker je bil trpeča duša, kar je čutiti iz vse njegove glasbe. Rahmaninov pa je med hudo boleznijo držal pokonci tudi pevca Carrerasa.

Prav glasbo bi si Pogačnik med umiranjem rad izbral zato, ker je zanj odrešujoča, morda pa tudi zato, ker je na onstranskih prizorih na obokih cerkva, v gotiki in baroku, ali na platnih starih slik, tolikokrat videl muzicirajoče angele. Pokopati pa bi se dal najraje kar na pokopališču v Olševku pri Velesovem, v gozdu med borovnicami in jagodami, na katero je nekoč naletel z ženo na gozdni poti, ko je nenadoma stopil na botrov grob, kajti od tamkaj se razprostira pogled po obronkih Julijcev, kakršnega je gledal v velesovski mladosti in v kakršnega danes strmi v svoji sobi pred Karingerjevo sliko. Ob tem pa se že zazira v neuničljivo nostalgijo in se v življenju, posvečenem nostalgičnemu ustvarjanju, ki ne pozna dekoncentracije, očitno počuti kot med nenehnim poslavljanjem, ob katerem človeku utripa v srcu nema žalost, podobnim, kot sta ga v heinejevskem duhu upesnili Janko Kersnik in Simon Jenko v pesmi Studenca, ki jo je ilustriral Janez Šubic z risbo Slovo; in zato mi je kar nekajkrat, v takem poslavljajočem se stanju, a vendarle še povsem živahen in živ, naložil tudi tole žalostno naročilo: »Če bo kdo vprašal, zakaj sem umrl, mu recite: ‚Od žalosti je umrl. Ker je ta narod tako nekulturen, nekulturen in klavrn do konca.‘« »Kajti smo žalosten narod z žalostno zgodovino, na ravni narodnih ansamblov,

ki niso nič.« Taka izjava pa je v svojem strašnem obupu samo izraz velike skrbi za slovensko prihodnost, ki bi rada premagala brezup z vero v naše prerojeno življenje, v ohranitev ustvarjenega in v ustvarjalno živost. Prav to potrjuje tudi Pogačnikovo upanje, naj bi pripovedovanje Kronike o zaljubljenih v umetnost ob vsem tem vendarle izzvenelo v vero, da bomo jutri še živeli, saj bi brez tega zaupanja to pisanje ne imelo nobenega smisla.

Ob takih besedah o najlepših načinih smrti se nam lahko zazdi, kot da bi Pogačnik za življenje, misleč na mecena Valvasorja, sestavljal svoj lasten osebni imaginarni »Theatrum mortis humanæ« in tudi z njim apotropejsko odganjal neprijetno smrt, tako kot jo je tolikokrat v bolnišnicah, ko je bolj kot tehnologiji zdravnikov zaupal lastni intuiciji in, tako kot poprej že v šoli ali med vojno skozi okno vlaka, tudi med tamkajšnjimi »grozljivimi štorijami« v najtemnejših situacijah vsaj izjemoma odkrival svetle poglede ženskih obrazov – tokrat bolniških sester, ki so začutile njegovo tolažbo potrebno dušo in ga pobožale po čelu, on pa je še v bolnišnici z denarno podporo pripomogel k boljši prehrani njihovih mačk. Najsvetlejši pa je bil zanj pogled žene, ki ji bo pred smrtjo dejal, da mu na žalost ni uspelo narediti tega, kar je v življenju želel, potem pa bo, kot figurice na starinskih stolpnih urah, prestopil neznana vrata (skozi katera se bo na drugi strani morda v resnici vrnil), sprijaznjen z edino mogočo tolažbo, da eni prihajajo in drugi gredo, podobno, kakršno je oznanjal Jože Tisnikar, ko je življenje primerjal z oceanom, in vselej govoril, da je s smrtjo sprijaznjen, tudi zadnji pesniško razigrani večer pred svojo nenadno nesrečno smrtjo. In enako, kot je svojo vzhodnjaško sprijaznjenost s človeško usodo konstatiral Ivo Andrić: »Gremo. Pridejo. Bili smo, so in bodo.«

Naš narod se zdi Pogačniku v smrtni nevarnosti tudi, če ne predvsem zato, ker se sam zaničuje in se nima rad, kot da bi v izkušnjah naše revščine in zaradi nepopravljive zgodovinske izgube izgubil samozavest in ob stiku s tujci najraje kar pozabil sam nase. In tudi življenja naših umetnikov so bila bolj ali manj ena sama velika trnjeva pot, saj je – pripoveduje Pogačnik – še celo Jakac, ki v naših razmerah velja za prototip tudi navzven uspešnega ustvarjalca in slavnega kulturnega »cesarja«, v resnici veliko pretrpel (zlasti ob družinskih tragedijah, ki jih ni nikoli prebolel), a ga je reševal le njegov vedri značaj. (Ta značaj, o katerem govori melanholični Pogačnik, pa je lahko očitno bodril tudi druge, saj je Jože Plečnik Jakcu ob novem letu 1953 sporočil, da mu je njegova vedrost »v korist in velik užitek«.)

Svoje življenje vidi Pogačnik iz današnje odmaknjene razdalje kot eno samo nadvse naglo spreminjanje, ki mu je pustilo le okus po nostalgiji, tako kot jo pušča pesem Franeta Milčinskega-Ježka o mrtvem klovnu, ki mi jo je med takim meditiranjem tudi recitiral. Na svoji poti je kot preobčutljiv otrok doživel nenaden gospodarski vzpon in prav tako nagel propad domače družine, ene izmed tistih, ki je prišla v Ljubljano z dežele in je v drugem kolenu na hitro obogetela, a tega ni znala izkoristiti in se ni svojega vzpona še niti dobro zavedela, ko je že obubožala. (In zato morda ni dozorela za veliko literarno sago ali epopejo, kakršna bi pripadala že nekdanjemu času, zanesljivo pa se je pripovedovalskemu umetniku vtisnila v dušo kot nostalgичno lirična »storija«, ki je prežela njegova čustva tudi z žalostno usodo družinske zgodbe in z izrazitostjo materine in stričeve postave.) Po vojni pa se je s socializmom udarec ponovil in je družino do kraja izničil, in tako je bil Pogačnik v življenju »proletarec«, ki je tekkel za vozom, in »buržuj«, ki se je vozil z bogato kočijo. Doživel je oboje, zato ve, kako je človeku, če je bogat, in kako mu je, če je reven, in vidi bogastvo tudi v tem spoznanju. Ne glede na vse okoliščine pa je bil ves čas, odkar pomni, najraje v bližini umetnikov in njihovih slik, ter seveda svoje prav tako velike ljubezni, zaznamovane s konji.

V mladosti se je, tako kot tudi njegov stric Janez Zorman, vozil še s kočijo in se spoznal na konje, ki jih je od vsega najbolj ljubil in se je z njimi edinimi lahko čisto do kraja pogovoril. Konji so zanj še danes tako lepa bitja, da se lahko človek ob misli nanje samo zjoka, in tudi zato mu gre danes brez kakega vidnega razloga tolikokrat kar na jok, kajti v njegovi duši kot nekaj najbolj njegovega še vedno živi izginuli, izgubljeni stari hlev. Vse svoje otroštvo je prebil v glavnem v hlevu, kjer sta tičala s konjem po cele ure objeta. Vsi konji so hodili za njim, on pa jim je dajal štruco kruha in jih je doživljal že kar kot bogove, tako kot nekdanji Azteki, ki so se jih tako bali, da je zaradi njih propadel njihov mogočni starodavni imperij. Ves poznejši čas od očetovega gospodarskega propada dalje pa je bil Pogačnik brez konja in ni bil nikoli več na konju. Zaradi te izkušnje je danes prepričan, da je za človeka v življenju najhujše, če se mora odpovedati ljubemu bitju, ker nima več prostora, ki bi ga konj potreboval skupaj z ljubeznijo in nego. Zato se Pogačnik, ki konje iz svoje mladosti še danes močno pogreša, raje kot da bi se razgledal po Ljubljani s kakim avtomobilom, negibno zataplja v spomine, takoj pa bi se z veseljem, če bi le bilo mogoče, popeljal po nekdanji Šelenburgovi ulici v svoji stari kočiji, in bi vanjo zagotovo

zapregel ne samo enega, marveč kar dva konja. Najraje pa bi še zdaj sédel na konja in umrl kar na njem; in pri tem povsem resno pristavlja: »Bodite brez skrbi, zagotovo ne bi padel z njega.« (In že si ga zamišljam kot Puškinovega bro-nastega jezdeca ali v trenutku, kako zajezi na nebo kot kak Elija na Bergantovi sliki, med oblake, ki se mu, kadar so skozi domače okno videti posebno nena-vadni, pogosto zazdijo bergantovski, ali kako se dviga kot sončni Apolon na stropu dvorane v nekdanjem ljubljanskem knežjem dvorcu. Pomislim pa tudi na spoznanje modrih, da je najhitrejša jezdna žival, ki nas odnese k popolno-sti, trpljenje, kot je dejal mojster Eckehart in za njim ponovil Stefan Zweig, ko je označeval Romaina Rollanda. Ta pa je napisal tudi misel, ki bi jo lahko izre- kel tudi zaljubljenec Pogačnik: »Samo eno junaštvo obstoji in to je: spoznati življenje – in ga kljub temu ljubiti.«)

567

Kar zadeva ljudi, je imel Pogačnik najbolj čisto napolnjeno življenje v otroštvu, v družbi s Karlo Bulovčevo, sicer pa je prestal vse blagostanje in vso bedo in še ostudna vojna leta, ki so marsikaj zavrli. Tedaj se je dogajalo veliko hudega, kar bi človek najraje pozabil, saj so padli skoraj vsi njegovi mladostni prijatelji, pa tudi njegovo srce se je nalomilo že v tistih časih. Ob naraščajočih krivicah, ko eni brezsrdno in brezsramno kradejo, drugi pa postajajo ubogi, ga močno skrbi, da še zdaleč nismo pri koncu krvavih revolucij, kakršno je ozna- nil srhljivi napis na mrtvašnici starega pokopališča pri Sv. Krištofu, saj se taki napisi ponekod ponovno prikazujejo tudi danes. In znova ga spreletavajo slut- nje, da se nam ne obeta nič dobrega, saj nihče ne ve, kako naprej, predvsem pa nikogar ne briga kultura oziroma vse, kar je bilo v njej narejeno dobrega. Zato se pridružuje mnenju Borisa A. Novaka, ki se kot reklamna napoved za neko oddajo ta čas ponavlja na televiziji, da politiki, potem ko Slovenci ne bomo več izdajali pesniških zbirk, ne bodo imeli več komu vladati in bodo postali tudi sami nepotrebni. Ko bomo zavrgli knjigo, pa bo konec tudi s sliko.

Pogačnikovo življenjsko vztrajanje je bilo tudi v najhujših viharjih časa ves čas spokojno potopljeno v senco njegove žalosti – melanholije, depresivnosti in nostalgije, ki so že stalnice njegovega značaja – in je bilo ves čas usmerjeno le v ljubezen, v izpoved o tem, da je imel v življenju vsaj nekaj stvari zares rad, ker pač ni mogoče ljubiti čisto vsega, in da so ga tudi v umetnosti nekatere stvari strašansko prevzele, ob nekaterih pa je ostal brezbrizen. Dozorevalo je v spoz- nanju, da je vselej v življenju iskal samo dobro in je to dobro tudi vselej pou- darjal, pa čeprav ga je bilo v žalostnem svetu še tako malo ali skorajda nič. Po

njegovem prepričanju samo nekaj dobrih ljudi drži svet pokonci, vse drugo je katastrofa. Ti ljudje pa morajo biti posebno močni, da lahko nosijo svet, in brez njih nimamo nobenega upanja. (In so potemtakem nekakšni Krištofi, kot je bil tudi Rollandov Jean-Christoph, podobno kot Pogačnik zazrt v odrešilno glasbo.) Tisti, ki bi radi iz sveta naredili red, pa povzročijo le kaos ali krvavo rihto.

V svojem življenju se je Pogačnik vse od otroštva dalje spraševal, kako to, da so nekateri ljudje tako dobri, drugi pa »zlodjevske trde buče«, a ni mogel tega nikoli razumeti. Opazil je tudi, da so nekje bogovi mili – na primer na Tiho-morskih otokih, kjer ljudje prepevajo in niso hudobni – in druge krvoločni, in misli, da je tam, kjer imajo krute bogove, hudo in vse narobe, in da se da živeti samo tam, kjer so bogovi blagi. Tam pa se glasijo tudi vesele pesmi. O takih razlikah in velikih nejasnostih se je začel spraševati že v gimnaziji, kjer je videl – ob kazanju na istega Boga – neznanske razlike že pri profesorjih verouka, med katerimi so bili nekateri »ena sama hudobija«, ki je videla povsod le potencialne grešnike, drugi pa so se mu zdeli živi svetniki – tako kot izobraženi profesor Kraljič, ki mu je bilo jasno, da je Bog tako dober, da more vse samo odpustiti. Med duhovniki, ki jih je poznal, mu je bil ne posebno ljub pesnik Silvin Sardenko, ki so ga klicali Smrdenko in je hodil tudi med »penate«; najbrž se prav nanj nanašajo besede v spominih Iva Šorlija, da je Joža Glonar nekega zelo milobnega pesnika označil za našo najpristnejšo »staro devico«; Ivan Prijatelj pa mu je celo spesnil zbadljive verze, ki si jih je Pogačnik takole zapomnil: »Ciklame in gobe / pa tudi narobe, / gobe in ciklame / pa nazdar amen«. O Sardenku je kot o zelo neusmiljenem učitelju verouka večkrat pripovedoval tudi njegov nekdanji učenec, sin ustanovitelja Mestne knjižnice v Ljubljani, natančni in vestni računovodja v Arhivu Slovenije gospod Ciril Rode. Tudi Pogačnik pa se spominja verouka kot zelo ostrega predmeta, pri katerem si zlahka dobil nezadostno. Še predobro si je zapomnil, da se je smel odgovor na vprašanje: »Kaj so angeli?« glasiti samo takole enoznačno: »Angeli so zgolj duhovi.« On pa bi jih rad tudi videl in naslikal, in je na tihem zanesljivo vedel, da so pretežno moški, le Gabrijel ima podobo ženske.

Pogačnik je v življenju izkusil premislil, da mora človek sam spoznati, kaj je slabo in kaj je dobro, ne pa obojega razlikovati po paragrafi. Enako oseben pa bi moral biti po njegovem prepričanju tudi način molitvenega nagovarjanja Boga, ne pa zaukazan v obliki »litanij«, ki jih je poslušal v otroštvu, ko slikovitih prispodob, kot so »hiša zlata« ali »stolp slonokoščeni«, še niti ni razumel, četu-

di si je kot ikonografski motiv s svojim izjemnim prirojenim optičnim spominom zapomnil prav vse, kar je le enkrat videl. Cerkve z italijanskim papežem pa nikoli ni mogel jemati za slovensko, in zato zase misli, da je v bistvu popoln protestant. Protestanti pa so mu ljubi tudi zato, ker so pri njih v veljavi tudi duhovnice, medtem ko kaže katoliška cerkev ne glede na ukoreninjenost v tradicijo vse preveč dominanten odnos do žensk; zgodovina pa govori, da so se v preteklosti nagibale k protestantizmu tudi velesovske nune.

Pač pa mu – očitno v neskladju s protestantizmom, katerega cerkve so puste in prazne – prav posebej prija tudi vanj vsesani nič kaj protestantski katoliški kult Marije, ki je s svojo starodavno hieratično frontalno in prvinsko kubično, a bleščeče oblečeno podobo še prav posebej kraljevala v Velesovem, in zato včasih poreče ženi, da bi mu lahko pomagala samo še Mati božja. Hkrati pa so mu blizu tudi Marije s pravoslavnih bizantinskih ikon, tako kot so bile že Vojeslavu Moletu, ki je sedem let pred Pogačnikovim rojstvom v Bizantinski Madoni upesnil Marijin mozaik z apside v beneškem Muranu, sicer pa so ga zanimale tudi beneške slikarske Madone kot »obvezen tradicionalni motiv slikarstva« in je zato napisal ljubezensko pesem Beneških mojstrov slike, ki jo je Anton Vodnik vključil v svojo znano pesniško antologijo. Vpete v tamkajšnjo pokrajino, prežeto z zračnostjo in svetlobo, so pričele beneške Marije dobivati prav specifične poteze, kakršne je vsrkal tudi poetični Giorgione, za katerega so bile, po Moletovih besedah, bistvene »mladeniške sanje o lepoti in vsem jasnem in vzvišenem v življenju, pri čemer je harmoničnost slik izrazito muzična«, tudi Vivarinijevih in Bellinijevih. To, da je uzrl svoj umetnostni ideal v Giorgioneju in zgodnjem Tizianu, pa jasno kaže, kako sta si bili Moletova in Pogačnikova duša tudi v resnici blizu.

Kot je bilo že zapisano, lahko Pogačnik kot umetnostni zgodovinar, kot slikar in kot oboževalec lastne žene zaradi ljubečega odnosa do Marije tako dobro razume tudi starodavne klerike. Ti so imeli, da so lahko preživeli, zaprti v samoto svojih celic, samó Mater božjo, edino žensko, ki je vedno mlada in lepa, in žensko, ki se je ni nihče dotaknil, ona pa jih je lahko, kot kaka Galaktotrofuza, na pol nore od ljubezni celo simbolično podojila, poškopila z mlekom iz svojih prsi, kot Tintorettova Venera v Doževi palači, ki je tako »rodila« Rimsko cesto, ali kot – ob Apolonu z liro – v uvodni miniaturi Knjige spomina bratovščine svetega Dizma škropi s svojim mlekom antična Minerva Ljubljano, ki jo drži na pladnju angel.

Ker niso od sveta odmaknjeni menihi nikoli videli nobene druge ženske, jim je zazrtost v Marijino podobo pomenila tudi izraz večnega človeškega iskanja ljubezni, v katerem lahko vidimo v bistvu tudi iskanje Boga. V tako doživljanje menihov so se vživljali številni pisatelji, med njimi v svojih Blodnjah po lepoti Juš Kozak, med strastnimi bogoiskatelji, ki so se izogibali bližine ženske, pa izstopa puščavnik iz Tolstojevega besedila Oče Sergej.

Ta problematika je, kot se spominja Pogačnik in kot so mu pripovedovali, izrecno zanimala tudi Izidorja Cankarja. Cankar je take motive o odpovedovanju in hrepenenju mladih fantov, od jutra do večera zaprtih v kloštrih, kjer so se morali tepsti in klečati do onemoglosti, iskal v stari literaturi; svojo značilno zgodbo o bedastem bratu Nikaziju in Marijinem kipu pa je celo podnaslovil Po stari samostanski kroniki. Poseben pomen jim je pripisoval že zato, ker je kot duhovnik, ki je izstopil iz cerkve in se poročil, vse take tegobe najbrž doživel tudi na lastni koži.

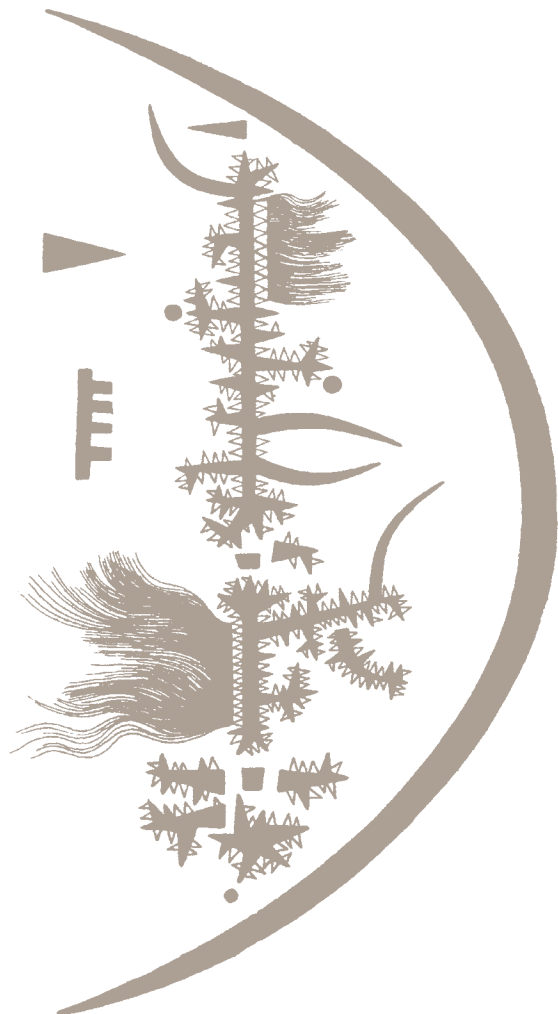
Pred Pogačnikovimi spominskimi očmi se med nenehno navzočnostjo prikazujočih se mu slik, s katero ga je v njegovi ljubezni do slikarstva »kaznovala«
natura, v vseh različnostih in sorodnostih dan in noč vrstijo tudi beneške renesančne Venere od Giorgionejeve in Tizianove do Veronesejeve ali Tintorettove, ki jih v duhu jasno vidi pred seboj v vseh odtenkih. Tako razmerje do Marije pa je razvidno tudi iz življenja številnih svetnikov, tolikokrat upodobljenih na nešteti slikah, med njimi na baročni tkanini iz gorenjskih Mekinj, na kateri najbrž sveti Koloman strmi v portal cerkve, nad katerim se mu kaže Marija, ki mu pošilja svoje žarke. Pogačnika pa je pretresel tudi prizor iz filma Andreja Tarkovskega Nostalgija, ko pride ženska v kapelo, v kateri visi podoba Matere božje (posnetek Madone della Bardo Piera della Francesca), in se slika začne z njo pogovarjati.

V kakršno koli že posmrtno življenje Pogačnik vedno manj zaupa, ker misli, da smo ljudje zanj preneznatni. Ve samo, da ne vemo, kam gremo, in da ne bomo tega nikoli izvedeli, in sklepa, da bo, ko bo umrl, zanj tako, kot je bilo, ko ga še ni bilo. In pri tem se (in me) nenehoma močno začuden sprašuje, le kam so šli vsi tisti njegovi vrstniki, ki jih je tako dobro poznal, pa jih zdaj ni več.

Glede svetišč Pogačnik ob tem misli, da bi bilo dobro, če bi bile cerkve svobodne molilnice, odprte noč in dan, brez zagovednežev, ki se včasih najdejo tudi med duhovniki. Vanje bi hodili le sedet in meditirat z Bogom, vsak tako, kakor mu je dano ali kakor že ve in zna, ker smo si ljudje različni in se ne moremo

pogovarjati po enih samih tirih niti v vsakdanjem življenju, kaj šele o največjih skrivnostih; in samo to bi bilo lahko zares lepo. Vsak bi se moral pogovarjati z Bogom po svoje, ne pa prek monopolističnih inštitucij, in tudi ne v »hišah zlatih«. Za pogovor z Najvišjim zadošča le prostor, v katerem je mir, kajti verska čustva ne potrebujejo zlatih oblačil in morajo biti svobodna. Nad nami pa je Narava, pa naj si jo zamislimo kot Gospoda ali kot večno potovanje ali rajanje zvezd nad dubrovniško Divono po Kregarjevem slikarskem nebu.

Vse to gledanje v zvezde je strašno, a lepo in čudovito, tako kot je za Pogačnika, ki je prepričan, da se v kozmosu dogaja nekaj čudovitega, strašno in lepo gledati tudi v zemeljsko naravo, kjer so nekatere živali v savani le zato, da jih pojedjo druge, ki bi sicer izumrle. Pogačnik pa ob tem pripominja, da na svetu gledamo na neke stvari kot na tragedije, v vesolju pa se dogajajo take tragedije kar naprej, saj pritegujejo črne luknje vase vse, da se nobena stvar ne reši – toda vendarle ostaja neskončnost. To neskončno vesolje Pogačnik vse bolj živo čuti kot čudež in kot neznansko prostranost, proti kateri bo nekoč za vekomaj pogljal svoje zvezdne konje ali se zapeljal v večnost kar s kočijo, tako kot ameriška romantična pesnica ljubezni in strahu pred smrtjo Emily Dickinson, ki je v svoji pesniški viziji pred Hišo groba »... došla / da Konjska Vprega / Proti večnosti pelja«. Tamkajšnjega boga pa Pogačnik išče samo v intimnosti in krhkosti.



Vse grafike Marjana Pogačnika, začetne in poznejše, so porojene iz umetnikove nostalgije kot stoobrazna, a enovita čudežna podoba njegovih otroških sanj, kot domovina duhovnega zavetja in ustvarjalčeve ljubezni. Take sanje je umetnik prerodil v pokrajinah, stkanih iz spominov, kjer so hiše hišice in okna okenca, kot pri Otonu Župančiču, čigar poetične slike iz Dume navadno primerjajo z Maksimom Gasparijem; a tega vendar ni storil domačijsko, ampak do skrajnosti rafinirano, a tudi temeljno preprosto in v povezavi z ljudskim izročilom. Tako stkan preplet se je v še šolskem lesorezu sprva do nasičenosti intenzivno pokazal že v njegovi usodni Faroniki oziroma Lorelei, spleteni iz rož, ptičjih vratov in labodov (laboda je vključil tudi v okras cirkuškega voza na grafiki Deklica s harmoniko). Vse to pa se prežema in spleta v ornament, bujen kot napeti lo-kvanji po dežju, in prepleta v vitraj, spominjajoč na čas, ko so se povojni umetniki v dialogu s preteklostjo, tudi z ljudsko pesmijo, in v navezavi na izročilo prvotnega linearnege lesoreza povezovali z gotško in renesančno ustvarjalnostjo, tako kot Ive Šubic v svojih starodavno nadihnjenih ilustracijah junaške ljudske pesmi o kralju Matjažu, ki jo je pred njim v še secesijskem duhu ilustriral tudi France Kralj in še pred njim skušal dramatizirati Stanko Majcen.

Toda tudi če je v sliki zajet spomin na romantiko ali secesijo, oživlja umetnik prizore iz svoje osnovne zazrtosti v mrežo prividov, ki se mu prikazujejo v prepletu črt kot iz davnine, a vsi čvrsti in živi kot pesniška resničnost, prebujena iz kulturnega spomina, ki mu ga usmerjata literarna zgodovina s Heinejem in umetnostna zgodovina s kamniškim Malim gradom, pa tudi etnografija z zbirko ljudsko dišečih ornamentov, kakršne je poznal že od spomladanskih vesnanov. Njegova bujnost tu še prekipeva in se razcveta, vse je še prenasršeno in valuje ter se spleta v bogat vzorec, v katerem utripa pol dekliško pol živalsko bitje kot Pogačnikova Sirena v razmreženem okviru iz rož in ptic.

Razmrežen preplet ritmov in črt je viden že tudi v čisto prvih ohranjenih Pogačnikovih risarskih »sejmarskih« delih, ko se iz črtovja sestavlja konstrukcija veselega vrtiljaka in oživlja linijski preplet živali in postav, možičkov s klobuki in otrok, ki strme v stojnice z lectovimi srci, pa krav in konjičkov ter ubogih pujskov. Vsi ti pa še bolj kot na resnična bitja iz kmečkega življenja spominjajo

na ribniške in zagorske keramične kipce, ki jih je umetnik v otroštvu opazoval in pozneje zbiral s tolikšnim veseljem in pozornostjo, in na naivno kajkavsko ali čakavsko pa tudi koroško, štajersko ali dolensko tako imenovano regionalno ali samorastniško poezijo, vzporedno tedaj rojevajočemu se naivnemu slikarstvu. To prvinsko nasičenost, ki jo glede na poznejša Pogačnikova dela lahko dojemamo kot še neukročeno, pa razgibava tudi še napetost med zaokroženimi loki in ostrinami, telesno bujnostjo in ploskovnostjo, starodavnostjo in živo naravo, ornamentalno urejenostjo in nepreračunljivo strastjo. Podobno je pozneje s suho iglo zajel v svoj ritem figuralno pripovedno nanizanje ter preobrazil črto v napeto zvonkost, s katero je znal filigransko prečesati mehko svilenost medvedjega kožuha ter posuti z ornamentami preprogasto ravnino tal, na katerih se odvijajo »bizantinski« frontalni frizi. Vaški sejem nekdanjih risb pa je prerodil še v grafični spomin na znameniti ljubljanski velesejem, ki ga je pred njim v modrem večernem razpoloženju s poslednjimi zaljubljenimi obiskovalci in trobentajočim klovnom neposredneje slikal že Božidar Jakac.

574

Prvotni spomin na Marijino Velesovo kot nekdanje Veljeje selo (pa četudi morda ime izhaja iz boga Velesa), se je Pogačniku na prtičkasti tkanini nostalgičnih spominov razgrnil v prototip slovenske podalpske vasi s hišicami, mlinom, cerkvijo in gasilskim stolpom ali v staro kovačijo z mostički ter potočki pod dojka mlačnih hribov med drevesi in grmički ter se razširil v eno samo premerjeno neizmernost. Ta pa je v znamenju hrepenenja po stanovitnosti vendarle tako čudovito urejena in zanesljiva, da ponuja nostalgiji udobno, nedeljsko obarvano spokojnost, in nam priključuje v spomin ljubeznivost številnih ljudskih in po ljudskih prirejenih pesmi. Pred varnim hlevom stare kovačije, na kateri razberemo za srečo pritrjene podkve, stoji stasit konj, svoboden, brez uzde ali komata, ki bo umetnika v sanjah skupaj z nič več žalostno materjo nekoč vendar popeljal v Mengeš, medtem ko se izpod portala zidane hiše z renesančnim pavom na strehi in vodnjakom prijazno ozira materinska krava. Podoba mlina na Slovenskem kmečkem pejzažu si je umetnik izposodil iz skicirke očeta svoje žene, v katero je literarno nadahnjeni in za preteklost zavzeti mož pisal tudi o Martinu Krpanu, o katerem mu je najstarejši fant v vasi pravil, da je zares živel v Vasišču pod Sv. Trojico in nekoč s kobilico vred pijan utonil v Pivškem jezeru. Sveta Trojica pa naj bi bila v resnici tista pod Javornikom in ne ona pri Blokah, torej blizu Trnja, kamor umešča Krpanov Vrh tudi Joža Lovrenčič in prav nazadnje, po tridesetletnem »pravdanju«, v Slavenskem zborniku Silvo Fatur.

V varnem zavetju Pogačnikovih sanj pa so posebej, kot na »žeganjski« paradi mladostnega veselja in Pogačnikovega fantovsko »kmečkega« ponosa, zbrane tudi same podobe konjstva: v konjski vzorec spremenjene črede konj in njihovih vsakovrstnih značajev, izrisanih v eni potezi z ritmi, ki izhajajo iz dojetja njihovega bistva. Neizmerno nežnost pa je naselila v njihovo energičnost ali umirjenost kot na razcveten travnik ali na zemljevid konjskih bokov tudi cvetlična krhkost njihovih okrasnih lis. Iz njih se prebuja spomin na pegastomarogaste arabske žrebce, katerih kri se preliva tudi v žilah belih lipicancev, ali na secesijske in perzijske rožnate vrtove, na katerih cveti »tisoč rož«. Na detajlih nedokončane gravure Povratek se jim pridružujejo tudi še vse druge domače živali: krave, kokoši, podobne negibnim keramičnim kipcem, petelin in pujsek, na nekoliko starejših povojnih grafikah še iz petdesetih let, kakršni sta Stari in mladi ribič ali Jutro v predmestju, pa tudi sedeči »glineni« in iztegnjenemu panterju podobni plazeči se, a nenevarno elegantni, kosovelovsko ali spacalovsko magični maček, ki sta se tjakaj preselila s Pogačnikovih starejših risb. Pri Deklici s harmoniko oziroma Melanholiji, ki sta jo upodabljala tudi Maksim Sedej ali France Mihelič, poprej pa že France Kralj in Tratnik, pa je elegantni zvesti hrt na umetnikov skrivnostni žvižg pritekel z daljne in davne tapiserije.

Med hišami in vrtovi so spočetka naseljeni če že ne povsem srečni, pa zamaknjeno ali otožno hrepeneči ljudje, ki največkrat strmijo skozi (podstrešna) okna, tako kot tudi dvojnik moža z Jutra v predmestju na nedokončanem Povratku. Toda vsaj na Slovenskem najbrž sploh ne bi mogli biti srečni brez hrepčenja, zato jih dojemamo kot Pogačnikove nostalgичne romantike, hrepeneče po lepšem življenju med zidovjem ubogega sivega predmestja, ki ga zna Pogačnik prežariti v intimno pravljico med gruljenjem golobov in v obzidanem objemu malone antropomorfni dreves, ki z napetimi loki vejevnatih dlani kot blage podalpske palme in mehko kakor košata omela ljubeznivo božajo opeke hišnih streh.

V bradatih moških obrazih z globoko poudarjenimi pogledi nad iztegnjenimi vratovi morda zaslutimo tlenje še neukročenega vročičnega nemira, ki jih poganja v višine in daljave, tako kot je gnal nemir Pogačnikovega podjetnega starega očeta v Istro in Pogačnikovega legendarnega strica Janeza Zormana v kulturne širjave in daljave, prav enako kot sanje Marjana Pogačnika; le da je bil nečak v svoji umetnosti zazrt samo navznoter. Ali pa v njihovih pogledih začutimo vso še neuresničeno dejavnost, ki se jim na tem svetu nemožnosti vse

bolj izmika, tako kot so se Pogačniku in stricu Zormanu sanje o slikarstvu; ali zaslutimo zgolj hrepenenje po rajski pesmi, ki nam na tem svetu ni dostopna, razen v legendah, iz katerih se prebudimo v smrtno preteklost in se nato sesujemo v prah in pepel, tako kot se je junak iz Trdinove gorjanske bajke o ptici Zlatoper ali menih iz ljudske in Valjavčeve pesmi *Od nebeške glorijske* in kot se bo zamaknjena poslušalka na Smrekarjevi *Rajski ptici*, Božidar Jakac pa je primerjal s poslušanjem rajske ptice tudi doživljanje umetnosti. (Hinka Smrekarja kot avtorja *Rajske ptice*, pa tudi drugih fantastičnih motivov iz ljudskega izročila, je Pogačnik vedno zelo cenil; četudi je bil v svoji satiričnosti od njega radikalno drugačen, mu je bil soroden tudi s svojo depresivno občutljivostjo, zaradi katere je Smrekar celo na listku za poslednje slovo napisal: »Težka melanholija, to ni špas!«) Tako nebeško ptico pa v Pogačnikovem ustvarjalnem vrtu oživlja njegova sijajna *Žar ptica*, ko z zamahi svojih kril v nakodranem ritmu vetra in morda tudi zvokov Igorja Stravinskega svobodno vesla proti nedosegljivemu in smrtonosno žarečemu soncu, obenem pa prebuja spomin na bolj ljudsko zanosne Golarjeve verze: »Kot biser-riba blisnil ptič / je v sonce nad slemenim, / ožarjenim, srebrnim kril – / ovit, oblit s plameni.« Ničkolikokrat pa so v njegove cvetoče vzorce vtakane tudi mrtve ptice, tako kot na podobi *Tesnoba opoldan*, in so ponekod spremenjene že kar v znak, večnosten, kot so znaki s perujskih reliefov. (Za isto grafiko je Pogačnik dobil na ljubljanskem grafičnem bienalu odkupno priznanje, potem ko je bila predlagana za glavno nagrado; pozneje, na razstavi grafičnega kabineta zagrebške akademije znanosti in umetnosti, pa so ji nameravali dodeliti glavno priznanje, a so podlegli zahtevi žiranta, da grafika, ki je dobila na ljubljanskem bienalu samo odkupno nagrado, ne sme dobiti glavne premije, očitno zato, da bi bila s tako uskladitvijo zagotovljena navidezna predstava o zanesljivosti meril, pri čemer so nekateri akademiki, med njimi arhitekt Seisel, protestirali, a so se morali nazadnje ukloniti. Marjan Pogačnik pa je zaradi takih izkušenj Jožetu Spacalu nekoč dejal, da isto grafiko nekateri odklonijo, drugi pa jo nagradijo.)

Ko se je pojavila na Pogačnikovem predmestnem oknu žena z otrokom kot neizmerno nežna podoba materinstva, vendar z ohranjenimi potezami njegove večne, ene in iste Lorelei, se mu je podstrešno okno spremenilo v okvir slike, v katerem je Mati zasijala kot beneška ali španska Madona, in vanjo umetnik vse do danes projicira tudi lastno ženo, brez katere, kot sam zatrjuje, ne bi bil več živ; ali pa dekliško hrepenenje pospremlja z nevidnim zvokom glasbe, kot pri

ubogi rahitični ciganski Deklici s harmoniko s prvotnim naslovom Melanholija. Kmalu pa so se Pogačnikovi ljudje in tudi vsa druga bitja, zazrta v zvenenje sveta in spokojno vtkana v njegov ritem, potopili v svetišča svojih prizorišč in na prerojenih grafikah ornamentalno zlili v nerazdružno celoto s svojim ambientom, ki je hkrati domovina umetnikovega občutenja. Vanjo so se ta bitja tako vtopila, da so ostala v njej navzoča le še kot človeški in živalski znaki, ki v svojem vsestransko pretehtanem sožitju tudi z bolečo nemostjo povedo vse, tako kot tu pa tam hrepeneča ali nesrečna roka, spremenjena v filigran otroških grabljic (ob čemer se spomnimo, da je roke kot grablje stiliziral že baročni Bergant), kot ritmični zanos v valovnice spremenjenih ptičjih kril, kot pesem kljunov ali osamljen, v spiralo zavit praprotni brst, umetnikov priljubljeni motiv, naznanjajoč rast, ki vselej izhaja iz rastlinskega sveta, četudi se je na grafiki Pozabljeno varno oprijel spodnje strani izsanjane vrtno klopce kot barvit polžek, ki je v resnici rastlinski brst.

A vendar je vse na teh abstrahiranih grafikah do kraja prežeto s človeškim spominom, četudi ga občutimo samo kot briljantno odsotnost ali nedosežnost. Prav zato gledamo v njihovih ornamentiranih nasadih rožne gaje slikarjevega nenehnega in neuničljivega spominjanja, zaprte in hkrati neizmerno prostrane vrtove, v katere je znal umetnik vtisniti vso človeško lepoto in hrepenenja, pogosto pa tudi osamljenost, ki jo na prelomu v ornamentalni svet čipk oznanja na grafiki Osamljenost pesniška ptica: sama samcata na ivnatem vejevju, stkanem iz vzorcev ledenih rož, ki spominja na poezijo umetnikovega zimskega vrta ali prikliče v spomin verz iz Grafenauerjeve Sredozimke: »nevestno bel od-tis, občipkan z ivjem.« Ustvarjalec pa je znal izpovedati tudi samoto, obup in celo depresijo, ki ga je tolikokrat ustavljala kar sredi dela, zaradi česar je včasih ostala nedokončana celo kaka drobna grafika ali pa so velike plošče še vedno neizjedkane (in edina želja Pogačnikove žene je, da bi jih še izjedkala). Tudi danes že izjedkane podobe pa so bile včasih dokončane šele potem, ko je šibkemu možu vlila v dlani veliko moč njegova »vila Bogomilica«, o kakršni beremo tudi v eni izmed Valjavčevih narodnih pripovedk. (Prav zaradi mnogih težkih življenjskih in zdravstvenih situacij je omenjani Povratek iz leta 1958 odtisnjen samo v fragmentih.)

V Pogačnikovih grafikah sta zgoščena umetnikova celotna intimna zgodba in čas, ki ga je oblival: zven in hlad ali toplota slehernega dne (jutra, tesnobnega opoldneva ali večera in mesečne noči) ter vseh letnih časov; pa tudi

sporočila veselja ali žalosti, porojena ob navzven drobnih, a v soju umetnikovega neznansko krhkega, do skrajnosti občutljivega dojemanja tudi velikih stvarih. Zato je sočutni umetnik najbolj živ dokaz, da (intimistični in vsakršni) humanizem ni sorazmeren s prepoznavnostno stopnjo upodobljene človeške figure, kot so dojemali po vojni, ko so forsirali socialistični realizem, in da je pravi, notranji človek zajet v zvoku srca, iz katerega poganja vse Pogačnikovo neuničljivo grafično cvetje. V tem cvetju, ki ga vrtnarske škarje s svojo prefinjeno likovno razsodnostjo neboleče krojijo v urejeni tloris plemenite praznične tkanine, razbiramo srce umetnika kot v spominski knjigi njegovih lastnih, v vrtove kultivirane lepote zazrtih kristaliziranih sanj, rojenih tudi iz spomina na mašne plašče. (Grafika Mirovanje pred zoro je nastala desetletje po tem, ko si jih je umetnik skiciral v zakristiji v gorenjskih Mošnjah; mašne plašče pa sta imela doma tudi Rihard Jakopič in Ferdo Vesel.)

578

Zato je Pogačnik tudi predvsem intimist, ki ga je mogoče primerjati s sočasnimi pesniki, tudi z Ivanom Minattijem, zatopljenim v некоč potopljeno samoto Ljubljanskega barja, ki je kot tiha pobuda ponekod zašlo tudi v Pogačnikovo otožno umetnost. Zaradi vzorčaste rafiniranosti, ki lahko vsakogar spomni na tkanino čipk, ga je pisatelj in akademjski kolega, profesor za tehnologijo in inženir kemije Boris Fakin oziroma pesnik in pisatelj Igor Torkar некоč takole šegavo lapidarno ogovoril: »Veš, kdo si ti? Ti si naš prvi slikarski čipkar.« Pesnik Niko Grafenauer, čigar Štukature so tudi v njegovi zavesti za vedno neločljivo sprijete s Pogačnikovo grafiko, četudi se s slikarjem ni nikoli osebno srečal, pa mi je некоč naročil, naj mu izročim »čipkast pozdrav«.

Tudi v družbi s Pogačnikom, v njegovem zaprtem domačem sobnem »vrtu«, v katerem Karingerjev čopič odpira pogled od Svete Marjete proti Triglavu in kjer čudežno dehti pikturalna poezija neuvenljivih Pavlovčevih rož, pa mi je pogosto prav kot aluzija na svoja srečanja z umetnikom prihajala v spomin podoba obeh ribičev z grafike, v katero sta uvezena ornamentalna rafiniranost in spaclovski mediteranski red, a požlahtnjena skozi umetnikovo motrenje, potopljeno v tišino, ki z zavetnimi sanjami o večnem maju odganja misel na skorajšnji konec in – kot sem grafiko uzrl skozi verze – brez moteče misli takole modruje:

MAJSKA PESEM

Pesnik je napisal: Kmalu bo sanjam kraj.
Grafik je narisal, da bodo vekomaj.

Mladi in stari ribič z istega sveta
sedita v istem času, vtkana v sijaj morjá.

Starejši pravi zgodbo, mlajši jo srka z očmi.
Stari jo kaže z roko in vse se pripeti.

579

Še maček jo posluša, skrčen v kitajski kip,
in beli vrat galeba, vpleten v ustavljen hip.

Pravljica se preraja in neprestano tke
in nihče ne opazi, če kdaj kdo kje umre.

Svet trte vonj prerašča in prepoln je plodov,
življenje je praznična kašča, ne gremo še domov.

Zvonik navpik se dviga, pod njim je globok vodnjak,
v njem se živa voda preliva in svet je rastlinjak.

Ribiča v njem živiva, vrč je še poln, na tleh so jedi.
Ladja je jadra zvila; otok sred morja počiva.

Nikamor se še ne mudi.

Prav to grafiko je Pogačnik v mladosti nesel v zahvalo za pozornost profesorju Steletu, ko je ta o njem leta 1954 napisal nekaj pohvalnih besed; vendar je bil Stele nezadovoljen in je dejal, da je besedilo napisal iz lastne pobude in da ga Pogačnik že ne bo plačeval za njegovo delo. Ko pa se je umetnik izrazil drugače in povedal, da mu želi izročiti grafiko obeh ribičev, starega in mladega, za spomin, jo je Stele v pisarni v Nuku nemudoma pritrdil na zid poleg svojega Sternenovega portreta. Profesor Jakac pa mu je ob grafiki dejal, da je ribičema napravil delavne roke, kakršne je težko narediti, in Pogačnik se je pri tem spomnil na besede o delavskih rokah, ki so nekoč drago stale profesorja anatomije Cundra. V njih je razvidna teža dela, kakršno je znal vtisniti v svoje upodobljence

že Pilon, sicer pa sta moža pravi prototip mladosti in starosti, ki se v Pogačnikovi predstavi začenja že pri današnjih »srednjih letih«, nanj pa naletimo – v pripovedih o starcu in mladeniču – tudi v tedanji literaturi.

Prav o skrivnostih te upodobitve sem neke noči, ko sem se zbudil šele pred poldnevom, celo zelo intenzivno sanjal. Sam sem bil mladenič, starec pa je bil slovensko govoreči učeni tujec, menda Anglež, ki je zelo dobro poznal Pogačnikovo umetnost. Sedela sva za mizo na čarobnem vrtu in on me je opozarjal, da je mogoče gledati na Pogačnikovo umetnost globlje, kot počnem sam, in da je moč razpoznati, da jo morda usmerja celo tisto, česar na njej v resnici niti ni, prav to pa mora najti vsakdo sam. Kot na nekaj bistvenega me je smehljajoč se opozoril samo na dva taka elementa, ki ju ne smem prezreti in naj ju poiščem: na grah in želvo. Ob tem sem razpoznal, da je tudi vrt, na katerem sediva, skorajda orientalsko razmrežen z ornamentiranim elegantno zverženim vejevjem, ki bi lahko spominjalo na ovijalke graha, in potem se mi je zazdelo, da izvirajo Pogačnikovi reliefni okrogli elementi ne le iz žita, ki naj bi vzkliko na očetovem papirju, marveč – na reliefnih grafikah – iz enakomernih kroglic, porojenih iz strokov graha; sinonim za umetnikovo občutljivost pa bi lahko našli samo v Andersenovi kraljični na zrnu graha.

V želvi sem dojel zaobljeno mehkobo trdnega oklepa, ki varuje svojo krhko notranjost pred zunanjim svetom kot Pogačnik, in vez z neznano starodavnostjo ter počasnost, iz katere se zanesljivo izvija grafični vzorec njenega potovanja; in potem sem v nadaljevanju sanj v obupu mozgal in si klical pred oči umetnikove grafike, še posebej pa podobo obeh ribičev, ter z napetimi očmi, in hkrati kleče na vrtu, kot kak razvnet botanik ali Erjavčev zoolog Schnakschnepperlein, razbiral, ali med perzijskimi vzorci ali merovinškimi ovijalkami »horror vacui« Pogačnikovega vrta kje ne skriva tudi strokov graha, iz katerih bi se priktalila in razcvetela njegova okrogla zrna, in če med gostimi bilkami in skritimi živalmi, dolgovratimi pticami in prožnimi mačkami, kje pritajeno ne ždi tudi kaka še neopažena, vase potopljena negibna želva, dokler mi ni muke brezupnega iskanja in razkrivanja razblinil nov dan, da sem si lahko oddahnil in se hkrati zamislil, ko sem se spomnil, kako mi je Emilijan Cevc med ekskurzijo po Franciji povedal, da je opredelil ptujskogorsko arhitekturo z mehkim slogom ravno v sanjah.

O skrivnosti Pogačnikove umetnosti sem pomislil, da se morda skriva v globini vodnjaka, sama slika pa mi tudi budnemu še nikakor ni izginila izpred oči.

Modro spokojna, v opojnost življenja zatopljen moža z vrčem ob trti z ornamentiranim grozdem sta še kar naprej sedela pred polotokom, ki je sam po sebi podoba blaženega mediteranskega zavetja in od morske neskončnosti obdanega življenjskega vrta, spominjajočega na samostan, v katerem od sveta odmaknjeni menihi v poletni tišini nemo gledajo vsak svojo nikoli postarano Marijo.

Samostanskih bratov na podobi sicer ni videti, ker so skriti med zidovi samostana, a so zato v svoji skritosti morda še toliko bolj prisotni; v skladu s Pogačnikovim prijemom pa bi tudi ob tej podobi lahko pomislili, da je njeno pravo jedro v hladni notranjščini tihega samostana, medtem ko ima navzven najbolj poudarjeni prizor v ospredju podobno vlogo, kot jo ima na freskah pri Svetem Primožu nad Kamnikom večna Pogačnikova slovesna kavalkada. Vse skupaj pa je v skrajno prefinjeni nasičenosti tudi komajda pregleden in nenevaren, a vendar vse živo vsrkavajoč labirint, v katerem pogled varno sledi utripu umetnikovega srca, vdihnjenega v človeško podobo življenjskih dob, shranjeno v intimnosti spominske šatulje, katere bisere varujeta stari in mladi ribič. A hkrati se Pogačnikovo srce – tako kot na emblematskih baročnih slikah – tudi ves čas zaveda, da je vkrcano na življenjsko ladjo, namenjeno na neznani otok smrti – vendar na sliki s še zvitimi jadri. S skalnatimi pečinami »obzidani« otok, kot ga vidimo na vrhu podobe, pa ni videti böcklinsko mrtvaški, ampak je prej podoben nebeškemu Jeruzalemu, saj je pozidan z naseljem ter zasajen z drevesi in tako obljuden ter živ.

Za številna Pogačnikova dela bi bilo najbrž mogoče ugotoviti tudi zunanjo pobudo v zanj pomembni življenjski epizodi, na kakršno me je umetnik sam opozoril ob Poslednji nedelji ali Brezizhodnem; slehernemu delu pa je – če ga iz ozadja ne navdihuje posebna zgodba – pri nastanku botroval vsaj prizadet spomin na avtorjevo notranjo vzvibriranost in pogosto tudi pretresenost, najsi bo zaradi slovesa od nostalgичnih Benetk, zaradi smrti ptice, mrtvaške beline, lepote ivja ali mesečine ali čez noč odprtega ali zamrlega rožnega popka, kar že samo po sebi spominja na svet (orientalske) lirike in še posebej ljudskih pesmi ali naslikanih ornamentov. Vse te navzven nefiguralne podobe so ob vsem navidezem tehnicizmu svoje skrajno zapletene izdelave do kraja čustveno prežete z vsem eksistencialnim. Vse človeško za humanista Pogačnika zasluži svoje dostojanstvo, četudi ga zgodovina nenehno grobo uničuje, tako kakor ga zasluži tudi vse živo, kjerkoli že pozabljeno na brezkončni cesti življenja, in oboje se umetniku razkriva kot ena sama pesem, izsanjana v spokojnem zrenju v

naročje narave, zajete v posvečeni zaprti vrt. Vendar kot pesem, ki umetnika obenem razveseljuje in žalosti, ker nenehno izzveneva, tako kot ga žalostijo tudi oči razveseljujoči šopki rož, zapisanih uvenelosti (zaradi česar mu krasijo življenjski ambient Pavlovčeve rože, veliki rdeči cvetovi na steklenih slikah ali rafinirani pravi suhi »bidermajerski« šopki, ne mara pa svežih šopkov, ker ga ti s svojim neizprosnim venevanjem prisilijo v žalost). Zveni in sije mu kot velika, četudi obenem vselej drobna lepota, povezana s sočutjem in smislom za vse živo, ki orkestrira v kozmosu in mikroskopski naravi ali utripa kot migetajoči roj neblogljenih mušic, ki so zanj prav tako čudežen svet zase.

582

V venomer prerajajočo se arhitekturo Pogačnikovih abstraktnih prepletov so sublimirani spomini na negovane vrtove ali beneške trge, misli na izsanjane arabske palače ali eksotične vrtno ute, baročne deteljičaste tlorise, z ornamentami izvezene ornate, mehke loke idiličnih zaves ali štukaturne okvire na zrcalnih obokih in dekorativno skovane ograje. Vanjo se naseljujejo nežnost pomladi, toplota poletja ali zelena modrina zamirajočih poetičnih večerov, s čudežnim šestilom premerjenih v mavrico čustvovanj, ki jih zgane v občutljivi duši šelest sprememb, med katerimi lahko oznanjajo prihode letnih časov tudi nežne fanfarice trobentic, ki zvenijo: »Rumena, rumena, rumena, rumena! /To ni barva. /To je poletje!«, tako kot v Williamsovi pesmi; prihod jutra je planjava neizmernih upanj in tihotapljenje večera brezmejna zeleno sinja žalost, v katero se potaplja srce kot umirajoča ptica v rožno trnje. Prav tej pa je podoben tudi Pogačnik, ki ga lahko primerjamo s krvavečim slavčkom iz Kosovelove Pesmi, ki mi jo je nekoč recitirala lepa bihaška dijakinja sredi bosanskega Orienta. Ali pa ob njem kot »zadnjem romantiku« pomislimo na verze dragega mu Heinricha Heineja: »Iz mojih solz nešteto /cvetočih rož vzbrsti, /in slednji vzdih se v slavčjo /mi pesem spremeni.« Duha številnih izmed teh nežnih grafik, posebej pa Modrine, najbolj precizno zajamejo verzi Kosovelove pesmi: »Ves svet je kakor /v modrino potopljen, /ves svet je /moder in zelen.«

Le malokje, če še kje, je v slovenski umetnosti zajeta tako pristna in neskaljena naivna otroškost kot v Pogačnikovi grafični poeziji, in le malokje drugje kot pri njem, če sploh še kje, je zajeta taka krhkost in nežnost, morda kvečjemu še v zvenenju Maleševih ali Sedejevih najboljših risb, še posebej tudi krhkih linijskih in včasih orientalsko obarvanih ilustracij, ali v preciznih in poetičnih Miheličevih kresnonočnih čipkah. Nikjer pa ni bilo to storjeno v obliki, ki bi bila tako drugačna od vsega drugega, kar je dotlej nastalo, tako zelo samosvoja

in posebna. Ta otroškost in krhkost ter nežnost se namreč pri Pogačniku ne izživljajo v razpuščeni razigranosti, prepuščeni čaru naključij, ali iz neposredne spontanosti, marveč so zajete v malone matematično precizen sistem, zato ob vsej veliki poetičnosti, še več, popolni predanosti pesniškemu, zajetemu v enako izmuzljiv, a občutljiv pojem likovne lepote, v njegovi umetnosti v resnici ni nastalo nič po naključju, če si pri zgodnjih jedkanicah odmislimo nepredvidljivosti slikovite »brade«; in gotovo je prav to imponiralo ne le Kocbeku, ampak tudi Gradniku, ki je tudi sam vselej temeljil na klasičnem metričnem redu, tako kot tudi njegov klasično mogočni vzornik Prešeren. Gradnik pa je tudi prav v duhu Pogačnikovega spoznanja napisal, da so pravo življenje samo spomniti: »... A ne, ki smeh / rodil jih je v veselih dneh, / le tisti, ki so zrasli v bolečini.« (Pogačnikovemu delu je posvetila vrsto pesmi tudi pesnica Asta Žnidarčič, nekdanja kustosinja v ljubljanski Narodni galeriji, ki je – kot so pravili – imela tam edina posluh za barve.)

583

A racionalnost te umetnosti vendarle ni možganska, ampak bi lahko prej rekli, da se izvija iz težko izrekljivega intuitivističnega prisluškovanja mediju in materialu ter iz suverenega obvladovanja papirnatega lista, ki leži pred umetnikom kot (ne)obvladljiv kozmos, kamor Pogačnik s svojo tehniko kot klavirski virtuoz, ki mu poganja pedala ali obrača partituro angelska žena, priklicuje svoje ornamentalne notne privide. Izhaja pa tudi iz harmonije barv in oblikovnih razmerij, zračnih ploskev in gostejših nanizanj, ki jih Pogačnik usmerja kot v poeziji notranji ritem in jih prefinjeno usklaja tudi kot komponist, pri tem ko svoje krožne ornamentalne vzorce barva, kot bi koloriral glasbene note, in spreminja v orientalsko obarvano arabesko na teh grafikah celo svoj podpis. Zato je njegova grafika tudi slikarjev »nadomestek« za glasbo, le da muzikalnost ni zajeta toliko v ritmu linij kot pri Jakcu ali v mehkih prelivih barvnih harmonij kot pri Jakopiču, marveč živi v celotni orkestraciji, izdelani do najmanjšega tona, ki zveni v vsej svoji kristalni jasnosti kot v Pogoreličevem klavirskem koncertu.

Nežne naravne sence, ki spremljajo reliefne meje izrisanih detajlov, pa povezujejo slikarsko barvitost, ob kateri so govorili že o rokokoju, lahko pa bi tudi o svežini cvetlično živahnega kolorizma, s Pogačniku prav tako ljubim kiparstvom. Zato je ta umetnost gotovo tudi muzikalna in v snov ujeta, na krhki papir odtisnjena reliefna glasba, in je zato tudi ena sama trepetava krhkost, pravzaprav kovinska mreža iz čipkaste prefinjenosti, v katero umetnik kot človek celostne sinteze kakor v čvrsto pajčevino sanj prestreza ves svoj odtenkasti

razpon občutij; ta pa je pri Pogačniku rahel kot mavrica, sijoče zamirajoč in rosno čist, porojen iz barve, svetlobne reliefnosti in jasne risbe, poezije, muzikalnosti in nenehnega meditiranja, ki prisluškuje notranjemu glasu kot njegov trajen grafični odtis. In se spreminja v ornamentirano okno, skozi katero sije mesečina umetnikove duše.

Pogačnikovo delo je sinteza vseh umetnosti, izročila in modernosti, ljudskega in rafiniranega, beline papirja, reliefnosti in barve, predvsem pa tehnike in lirizma. Nikakor pa ne gre samo za delo, ki bi sodilo med umetno obrt ali pripadalo predvsem tehniki, kot ga utegnejo slišati samo gluhi, ki jim poezija ni namenjena, kajti »pesniti za gluhe je zabloda«, je dejal pesnik Ivo Svetina, ki Pogačnikovo delo zelo ceni in je nekoč s posluhom izbral za darilo koreografu Pinu Mlakarju prav Pogačnikovo grafiko Plavi pejsaž, ker je v njej videl podoben ritem kot v baletu. Pogačnikova grafika pa se nam lahko zazdi primerljiva tudi s poezijo Gregorja Strniša, s katerim se je umetnik srečal v živo šele na skupni podelitvi Prešernove nagrade, prav tedaj, ko je k njemu pristopil tudi Lojze Spacal in ga objel. Strniševo poezijo je Pogačnik intimno občutil in jo ves čas tudi zelo spoštoval.

Vse Pogačnikovo doživljanje je odtisnjeno v le navidezen (reliefen, barvit ter risarsko pretanjen) pesniški kalup, ki je v resnici napolnjen z neizmerno možnostjo in notranjim bogastvom, zvenečim v soglasju z znamenji iz narave. Z naravo pa so samoumevno povezana vsa bitja, s katerimi si deli človek življenjski prostor, tako živali kot drevesa in rože. Stvaritve človeških rok so samo ute v kozmičnem cvetličnjaku in spokojna bivališča, ki se nemo zlivajo z naravo. Z njegovih grafik nas od vsepovsod pozdravljajo v upajoče cvetove ali otožno ivje spremenjeni zdaj na novo prerajeni in občudujoči, zdaj spet malone zamirajoče brezupni umetnikovi življenjski vzdihljaji, v katere je zajeto bogastvo neizčrpnih odtenkov, spremenjenih v pobarvani snovni relief in odtisnjenih v duhovno svetlobo. Vse se tke v neznansko drobno čipko, z neznansko finostjo nevidne grafične šivanke, ki vsemu odmerja pravo in trajno mesto, in iz drobnih občutij kot iz opek in trav filigransko zida trajnostno celoto, v smaragdni grad ali kamniti samostan shranjeno lepoto, naseljeno v obrobljeni okvir celote, projicirano v kristalno krono ali varno gnezdo, nad katerim sijejo kot na srednjeveških podobah sonce ali luna ali bdi med oblaki živi rumenjak božjega očesa, zagotavljajoč neznani, a zanesljivi red, ki ga z jasno intuicijo na svojih poteh nenehno zasleduje v sanje zatopljeni umetnik.

Pogačnikova gosto stkana grafična pesniška vezenina je prožna in čvrsta kot fino sito, na katerem ostaja le žlahtna ruda umetnikovega srca, zajeta iz njegovih čustev, hrepenenj in spominov. Vendar je cizelersko izkristalizirana v izbrušeno obliko, ki razkazuje svojo skrivnost v kombinaciji jasnih oblik in čistih barv, ki jim je vsakršna patina a priori tuja, ker jo nežni slikar sveže sanja še dandanes. Četudi je spremenjena v odmaknjenost, je napolnjena z bližino, ki bi umetnika sicer zadušila v neizpetih prsih, v katerih mu kot prestrašeni nezaupljivi ptici, kot Murnovi drobni grlici za pečjo, v svojih taktih bije preobčutljivo, vedno bolno, od puščic infarkta razklano in sočutno srce. (Ljubezen grlica pa živi v zavesti Marjana in Bogomile Pogačnik tudi kot sinonim za zakonsko zvestobo, ki se ne konča niti po smrti, in zato se rada spominjata knjige o grlicah, dela žene igralca Philipa Gerarda, ki ga je nekoč pripeljal iz Pariza v Ljubljano Jože Javoršek.)

585

Vse to je v krhkosti Pogačnikove vezenine več kot resnično, zadržano v minljivost, ki jo hrepenenje po preseganju smrti presaja v ustvarjalno trajnost. A je obenem docela predstavljeno v domišljijско deželo, ki živi v samem umetniku, ko si ta iz spominov veze jutrovske preprogo izsanjanih pravljič, in sega v njegov likovni praspomin že iz prvih, hkrati pripovednih in ornamentaliziranih vesnanskih ilustracij in iz velesovskega ljudskega izročila. Kakor v sanjskem izročilu temelji na predstavah o čudežnem Orientu, domovini Tisoč in ene noči in prizoriščih sugestivnih Moletovih pripovedovanj, ki so mu približala spečo Sneguljčico Bizanca, z umetnostjo otrple, a ne umrle antike za njenimi vekami, katere grad je dišeče cvetje preraslo s svojo trnuljo, tako kot prerašča podobe umetnikove samote igličevje ivja ali kristalinična bodičavost vejevja. Tudi v teh cvetočih pravljičah pa prevladujeta eno samo začudeno strmenje v usodnostno Lorelei ter otožnost, zveneča s tamburčki nomadskih Ciganov, izhajajočih iz daljne Indije, kjer živé češčene svete krave.

Obenem Pogačnikova dela prežema čista krasilna radost, s kakršno je umetnik v svoje sanje vdihnil spomin na perzijske miniature in stkal iz vaške resničnosti ter eksotičnih sanj nadvse samosvojo umetnostno identiteto, ki je v svoji romantičnosti videti slovenska, kolikor slutimo v njej podobo hrepenenj, a vsaj toliko tudi preprogasto orientalska, in v hrepenenju po spokojni urejenosti tudi temeljno mediteranska. Njen Vzhod in obljubljen dežela pa je samo pravljično Jutrovo, ki mu dobesedno signalizira življenjsko jutro, porojeno iz Jutra v predmestju in prerajeno v soju ljudskih pesmi in pravljič, in

njegov odmev umetnik odtlej usmerja in prestreza tudi v tlorise vrtnih gredic, razporejenih v gracilno lebdeče obrise vrto, ki so hkrati silhuete orientalskih arhitekturnih lokov, a vselej samo izrezljani, v kovino izjedkani in odtisnjeni prtički iz otroških sanj. V njihovem zavetju je Pogačnik vselej znova presenečen in svoboden, kot bi se vrnil v velesovsko otroštvo, ki ni samo njegovo, ampak je tudi idilično otroštvo sanjarjenj njegovega podalpskega ljudstva, ki je počastilo na drevesu odkrito velesovsko Marijo in se nekoč neznansko balo grozovitih Turkov, a jih je potem kot del svoje usode v strahu za vselej zaklenilo v svoj krhki, a vendar skrajno trpežni spomin, iz katerega se kot v ljudski pesmi prebujajo v ustvarjalne sanje. Zato vanje zapleta tudi junaške, najraje konjeniške prizore iz ljudskega izročila s Pegamom in Lambergarjem ali krvoločnimi Turki, ki mu vstopajo v (pod)zavest neposredno iz ljudske pesmi ali s panjskih končnic. Iz ljudske zakladnice pa vstopajo v njegovo umetnost tudi spomini na čipke iz pletenin ali lectovih src ali na nazobčanost reliefno napetih pisanih butaric in se stapljajo z njegovim čipkastim srežem in s cvetnimi popki, vtakani v rafiniranost cvetličnih kristalov in blagodejnost grafičnih novoletnih pozdravov, s katerimi nam umetnik nenehno ponuja svoj topli stisk roke tudi na daljavo, čez bližnjo cesto ali prek sinje nakodranega oceana.

Tako dozoreli umetnik, najbolj znamenit po tem, da je drugačen od vseh drugih, a vendar nadvse domačen, se zdi že od začetka tako samosvoj, kot bi zares prebival zunaj časa in zunaj umetnostnih »šol«, ne le v kristalnem, marveč tudi v prešernovskem gradu na posestvu iz rosne srebrnine, obenem pa tudi v vseh deželah in časih, ne da bi se tudi fizično izselil v eksotične dežele z ljudmi in prijaznimi bogovi, kot se je nekdanj Gauguin, o katerem je ekspresionist Kirchner napisal, da je nosil v krvi tako perzijsko miniaturo kot indijski batik in kitajsko umetnost. Na svojem posestvu je postal hkrati gospodar in kočijaž ter vrtnar lastnih prividov, v svojem ploskovnem svetu poetičnih znamenj prebujen iz izročila, spojenega s sporočilom eksotičnih sanj, in predstavljen v poetični svet abstrahiranih znamenj, iz katerega se romantično dviguje v pesniško intimo brez omejitev.

Ko je bila v ljubljanski Narodni galeriji postavljena prva celovita razstava Pogačnikovega ohranjenega grafičnega opusa, katerega osvetlitev je mojster z ženo sam nadziral, potem ko je odslovlil uradne arhitekta in osvetljevalce, je njene prostore zalila svetlobna ambra, nenavadno nežna barvna ubranost s prav posebnim, dotlej še nevidnim navzven zadržanim, a navznoter intenzivnim

poetičnim vzdušjem. Vse to je gledalca prestavilo v povsem čaroben in poseben, v resnici že kar pravljичno izsanjan svet kristalno čiste lepote in spominov, potopljen v jantarno tišino grafične blagozvočnosti in povezan v razpoložensko celovitost, kakršno si v tako lirično nežni obliki lahko sicer komajda zamišljamo; ali pa se ji lahko prepuščamo le v sanjah. Vanj stopamo skozi pokrajinske odtise spomina in skozi prihodnost še nevidene preteklosti, kot otroci, stopajoči po poteh, ki med gredicami razsipajo sledove zavetja, zazrti v astralno krhkost, večnost minljivih rož kot na telovo in v barvito ubranost pomladnega ptičjega petja, prebujanja in zamiranja, mesečine in luči, kar vse zveni v napeti lupini rozete iz zlatega sončnega kovanca: »Pomlad, pomlad!«, ali žubori v žarenju »Cvetja za vse« in se upajoče ponuja: »Za srečno pot!« Ko se iz njega prebudimo v vsakdanjost, pa nas preveva grenko-sladko otožje večne nostalgije, ker bi radi ostali v tako lepem svetu za vedno.

587

V plemenitost takih pesnikovih grafično-reliefnih, a le s pogledom otipljivih sanj je vtkana sreča, kakršno je mogoče zaslutiti v slutnjah o rajskem vrtu ali raju, o kakršnem smo doslej v naši starejši umetnostni zgodovini največkrat govorili ob čipkastih štukaturah v rokokojski notranjščini cerkve Svetega Roka nad Šmarjem pri Jelšah, ki je podobno nežna in čipkasto krhka kot Pogačnikov kozmos in jo je imenoval fantastično lépo celo France Stele, ki je sicer kot zgodovinar take oznake izrecno zavračal, a je očitno tudi on, četudi znanstvenik, videl s srcem. Iz izsanjanih daljav pa se skozi Pogačnikovo kopreno s svojimi kupolami v nas rajsko zazira misel na kristalno grobnico ljubezni, čudežni Tadž Mahal, ki premaguje smrt s svojim krhkim vzgonom, zazrtim v odblesku sanj. In se nas dotika z bližino tistega, česar ni več ali kar je najbolj skrito, kot privid »popolne lepote, izrezane iz mesečine, labodjih peruti in najbolj kristalnih sanj, kar jih premore zrel človek v noči pred smrtno obsodbo«, kot ga je prepesnil Jože Javoršek, Marjanu Pogačniku pa se je v srce najbolj vtisnila oznaka, da je Tadž Mahal okamnela solza na obrazu časa.

Tudi v srečo, porojeno iz take breztelesne krhkosti, pričakovanja ali spomina, ki povezuje poti in smeri v pajčevino rahločutne popolnosti, je že sama po sebi vtkana solznorotna slutnja neizogibne žalosti, tako kot v šopek, v katerem vidi Pogačnik hkrati z lepoto tudi žalost minljivosti in vsega, kar šele pride po brezskrbnem cvetenju, kot bi se z manierističnimi in baročnimi ustvarjalnimi predniki zavedal, da so najlepša podoba minljivosti rože.

V Pogačnikovi ustvarjalni sreči živita objeta veselje življenja in tesnoba

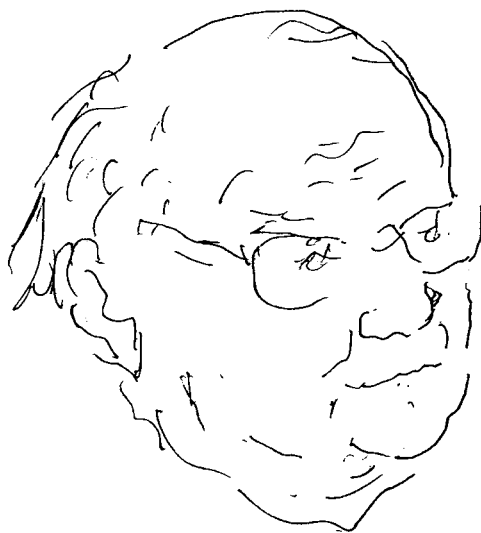
minevanja, ki se boleče zgane celo v najbolj zvenečem poldnevu, ker je zenit človeškega življenja kratek kot hip in ker se lahko v gozdu zlovešče oglasi kukavica tudi sredi najbolj brezskrbne razigranosti. Nadvse kratko pa je tudi celo življenje, kajti »vsakdo sam stoji na srcu zêmlje, / s sončnim žarkom prebodèn: in je takoj večer«, kot sporoča čudovita pesem Salvatora Quasimoda. (Pesnikov portret Renata Birollija pa kot nekdanje darilo italijanske okupacijske Pokrajinske vlade še vedno hrani ljubljanska Narodna galerija.)

Pogačnikove sprehajalne poti med gredicami veselja in tesnobe, opustošenimi vrtovi in srečnimi bivališči in na novo cvetočimi vrtički nas iz baročne starodavnosti povedejo tudi na obisk v »bidermajersko« razkošen cvetličnjak, v katerem nas kot v zdravilišču, namenjenemu od življenja ranjenim in po večnosti hrepenečim dušam, pričakuje »bahčisarajska« fontana filigranskega razkošja, potopljena v orkester sijočih barv in napetih oblik, v katerih živo zveni umetnikova arhitekturno-kiparska »entazis«. Nebeško zvenenje tega orkestra v izsanjanem paviljonu in rast njegovih cvetličnih vzorcev pa usmerja nevidna taktirka nostalgije, ki ne bo nikoli omahnila, ker jo trpko ali razigrano ožarja blaženost večnega spomina. Ta pa se hrani z daljnim, izsanjanim, nedosegljivim, vrisanim v temeljno človeško žalost, ki je postala za Pogačnika tudi osebna in slovenska žalost, trajna kot nedotakljiva kovinska plošča, v katero se vrisuje vedno nekoliko drugačno in spremenljivo čipkasto veselje (vtkano v nedolžno čistino kot na otroški slinček, oltarni prt ali na duhovniško, kraljevsko ali papeško ogrinjalo). To veselo ploščo umetnik doživlja tudi kot črni pravokotnik groba z modrim soncem ali cvetlično vgravirani grobnični pokrov svojega orientalskega mavzoleja, v katerem med cvetličnim veseljem zaživa počiva ovekovečena tudi njegova neizprosna žalost, ki je ni mogel v Pogačnikovem doživljanju nasmejati nikakršen, niti zapovedani socrealistični niti krščansko religiozni, niti svobodno vitalistični življenjski optimizem niti dovtip strica Janeza Zormana, ampak ji vlivata življenjsko veselje le zaupanje v večno ljubezen in umetnost. Umetnost pa za Pogačnika ne more biti mrtva v nobeni grobnici, marveč zanj samo živi – neprestano živi in se nenehno preraja. Cveti, sije, zveni, dehti in celo med solzami žvrgoli, kot stoglasni kor nešteti ptičev in kot vrt tisočerih rož.

PRIPIS

Profesor Marjan Pogačnik je umrl 22. marca 2005 na svojem domu. Pokopala ga je sama žena, v grob, kjer počiva gospa Klečeva, in tudi prijatelje o njegovem odhodu obvestila šele po pogrebu. Pričujoče besedilo mu je prebrala v celoti, razen zadnje redakcije nekaterih poglavij, v kateri so bili nekateri deli besedila samo izpuščeni. Za knjigo si je želel, da bi bila ljudska in uležana.

Potem ko je spoznal, da se mora pripovedovanje končati, čuteč, da se poslavlja, mi je še večkrat telefoniral, se zahvaljeval za potrpljenje in obžaloval, da ne more več vsega v umetnosti spremljati in biti na tekočem. Vsakič mi je zaželel harmonično življenje in mir med mojimi ljudmi ter izpovedal, da bi se rad pogovarjal le še o duhovnih stvareh in našel Boga. Ponovno pa mi je tudi dejal, naj zapišem, da je umrl od žalosti, ker je slovenski narod tako klavrn, ter naročal: »Pazite na slovenstvo, da ne bo postala slovenščina samo še muzejski predmet, in na umetnostno zgodovino, ki jo bo treba postaviti na novo«, in se za vekomaj poslovil ali, kot je dojela gospa, izginil, ne da bi se porazgubila njegova navzočnost.



Marjan Pogačnik med pripovedovanjem kronike (skica M. K.)

IMENSKO KAZALO

A

Abraham, Paul 194
Adamič, Louis 298, 325, 329, 342
Alaupović, Tugomir, 189
Aleksander I. Karadžordžević 175, 188
Aleksander II., 314
Aleksander Veliki 315
Almanach 20,
Ančik, Fran 133, 149
Andersen, Hans Christian 580
Andreas 101
Andrej iz Loke 103
Andrejević-Kun, Đorđe 315, 321, 434
Andrić, Ivo 7, 31, 118, 213, 378, 457, 458, 505, 565
Angelico, fra 166
Antloga, Jakob 34
Apel 37
Apolinaire, Guillaume 342
Apollonio, Zvest 286, 511
Archipenko, Aleksander 199, 254, 255, 493, 494
Armstrong, Louis 412, 465
Aškerc, Anton 65, 106, 121, 135, 264, 423, 504
Auer 220, 221
Auer, Evgenija (Ženi) 221
Auer, Georges 221
Auersperg 116
Augustinčić, Antun 327, 328, 536
Avčin, Bogomila (Bogica) ➔
Pogačnik, Bogomila (Bogica)
Avčin, Franc Ksaver 36
Avčin Marij 143, 471

Avsenik 190, 408
Avšič, Jaka 427
Ažbe, Anton 12, 62, 120, 124, 145, 178, 258, 281, 310, 344, 388, 478, 490, 546

B

Babić, Ljubo 123, 146, 148, 155, 254, 300, 392, 343, 353, 354, 356, 360, 361-363, 366, 371, 385, 386, 388, 398, 428, 457, 463, 485, 490, 516, 517
Bach, Johann Sebastijan 481
Bačer, Karel 201
Bagrjana, Elisaveta 100
Bajt, Drago 191
Baker, Josephine 44, 45, 48, 320
Balzac, Honore de 555
Bambič, Milko 182, 183
Barlach, Ernest 494
Bartol, Marica 223
Bartol, Vladimir 203, 243
Baruch, Anna 441, 442
Baselitz, Georg 371
Bassin, Aleksander 164, 353, 425, 506
Bassin, Rajner 165
Baškirčeva, Marija 334, 535
Batič, Stojan 289, 327, 340, 396, 448
Baton, Rene 195
Bavčer, Martin 51, 89
Bazelj, urar 525
Bebler, Aleš 451
Bechi, Gino 249
Becić, Ljuba 355
Becić, Vladimir 40, 144-146, 155, 302, 355, 360, 366, 405, 517

Beer, Nikolaj 147, 269, 410, 491, 503, 512
Beethoven, Ludwig van 522
Begić, Mirsad 53, 425, 507, 515
Belder Kovačić de, Jelena 109
Bele, Ivan 65, 225, 226
Bele, Janez 225
Bele, Marion 40, 66, 225-227
Bellini, Giovanni 281, 569
Benetzky, Ralph 194
Beránek, Jože 128
Berber, Amgisa 504
Berber, Mersad 126, 418, 456, 457, 498, 503, 504-507, 518, 536
Berber, Omer 506
Berber, Sadika 503
Berbuč, Milan 146, 310, 317, 350, 353, 354, 360, 361, 360, 363, 364-366, 377, 380, 382, 390, 397
Bergant, Fortunat 58-60, 65, 66, 173, 311, 474, 520, 567, 577
Berger, Aleš 17
Bernard, Emerik 124, 400, 402, 462, 475, 553
Bernard, Pepe (Josip) 47, 60, 61, 94, 249
Berneker, Fran 40, 41, 142, 184, 186, 198
Berni, Antonio 446
Bernik, France 18
Bernik, Janez 18, 61, 302, 309, 331, 385, 392, 430, 438, 439, 441, 449, 491, 494, 497, 524
Bernik, Stane 253, 478, 546
Bernini, Lorenzo 172
Berthold, Avgust 37, 72, 107
Betetto, Julij 137

Bevk, France 151, 418, 468, 560	Brejc, Tomaž 15, 475	33, 35, 36, 42, 56, 62, 68, 70,
Bezruč, Peter 233	Brejc – Vidmar, Taja 219, 228,	129, 188, 189, 223, 243, 282,
Bihalji-Merin, Oto 322, 462	271	320, 354, 361, 373, 401, 499,
Bijedić, Džemal 349, 417	Brešar, Jožef, 90	517, 519, 546, 560, 561, 564
Birolla, Gvidon 42, 99, 131,	Brnčič, Ivo 361	Cankar, Izidor 34, 37, 54, 57,
132, 134, 415	Brömse, August 425	58, 60, 63, 64, 81, 85, 90, 92,
Birolli, Renato 588	Brosamer, Hans 77	116, 127, 173, 180, 206, 251,
Bitenc, Anton 265, 350	Brovč, Ljubivoj 296	252, 254, 256, 266, 282, 393,
Bizovičar, Milan 288, 296,	Broz, Josip 167, 164, 169, 295,	396, 399, 400, 436, 519, 570
304, 358, 375, 423	313, 317, 319, 322, 328, 329, 331,	Capogrossi, Giuseppe 154,
Blaznik, Jožef 299, 300	332, 334, 335, 337, 338, 342,	155, 249, 297
Blažič, Jasna 398	348, 369, 391, 405, 434, 441,	Capuder, Andrej 555
Blažič, Viktor 398	451, 486, 517	Cara, Ugo 184
Bloudek, Stanko 45, 176	Broz, Jovanka 447	Caravaggio (Michelangelo
Böcklin, Arnold 91, 519, 523,	Bruchollierie, Monique de la	Merisi) 415
529, 563	513	Carra, Carlo 155, 363, 364
Bogataj, Janez 87	Brueghel, Peter 125, 137, 399	Carreras, José 564
Bogišič, Vlaho 121	Brumen, Jože 403, 404, 442,	Castagno, Andrea del 156
Boh, Alojzij 129, 130	513	Cebej, Anton 77
Bohorič, Adam 191	Brvar, Andrej 546	Cela, Camilo José 72, 432
Boljka, Janez 266	Buck, Pearl 203	Cenini, Cenino 19
Bonač 164	Bucik, Avgust 55, 168, 273	Cetin, Mire 380
Bonačič, Branka 194	Bučar 220	Cevc, Emilijan 43, 58, 61, 95,
Bonnard, Pierre 151, 152, 168,	Budna Kodrič, Nataša 112	112, 121, 133, 135, 216, 233, 237,
396, 518	Buffet, Bernard 396	241, 245, 251, 257, 258, 262,
Bor, Matej 347	Bukovac, Vlaho 19, 61, 65, 91,	274, 289, 341, 350, 351, 370,
Borčič, Bogdan 378, 430, 432,	92, 160	383, 412, 420, 423, 537, 546,
434, 473, 479, 510	Bulovec, Karla 45, 55, 73-76,	554, 580
Borko, Božidar 537, 562	78, 127, 128, 130, 149, 161, 169,	Cevc, Tone 289
Borojević, Svetozar 205	200, 251, 296, 297, 493, 567	Cézanne, Paul 62, 123, 131,
Borovsky, Ivan 114-116,	Busch, Wilhelm 56	151, 158, 278, 357, 487
Borovsky, Julija 115, 116	Butina, Milan 255, 289, 386,	Chagall, Marc 315, 368, 399, 504
Borštnik, Ignacij 86, 176	544	Chesterton, Gilbert Keith 42
Boršnik, Marja 16, 343, 447	Bužančič, Vladimir Vlado 506	Chirico de, Giorgio 184, 363
Botticelli, Sandro 194, 501		Christomanos, Konstantin
Bourdelle, Émile – Antoine 326	C	344
Bradaška, Matija 95	Cadorin, Ida 155, 510	Churchill, Winston 235
Braque, Georges 152, 276, 381	Cadorin, Guido 155	Ciano, Galeazzo 248, 369
Bratuš, Lucijan 22, 472, 508	Callot, Jacques 521	Ciglič, Zvonimir 299
Brdar, Jakov 500, 507	Campigli, Massimo 249, 363,	Ciuha, Jože 25, 75, 258, 302,
Brecker, Arnold 148, 160, 161	421	305, 307, 336, 337, 360, 520,
Brehm, Alfred Edmund 43	Cankar, Ivan 7, 11, 13, 14, 19,	563

Colarič, Francelj 345	Danilo 186	169, 248, 321
Copeland, Fanny S. Barkworth 207	Dante, Alighieri 16, 50, 83, 264, 265, 555, 559, 562	Dolinar, Marija 33
Corinth, Lovis 169, 306	Darij III, Codomannus 315	Dolinar, Štefan 61
Cotič, Viktor 131	Debelak, Darinka 45	Dolničar, Janez Gregor 51
Courbet, Gustave 363, 367, 385, 388	Debeljak, Tine 468	Dolžan, Fran 233
Courtivan Maryuis de Crequi de Montfort 116	Debenjak, Riko 157, 348, 358, 408, 423, 425, 426, 428, 430, 434, 437, 441, 472-480, 487, 489, 493, 499, 503, 512, 537, 540	Dolžan, Janez
Crnjanski, Miloš 234	Debevec, Ciril 45	Domagoj 144
Crnković, Vladimir 529	Debevec, Jože 16	Domjanič, Dragutin 536, 537
Cuderman, Stane 44, 61	Debussy, Claude 195, 545	Dongen, Kees van 396
Cunder, Milan 319, 579	Degas, Eduard 373, 518	Doria Andrea 422
Curk, Matko 44, 77, 172, 190	Dejneka, Aleksander 309, 314, 315, 323	Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 264
Cvelbar, Milan 74, 200	Dekleva, Igor 42	Dragan, Nuša 509
Cvetko, Dragotin 195	Delacroix, Eugene 148, 314, 535	Dragan, Srečo 439, 480, 502, 509
Č	Demšar 165	Drapšin, Petar 400
Čajkovski, Peter Iljič 483, 450	Derain, André 151	Dravič, Milena 447
Čampa, Lojze 128	Derganc 38	Dremelj, Stane 249
Čargo, Ivan 129, 175, 291, 468	Derganc, France 244	Dubuffet, Jean 396
Čeč, Karel 166, 245, 246, 366, 448	Derganc, Mirko 112, 317, 339	Duffy, Raoul 151, 216, 252, 541
Čehov, Anton Pavlovič 19, 89	Dermota, Anton 157	Duffé, Jan (Ivan) 108, 115, 219, 220-222, 224
Čelebonović, Aleksa 367, 420, 561	Detela, Fran 36, 213, 214	Duffé, Cecilija → Švarc, Cecilija
Čelebonović, Marko 157, 175, 314, 337, 338, 353, 366-368, 370, 405, 410, 539	Detela, Jure 128	Dukić, Adolf Leo 182, 211
Černe, Peter 236, 398, 529	Detoni, Marijan 136	Dular, Milan 209
Černigoj, Avgust 153, 181, 183, 184, 198, 262, 383, 492, 493, 544	Diana 110	Durjava, Iztok 267
Čistjakov, Pavel Petrovič	Dicke Rosi (Dike Rozi) 211	Durst 143
Čop, Matija 92, 141	Dickinson, Emily 571	Dürer, Albrecht 462
Čopič, Špelca (Jelisava) 20, 81, 280, 393, 427	Didek, Zoran 145, 149, 150, 254, 270, 294, 297, 334, 425, 448, 501, 509	Dvořák, Max 265
D	Dietrich, Marlene 196	Džingiskan 106
Dacie, Anne 368	Dygve, Ejnar 53	Djordjevič, Dragoslav 403
Dali, Salvador 361	Dobida, Karel 49, 130, 159	Djilas, Milovan 330
Dalmatin, Jurij 77	Dobrovič, Petar 63, 139, 278, 361	E
	Dokler, Janez 542	Eckehart, Johannes 567
	Dolar, Jaro 195, 343	Eckermann, Johann Peter 496
	Dolenc, Milan 82	Eichenberg, Fritz 440
	Dolinar, Lojze 40, 148, 164,	Elizabeta (Sisi), 88, 343, 344, 563
		Eller, Fran 204
		Engels, Friedrich 348

Erberg 60	Fugger 279	Glazer, Janko 41
Erjavec, Fran 80, 93, 354, 534, 580	Führich, Jožef 68	Gliha, Oton 145, 208
Ernst, Max 63	G	Globočnik, Olaf 119, 167, 178, 196, 269, 321, 385, 388
Erzin, Gabrijel 180	Gabrič, Aleš 379, 398	Glonar, Joža 43, 201, 203, 204, 242, 568
F	Gabršček, Andrej 223	Gnamuš, Gustav 22, 255
Fabiani, Maks 108, 145, 220	Gaj, Ljudevit 143	Godec, France 138, 217
Fakin, Boris → Torkar, Igor	Galanda, Mikulaš 215	Godelman 96
Fakin, Vida 269, 296, 300, 358, 453, 455	Galič, Štefan 508	Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 316, 445
Fatur, Lea 219	Gamulin, Grga 145, 322, 441	Golar, Cvetko 536, 537, 576
Fatur, Polona 116	Gamulin, Ljuba 194, 441	Golob, France 533
Fatur, Silvo 574	Gangl, Alojz 170	Goethe, Johann Wolfgang 120, 125, 306, 350, 418, 496, 518, 535, 546, 547
Favrelier, Noël 353	Gangl, Engelbert 170	Gogh, Vincent van 406
Fellini, Federico 546	Gaspari, Maksim 37, 43, 44, 98, 131, 132, 134, 164, 170, 174, 231, 260, 340, 514, 525, 538, 573	Goya, Francisco de 155, 241, 253, 314, 319, 362, 385, 386, 518, 542
Ferenčak, Lenča 229	Gauguin, Paul 586	Goldenstein (Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein) 13, 44, 105
Fettich, Darja, roj. Fajdiga 248	Gavella, Branko 184, 199	Goldshmidt, Oliver 120
Fidija 535	Generalič, Ivan 529, 536	Golia Pavel 41, 545
Fidler, Ivan 510	Gerard, Philippe 585	Golija, Bojan 457, 491
Finžgar, Fran Saleški 202, 470	Gerasimov, Aleksander, 282, 316, 318, 323, 324, 352	Golob, Maila 45
First, Blaženka 347	Gerasimov, Sergej 323, 324	Gombrowicz, Witold 406
Flaker, Aleksander 42, 405	Gerlovič, Alenka 22, 148, 293, 384, 430, 544	Gorec, Joso 178
Flaubert, Gustave 42	Gershwin, George 482	Gorec, Larisa 251
Flere, Pavle 93, 127, 185	Gestrin, Fran 122	Gorec, Marija 178
Florenski, Pavel 263, 264	Gigli, Benjamino 249	Gorjanec, Martin
Foerster, Jaroslav 163	Gilmour, Pat 430, 441, 442	Gorjanski, Cvetko 538
Foerster, Mario 196	Giorgione 28, 29, 366, 399, 417, 424, 531, 569, 570	Gorjup, Tomaž 543
Foix, Josep Vicenç 424	Giotto di Bondone 541	Gorki, Maksim 19, 203, 545
Foujita, Leonard Tsugouharu 182, 199, 216, 396	Gjalski, Ksaver Šandor 537, 538	Gorše, France 136, 137, 165, 296, 297
Frangš-Mihanović, Robert 293	Gjungjenac, Zlata 157, 192, 196, 197, 199	Gorup pl. Slavinski, Jože 92, 119
Franke, Ivan 112, 263, 546	Gladič, Janez Frančiček 49, 50	Gorup pl. Slavinski, Ksenija, roj, Hribar 92
Frelih, Črtomir 439	Gladič, Jurij Andrej 93	Gostič, Josip 157, 192, 196
Frelih, Marko 51	Glanz, Ana 198	
Freyer Henrik 529	Glanz Vinko 47, 93, 198, 211, 338, 451, 486	
Freyer 317, 529, 530	Glavar, Peter Pavel 67	
Friedländer, Johnny 430, 475, 478, 494		

Gostiša, Lojze 85, 92, 103,
346, 393, 396, 398, 503
Göstl, Pavel 45, 141
Grabbe, Christian Dietrich 562
Grabrijan, Dušan 554
Gradnik, Alojz 14, 17, 42, 56,
57, 59, 88, 111, 154, 203, 244,
272, 300, 323, 342, 343, 406,
427, 432, 458, 519, 583
Grafenauer, Niko 17, 18, 86,
399, 447, 455, 577, 578
Grass, Günther 546
Grašči 85, 86, 101, 464, 534
Grazioli, Emilio 246, 247
Grdina, Igor 275
El Greco 362, 385
Gregorčič, Simon 34, 107
Gregorič, Jože 251
Grohar 258
Grohar Ivan 23, 37, 48, 60, 62,
96, 105, 115, 123, 167, 178, 256,
320, 325, 330, 368, 371-373,
392, 519, 523, 562
Gromatzky 220
Grosz, Georg 146, 342, 361,
395, 406
Grošelj, Milan 263
Grünwald, Matthias 137
Gundrum Oriovčanin, Fran
121
Gvardjančič, Herman 258

H

Hacin, Lovro 292
Hadži, Dušan 83
Hadži, Jovan 83, 84
Hafner 191
Hafner, Jaka 221
Hammann, Richard 123
Hammerschmidt, Ernest 165
Hampton, Lionel 465
Hamsun, Knut 22

Haring 441
Hartinger, Ludwig 275
Hartung, Hans 216
Hauff, Wilhelm 515
Hauko, Štefan 50, 340, 472
Havlíček - Borovský, Karel 115
Hayne, Anton 43, 60
Hegedušič, Krsto 103, 135, 136,
146, 289, 290, 292, 302, 324,
327, 339, 340, 378, 516, 529,
530
Heine, Heinrich 15, 43, 76,
342, 343, 458, 536, 562, 563,
573, 582
Heine 43
Heraklit 244
Herman, Oskar 145
Hesse, Hermann 32, 52, 109,
546
Heybalova, Valerija 192, 233,
459
Hieng, Andrej 27, 181, 248,
378, 419, 449
Hilbert, Jaro 258
Hiti, Albina 168, 169, 179, 225,
485
Hitler, Adolf 144, 175, 186,
215, 231, 232, 233, 235, 237,
314, 386, 423, 481,
Hladnik, Miran 56
Hlavaty, Robert 153, 183, 262
Hodler, Ferdinand, 256, 304,
305
Hodnik, Valentin 303
Hohn, Adam Heinrich, 122
Holbein, Hans 137, 507
Holz, Vatroslav 221
Homberger, Jeremija 191
Homer 466, 531
Horvat, Tine 199
Horvat, Goran 531
Horvat - Jaki, Jože 341, 423, 531

Hozo, Dževad 157, 503, 518
Hranitelj, Alan 144
Hribar 180
Hribar, Dragotin, 91, 305
Hribar, Ivan 86, 92, 288
Hribar, Ksenija, roj. Gorup,
pl. Slavinski 91, 92
Hribar, Mirko 92
Hribar, Niča 92
Hribar, Rado 90-92, 187
Hribar, Tine 18
Hribar, Zlata 92
Hribar, Zlatka 92
Hubad, Fran 368
Hudeček, Jože 219, 224, 246,
263, 333
Hudoklin, Radoje 120, 268,
294, 299, 320, 355, 405, 471,
550
Hudoklin, Vida 150, 304
Hudovernik 66
Hugo, Victor 546
Humek, Gabrijel 308
Humek - Trnkoczy, Jela 169,
308
Hundertwasser (Friedrich
Stowasser) 446
Hus, Herman 209
Huzjan, Zdenko 98, 121, 147,
502, 503, 509

I

Ilić, Boža 368, 405
Ilić, Vojislav 189
Ingolič, Anton 315
Ingres, Jean-Auguste-Domi-
nique 253, 278, 546
Inkiostri, Drago 128, 129, 165,
223-225, 477
Inkret, Andrej 267
Ipavci 275
Isačenko, Aleksander 225

- Ivan Grozni 315
 Ivanc, Aleksa 304
 Izak paša 457
- J**
 Jagodič, Stane 382, 509
 Jakac, Božidar 9, 18, 24, 27, 28, 41, 44, 45, 47, 52, 54, 55, 60, 61, 75, 86, 88, 92, III, 121, 122, 124, 128-133, 135, 137-139, 145, 159, 165, 166, 168, 169, 173, 174, 179, 183, 185, 186, 191, 195, 196, 199-201, 205, 207, 209, 211, 214, 217, 223, 225, 232, 240, 241, 244-247, 249, 254, 256, 260-262, 265, 268, 271, 272, 280, 286, 287, 288-296, 297-302, 304-306, 309, 313, 314, 316, 320-324, 325, 327-337, 340-342, 344-348, 350, 351, 353, 355, 358, 360, 362, 364, 367, 372, 375-377, 379, 380, 386, 387, 389, 391, 393, 395-397, 399, 405, 406, 411-414, 417, 418, 420, 421, 423, 425-437, 441, 456-458, 466, 469, 472, 473, 475-478, 480-484, 489-491, 493, 498, 501-503, 511, 512-515, 519, 521-524, 526, 528, 535, 540, 543, 546, 548, 550, 557, 558, 560, 561, 563, 565, 574, 576, 579, 583
 Jakac, Pepina 291
 Jakac, Tatjana 21, 27, 54, 59, 121, 128, 130, 139, 146, 147, 167, 169, 200, 225, 226, 280, 355, 423, 426, 434, 435
 Jaki, Barbara 116, 118, 255, 491
 Jakopič, Rihard 18, 19, 34, 37-39, 60, 96, 105, 115, 120, 123, 125, 128-130, 135, 142, 149, 154, 157, 159, 164-167, 173, 177, 178, 181, 184, 199, 216, 224, 225, 227, 255, 256, 272, 314, 325, 328, 335, 372, 373, 375, 379, 383, 391, 408, 417, 451, 471, 477, 515, 524, 539, 540, 555, 561, 578, 583
 Jalen, Janez 137
 Jama, Madelaine 301
 Jama, Matija 23, 34, 37, 96, 123, 126, 158, 165, 175, 177, 178, 256, 301, 318, 323, 325, 370, 392, 423
 Jama, Neža, roj. Kuhar 96
 Jančar, Drago 26, 187, 275, 278, 370, 457, 556
 Janež 185
 Janežič, Anton 53, 535
 Janežič, Ciril 202
 Janings, Emil 196
 Janko 554
 Janko, Vekoslav 554
 Janša, Lovro 61, 118, 120
 Jarc, Janko 201
 Jarc, Mija 185
 Jarc, Miran 125, 159, 237, 238, 329, 406
 Jarm, Stane 22
 Jarnovič, Neža 401
 Javornik, Mirko 135, 533
 Javoršek, Jože 164, 175, 189, 206, 585, 587
 Jeglič, Anton Bonaventura 36, 82
 Jeglič, Milka 81, 83
 Jelačin, Ivan 198
 Jelinčič Plemeniti, Zmago 554
 Jelovšek, Ernestina 107
 Jelovšek, Fran 34, 58, 59, 355
 Jemec, Andrej 17, 22, 38, 63, 389, 395, 430, 438, 440, 441, 457, 478, 480, 497, 498, 503, 511, 520, 540, 549, 561, 447
 Jenko Simon 65, 94, 564
 Jenko-Groyer, Eleonora 165
 Jeraj, Zmago 389
 Jerman, Majda 459
 Jernej iz Loke 103, 262, 263
 Jesenin, Sergej Aleksandrovič 546
 Jesih, Boris, 258
 Jesih, Jožica 168
 Jobst, Julietta, por. Bele 225, 226
 Johns, Jasper 439
 Johnson, Lyndon Baines 438
 Jolson, Al 195
 Jontes, Gelč 130
 Jordan, Vasilije 145
 Jovanović, Paja 367, 405
 Jurčič, Josip 100, 221, 222
 Justin, Elko 216
 Juteršek, Mirko 40, 467, 546
- K**
 Kačič 138
 Kačič, Mila 248
 Kahlo, Frida 203
 Kajzer, Janez 240
 Kalan-Kumbatovič, Filip 141, 181
 Kalin, Boris 148, 149, 153, 161, 200, 226, 229, 280, 287, 297, 301, 326, 327, 338, 381, 418, 508, 550
 Kalin, Zdenko 39, 149, 151, 160, 161, 198, 200, 294, 326, 327, 377, 395, 398, 409, 531
 Kambič, Mihael 133, 149
 Kambič, Mirko 118
 Kambič, Vinko 112, 113, 118, 154, 243, 401, 408, 423
 Kandinski, Vasilij 253, 254, 405
 Kaplan 441, 443
 Kapus, Sergej 546

- Karadžordžević 186, 232
Karadžordžević, Pavle 175
Karadžordžević, Peter I. 106, 248
Karadžordžević, Peter II. 232
Karanović, Boško 433, 441
Kardelj, Edvard 331, 335, 337, 369, 399
Karel Veliki 448, 449, 558
Karinger, Anton 113, 114, 116-119, 122, 123, 165, 186, 220, 318, 363, 564, 578
Karlin, Pavel 552
Karlovšek 371
Karpellus, Adolf 14, 65, 115
Kastelic, Jože 28, 47, 53, 163, 201, 237, 241, 265, 275, 456, 496, 499, 526, 535, 542, 547, 551
Katajev, Valentin 234
Kaufmann, Angelica 148
Kaulbach, Wilhelm von 519
Kavčič, Maks 181, 258
Kennedy, John Fitzgerald 438
Kermauner, Taras 332
Kersnik, Janko 94, 102, 119, 171, 536, 564
Keršič, Marjan 221
Keržič, Stane 327
Kette 176
Kette, Dragotin 36, 49
Kidrič, Boris 249, 294, 337, 350
Kidrič, France 44, 85, 278, 294
Kirbiš, Dušan 22, 410, 472, 500
Kirchner, Ernest Ludwig 586
Klain, Yves 396, 476
Kleč (Vik), Terezija 107, 112, 113, 153
Kleč, Frida 108-113, 171, 195, 221, 468, 531, 589
Kleč 107
Klee, Paul 379, 389
Kleiner, Salamon 225
Klemenčič, Ančka 512
Klemenčič - Maj, Dore 129, 149, 150, 159, 266334, 335, 382, 386
Klemenčič, Fran 216, 519
Klemenčič, Jakob 546
Klemenčič, Milan 77, 217
Klimt, Gustav 305
Kljaković, Jozo 149
Klopčič, Matjaž 246, 424
Klopčič, Mile 240
Kmecl, Matjaž 188
Knez, Anton 68, 216
Kniep, Christoph Heinrich 306
Knoblehar, Ignacij 414
Kobe, Boris 260, 319, 450, 466
Kobe, Tinca 319
Kobilca, Ivana 23, 54, 65, 95, 105, 129, 153, 159, 173, 220, 228, 272, 308, 320, 363, 421, 479
Kobilekar 469
Koblar, France 193, 210, 369
Kobler, Dana 41
Kocbek, Edvard 17, 31, 35, 41, 47, 48, 124, 185, 203, 206, 235, 294, 295, 301, 324, 325, 327, 329, 330, 332, 345, 354, 375, 382, 386, 423, 432, 447, 474, 493, 513, 536, 450, 562, 583
Koci, Srečko 24
Kocjančič, Peter 391
Kodrič, Zdenko 181
Kogoj, Oskar 53, 552, 553
Koler, Martin 38, 39, 144, 178, 392, 480
Kollwitz, Käthe 169
Kolšek, Peter 13
Komac, Stanka 296, 358
Komel pl. Sočeban, Andrej 55
Komelj Ivan (Drago) 50, 217, 546
Komelj, Miklavž 19, 546
Kopač, Vlasto 113
Kopitar, Jernej 107
Koporc, Leon 128, 180
Kores, Slavko 357, 388
Koritnik, Rezika 194
Korošec, Anton 400, 473
Korošec, Ladko 241
Kos 244
Kos, Anton 216
Kos, Franc 279
Kos, Gojmir, Anton 55, 133, 149, 151, 174, 198, 209, 246-248, 256, 287, 291, 300, 302, 304-306, 357, 359, 361, 368, 369, 370, 372, 396, 419, 421, 429, 435, 473, 475, 476, 542
Kos, Ivan 181
Kos, Janko 426
Kos, Milko 191, 279, 280, 518, 556
Kosmač, Ciril 468
Kosovel, Srečko 212, 342, 388, 450, 458, 582
Košak, Lado 141
Košir, France 55, 258
Koštial 51
Kotar, Srečko 198, 526
Kovačič, Lojze 30, 71, 164, 191, 248, 342, 345, 386, 390, 391, 406, 510
Kozak, Ferdo 41, 223, 287, 287, 293, 294, 327
Kozak, Juš 41, 62, 77, 180, 203, 205, 212, 213, 234, 435, 570
Kozina, Peter 231
Kozler 164
Kožarić, Ivo 353
Koželj, Anton 131, 149, 404
Koželj, Maks 131
Kraigher, Boris 451
Kraigher, Marjanca 409

Krajačič 167	Križanič, France 459	Langus, Matevž 112, 114, 122,
Krajec, Janez 225	Krklec, Gustav 121, 122, 347,	220, 417, 418, 423, 509, 529
Kralj, France 37, 39, 43, 55, 61,	361, 516	Lapajne, Tone 503
106, 136, 143, 144, 149, 156,	Krleža, Miroslav 18, 63, 139,	Lapuh, Jože 392
160, 161, 167, 179, 198, 214, 215,	144, 193, 199, 278, 331, 355,	Latour, Henry F. 386
224, 247, 254, 262, 281, 294,	356, 361, 366, 406, 490, 500,	Lautrec 116
295, 303, 307, 321, 390, 415,	504, 517, 519, 531, 536, 546	Lavrič, Ana 116
417, 418, 423, 434, 457, 483,	Krošelj, Radomir 554	Lavrič, Božidar 165, 334
499, 530, 531, 533, 560, 561,	Kršinič, Frano 326	Lavrič, Lojze 301
575, 573	Kružič-Uchytíl, Vera 92	Lavtižar, Josip 67, 95
Kralj, Niko 401	Kržišnik, Zoran 168, 341, 433,	Lazarini 86
Kralj, Mara 68, 179	434, 436, 437, 438, 441, 442,	Leben, Stanko 84
Kralj, Tone 24, 55, 68, 149,	478	Leibl, Wilhelm 490
156, 167, 179, 190, 210, 214,	Kučukalić, Alija 502	Lenin, Vladimir Iljič 80, 233,
215, 256, 304, 314, 418, 423,	Kuhar, Lovro (Prežihov Vo-	314, 315, 339
434, 483, 499, 531	ranc) 200, 202, 203	Leon XIII. 106
Kraljević, Miroslav 145, 209,	Kukuljević – Sakcinski, Ivan	Leonardo da Vinci 106, 124,
385	506	389, 549
Kraljič, Janez 568	Kumbatovič – Kalan, Filip 141	Leopold I. 49
Kranjc, Milovan 301	Kunc, 165, 167	Lermontov, Mihail 15, 118,
Kranjec, Miško 202, 203, 448,	Kunc – Vilfan, Zinka 192, 195	242, 272, 546
449, 546,	Künl, Pavel 119	Lešnjak, Anton 529
Krašovec, Metka 363, 402,	Kupfer, Marija 148	Levar, Ančka 227, 248
441, 443, 459, 472, 524, 563	Kuret, Niko 417	Levar, Ivan 192, 193, 226, 227
Krečič, Peter 198	Kušej, Rado 62	Levar, Liza 226
Kreft, Bratko 199, 238, 343	Küzmič, Štefan 175	Levec 44
Kregar 210	Kvas, Tomaž 304	Leventova, Vanja 192
Kregar, Andrej 210	Kveder–Dušan, Tomaž 195, 495	Levstik, Fran 101, 106, 532, 536
Kregar, Jože 210, 265		Levstik, Vladimir 35, 41, 45, 371
Kregar, Stane 117, 141, 149–	L	Lhôte, André 471
152, 157, 159, 160, 169, 210,	Lacković Croata, Ivan 89	Likovič, Joža 560
248, 327, 387, 399, 451, 481–	Lah, Avguštin 442	Lipah, Fran 193
488, 520, 571	Lajovic, Ladislav 220	Lipič, Fran Viljem 117, 281
Kremlička, Rudolf 45, 46	Layer, Leopold 13, 58, 119, 257,	Lipičnik, Adalbert 301
Kremser-Schmidt, tudi	258, 281–283, 511	Lipovec, Dušan 514
Schmidt, Johann Martin 167,	Lakovič, Vladimir 130, 238,	Lipovšek, Marjan 359
215, 272, 281–283	305, 390, 428, 483	Lipovšek, Marjana 440
Kremžar, France 247	Lamut, Vladimir 147, 158, 353,	Lipušček, Janez 194
Kreslin, Vlado 354	364, 412, 536	Li-Tai-Po 190
Kreutzer, Rodolphe 200	Landeck, Armin 425	Ljotić, Dimitrij 232
Krizman, Tomislav 143, 407,	Lang, Fritz 197	Loboda, Peter 129, 151, 294
514, 517	Langus, Henrika 423	Logar, Lojze 22, 441, 472, 473,

- 480, 500, 511, 512
Lokar, Danilo 68, 133, 166,
464, 534
Londres, Albert 68
Loos, Adolf 543
Loos, Andrej 525
Lorca, Federico Garcia 546
Lorenčak, Milan 491
Lorrain, Claude 125
Lovrenčič, Joža 574
Lovšin 391
Lovšin, Cveta 392
Lozar Štamcar, Maja 525
Ložar, Rajko 54, 64, 66, 158,
208, 232, 369, 394
Ložar-Podlogar, Helena 208
Lubarda, Petar 175, 353, 367
Luckman 113
Ludvik Bavarski 344
Lukež, Jožko, 229
Lukežič, Avrelj 375
Lukrecij (Tit Lukrecij Kar) 92
Lurčat, Jean 454
- M
Macha, Karel Hyneck 233
Maček, Franc 491
Maček Ivan, Matija 92, 93,
234, 392, 397, 499
Maeterlinck, Maurice 432
Magritte, René 157
Mahler, Gustav 481
Mahkota 36
Mahnič, Joža 42, 244
Mailloll, Aristide 151, 161
Maister, Rudolf 22, 34, 86,
176, 189, 205, 248
Majcen, Stanko 560, 573
Mayer, Peter 470
Makart, Hans 479
Maksimilijan Ferdinand Jožef
79
- Makuc, Vladimir 22, 424, 427,
430, 448, 531, 552
Mal, Josip 451
Malavašič, Fran 67
Maleš, Miha 14, 37, 38, 44, 46,
47, 55, 102, 115, 135, 152, 153,
165, 169, 178, 179, 203, 215, 216,
218, 233, 248, 251, 263, 292,
294, 297, 340, 351, 353, 356,
363, 372, 392, 393, 420-424,
454, 493, 513, 514, 526, 530,
534, 546, 551, 561, 582
Malevič, Kazimir Severinovič
196, 315
Malner, Andrej 113
Manet, Edouard 385, 386
Mantegna, Andrea 252, 270
Mantuani, Josip 528
Maraž Bernik, Adriana 269,
299, 441
Marées, Hans von 479
Marinko, Miha 327, 499
Marjanović, Sida 506
Markovič 134
Marquet, Albert 151, 152, 397,
427
Marx, Karl 348
Marolt, France 45, 191
Mascherini, Marcello 160, 161,
249, 553
Maselj - Podlimbarski, Fran
517
Masereel, Frans 436
Mašera, Sergej 236
Matačić, Lovro 517
Matanović, Drago 394
Matanović, Ernest 87, 88, 131,
223, 232
Matanović, Milenko 88, 394
Matanović, Otmar 88
Matanović, Šandor 88
Matanović, Ženi 88
- Matisse, Henri 151, 152, 215,
216, 391, 394, 420
Matoš, Antun Gustav 340, 562
Matvejević, Predrag 518
Maupassant, Guy de 203
Meazza, Giuseppe 76, 401
Medović, Celestin 519
Medved, Andrej 59
Medved, Anton 204, 519, 546
Medulić Schiavone, Andrija
411
Meyer, Johann Heinrich 496
Melanchton, Philipp 225
Melik, Anton 369
Melik, Vasilij 280
Memling, Hans 252
Menaše, Ljerka 229, 293, 398
Menaše, Luc 94, 266, 273, 379,
396, 398, 399, 400, 462, 467,
547, 557
Menih, Jože - Rajko Knap
236, 238
Menzel, Adolph von 519
Merčun 165
Merhar Boris 36
Merku, Pavle 51
Merljak, Božena 115
Meršol 103
Meršol, Anton 117, 191
Mesesnel, France 45, 49, 54,
58, 61, 62, 64, 99, 109, 153, 159,
185, 221, 223, 258, 266, 275,
420, 546
Meško, Fran Ksaver 113
Meštrović, Ivan 40, 41, 92,
106, 143, 144, 148, 149, 244,
248, 302, 325, 326, 517
Metelko, Fran 101
Metsu, Gabrijel 116
Metzinger, Janez Valentin 47,
59, 60, 311, 389
Mezdjić, Antun 365, 366

Michelangelo, Buonarotti 246, 278, 389, 522
 Michelet, Jules 192
 Mihanović, Antun 188
 Mihelič, France 14, 15, 18, 28, 54, 55, 63, 76, 79, 94, 96, 111, 132, 136, 137, 146, 148, 149, 150, 151, 160, 166, 187, 199, 246, 255, 262, 286, 287, 291, 292, 294, 296, 302–304, 308, 310, 314, 317, 324, 335, 336, 343, 341, 342, 347, 350, 370, 384, 387, 393, 396, 399, 401, 420, 422, 423, 425, 428, 431–434, 441, **453–460**, 473, 477, 478, 489–491, 495, 499, 507, 508, 531, 532, 536, 549, 560, 562, 563, 575, 582
 Mihelič, Mira 117, 393, 453, 456
 Mihelič, Vlasta 151
 Miheličič, Fani 71
 Mihevc, Edo 211
 Miklavc, Branko 193
 Miklavčič, Julijan 17, 449
 Miklič 90
 Miklošič, Fran 101, 163, 534
 Mikuž, Jure 404, 495
 Mikuž, Stane 49, 64, 94, 122, 153, 158, 228, 286, 287, 321, 382, 398, 399, 546
 Milčinski, Fran 115, 133, 222, 226, 534
 Milčinski Frane-Ježek 401, 566
 Milčinski, Janez 221, 459
 Milunović Milo 124, 175, 353, 539
 Minatti, Ivan 578
 Mirko 161
 Miron 418
 Mistinguette 186
 Miše, Jerolim 529

Mišjakov Julček ➔ Slapšak, Julij
 Mitchell, Margaret 203
 Mlakar, Pia 157, 193
 Mlakar, Pino 54, 124, 157, 193, 268, 412, 546, 584
 Modigliani, Amedeo 389
 Mole, Izidor 384
 Mole, Vojeslav 28, 52, 53, 116, 156, 239, 251, 256, 266, 267, 269, 273–280, 300, 311, 314, 322, 381, 383, 413, 432, 458, 486, 487, 496, 519, 537, 547, 559, 569, 585
 Moltke, Hellmuth von 314
 Monet, Claude 96, 122, 123, 124, 371, 545, 555
 Montgomery, Bernard Law
 Moore, Henry 507
 Morandi, Giorgio 155, 249, 297, 363
 Moškon (Moscon) 90
 Mozart, Wolfgang Amadeus 457
 Mrak, Ivan 45, 74, 75, 128, 173, 178, 200
 Mršnik, Ivo 22
 Muck, Marlenka ➔ Stupica, Marlenka
 Muhina, Vera 325–327, 329, 331
 Mujezinović, Ismet 463
 Munch, Edvard 305
 Munkácsy, Mihály 63
 Munthe, Axel 460
 Murn, Josip 36, 407, 537, 585
 Murtić, Edo 354
 Musić, Avgust 107
 Musorgski, Modest 545
 Mussolini, Benito 38, 155, 243, 245, 248, 249, 423
 Mušič, Drago 137

Mušič, Marjan 75, 81, 118, 119, 133, 137, 163, 173, 197, 227, 265
 Mušič, Zoran 145, 147–150, 154, 155, 158, 168, 169, 181, 200, 248, 271, 296, 356, 373, 387, 391, 392, 393, 394, 395, 403, 408, 414, 421–423, 440, 510, 520, 561

N

Nablocka, Marija 193
 Naglič, Miha 191
 Naglič, Milko 34
 Naglič, Vladko (Vladimir) 34, 185
 Nagode, Črtomir 185
 Napoleon I. Bonaparte 115, 116, 130, 177, 220, 544
 Napotnik, Ivan 181
 Nazor, Vladimir 89, 201, 272, 386, 406, 517, 538
 Neksö, Martin Andersen 203
 Nemcova, Božena 124
 Neruda, Pablo 89
 Nez, David 522
 Nietzsche, Friedrich 561
 Nikita 186
 Nikitin 187
 Nikitin, Vasilij Vasiljevič 225
 Nikolič, Petar 106
 Nolde, Emil 399
 Nostradamus 558
 Novak, Boris A. 567
 Novak, Ranko 526
 Novinc, Franc 22, 258
 Novy, Lili 157, 200, 201

O

Oblák, Floris (Francišek) 75, 125, 289, 304, 360, 389, 413, 428, 430, 491

- Obersnel, Pavle 216, 243
 Obersnelova 228
 Obrenović, Milan 186
 Ocvirk, Anton 57, 450
 Ogrin, Ivan 208, 426, 428, 474, 489, 499, 508, 511
 Ogrin, Simon 112, 113
 Ogriz 41
 Ogrizek, Dore 393
 Omahen, Janko 129, 202, 209, 210
 Omersa, Nikolaj 145, 149, 151, 152, 156, 160, 294, 393, 397, 483
 Oražem Miroslav – Mure 130, 199, 202
 Oražen, Ivan 221, 450
 Orlova, Ljubov 234
 Orožen Adamič, Milan 457
 Osolin, Miha 90
 Ostrovski, Nikolaj 238
 Oštir, Karel 280
- P
- Paganini, Nicoló 546
 Pahlavi, Reza 506
 Pahor, Boris 375
 Pahor, Jože 423
 Pajagić Bregar, Gojka 525
 Pajkova, Pavlina 344
 Pajnič, Dana 73, 138, 139, 197, 198, 199, 200, 202, 210, 243, 249, 383, 526
 Paleotti, Gabriele 347
 Pallavicini 403
 Pandur, Ludvik 457
 Pankok, Oto 240, 402
 Papini, Giovanni 364
 Pašić, Nikola 525
 Paternu, Boris 176, 266
 Patoccki, Aldo 436
 Paulus, Friedrich von 241
 Pavelić, Ante 144, 517
 Pavić, Nikola 537
 Pavlè, Avgust 35
 Pavlovec, France 40, 138, 142, 145, 167, 168, 178, 216, 286, 301, 353, 370, 384, 578, 582
 Pečko, Karel 143, 552
 Peić, Matko 148, 356, 366, 385
 Pengov, Božo 554
 Pengov, Ladislav (Tič) 340
 Pengov, Slavko 287, 302, 304, 305, 306, 317, 321, 334, 336, 338, 348, 400, 451, 554
 Peratoner, Ervin 318
 Perhaj, Janez 79
 Perič, Petar 233
 Perko, Lojze 123, 124, 247
 Perov, Vasilij 332
 Permeke, Constant 294
 Pernhart (Pirnat), Marko 61, 93, 118, 119, 122, 249
 Peršin, France 396
 Perušek, Gregor (tudi Prusheck Gregory Harvey) 55
 Peruzzi, Svetoslav 194, 462
 Pesjak, Luiza 171, 435
 Petacci, Claretta 243
 Peter iz Nabrežine 172
 Peternelj, Jože 258
 Peternelj, Konrad 258
 Petkovšek, Jožef 101, 112, 173, 375, 423, 558, 559
 Petlevski, Ordan 403, 441
 Petrarca, Francesco 50, 445
 Petre, Fran 94
 Petrović, Nadežda 62, 373
 Pfajfar, Franc 90
 Picasso, Pablo 120, 152, 254, 335, 364, 366, 394, 395, 436, 461, 487, 507
 Picelj, Ivan 145
 Piel, Harry 169
 Piero della Francesca 570
 Pijade, Moša 41, 329, 330, 334, 430
 Pilon, Veno 13, 55, 63, 75, 87, 151, 152, 166, 168, 169, 178, 186, 309, 357, 388, 396, 397, 432, 580
 Pintar, Mira 228
 Piranesi, Giovanni Battista 539
 Pirec, Alfonz 124
 Pirih, Pavel 303
 Pirjevec, Dušan 332, 401
 Pirkova, Jana 193
 Pirnat, Nikolaj 43, 44, 141, 146, 150, 151, 286–288, 291–293, 303, 423, 532
 Pisarro, Camille 123
 Pisis, Filippo de 155, 249, 297, 363, 392
 Piskernik, Angela 85
 Piščanec, Elda 149
 Pivec–Stele, Melita 116
 Planinc, Štefan 125, 237, 310, 493
 Plastov, Arkadij 323
 Platner 279
 Plečnik, Janez 143
 Plečnik, Jože 14–16, 45, 47, 77, 103, 114, 128, 137, 156, 163, 164, 172, 179, 197, 200, 202, 210, 243, 259–260, 270, 278, 296, 299, 350, 380, 423, 456, 526, 527, 529, 543, 554, 561, 562, 565
 Počkaj, Duša 342
 Podbevšek, Anton 39, 115, 130, 158, 223, 224, 238, 555
 Podgornik, Tomo 514
 Podlimbarski–Maselj, Fran 89
 Podrekar, France 132, 552
 Pogačar, Janez Zlatoust 279
 Pogačnik, Bogdan 493

Pogačnik, Bogomila (Bogica)	Premru, Vladimir 299	Radovani, Kosta Angeli 463
15, 16, 60, 71, 73, 74, 75, 103, 104,	Preobraženski, Nikolaj 225	Rahmaninov, Sergej Vasilje-
113-117, 143, 163, 191, 202, 212,	Preradović, Petar 189, 517, 562	vič 444, 481, 564
233, 266, 445, 448, 450, 585	Preša, Franc 94	Ramovš, Fran 54, 85, 278
Pogačnik, Franc 68	Pretnar, Fran 46	Ravljen, Davorin 134, 343
Pogačnik, Janez 371	Pretnar, Mirko, 393	Ravnikar, Edvard 47, 104, 253,
Pogačnik, Jože 54	Prešeren, France 13, 14, 29, 33,	259, 262, 265, 361, 380, 381,
Pogačnik, Marko 245, 509, 510	36, 44, 56, 60, 65, 70, 107, 113,	383, 423, 466, 471, 492
Pogorelec, Breda 526	122, 141, 199, 202, 213, 220,	Ravnikar, Ljubo 361
Pogorelič, Ivo 583	226, 241, 242, 265, 287, 288,	Rebula, Alojz 203
Poklukar, Jožef 101	368, 293, 298, 300, 349, 396,	Reichmann, Jelka 468
Polak, Oton 155, 307, 351	427, 458, 467, 470, 498, 503,	Rembrandt, Harmenszoon
Polanšek, Valentin 89	542, 564, 583, 584	van Rijn 159, 175, 253, 305,
Polič, Štefka 194	Prevert, Jacques 63	362, 415, 428, 478, 516, 521,
Polič, Mirko 193, 194	Prežihov Voranc → Lovro	522
Polignac 116	Kuhar	Renoir, Auguste 518
Pollock, Jackson 272, 278	Pribičević, Svetozar 184	Repič, Alojz 198
Ponce de Leona 240	Prijatelj, Ivan 54, 85, 201, 320,	Repin, Ilja Jefimovič, 282,
Poniž, Denis 229	568	283, 314, 315, 318
Potnik, Srečko 77, 128, 129,	Primic, Julija 44, 94, 113, 509	Res, Alojzij 54
135, 237	Primic, Anton 113	Ressel, Josip 67
Potokar, Cita 369	Primožič, Robert 192, 246	Retzel (Recelj) 182
Potrč, Ivan 449	Primožič, Tošo 181	Ribičič, Josip 182, 183
Povše, Leopold 189	Progar, Alojzij 106, 281	Riegel, Alois 265
Požar, Miloš 309	Protić, Miodrag B. 335	Rihar, Gregor 77
Pregelj, Bazilija 158, 467, 470,	Puc, Mira → Mihelič, Mira	Rihar 70
471	Pučar, Zvonimir 385	Rihter, Andreja 46
Pregelj, Ivan 22, 160, 185, 210,	Pučnik, Jože 207	Rijavec, Milan 22, 259, 304,
343, 466-470	Pugelj, Milan 538	358
Pregelj, Marij III, 147-150,	Pupin, Mihajlo 244	Rina, Ita 196
152-154, 158, 160, 174, 253,	Puškin, Aleksander Sergejevič	Ristić, Marko 530
270, 294, 298, 302, 305, 327,	15, 242, 531, 567	Ritz, Neda 549
332, 336, 340, 364, 365, 403,	Putrih, Karel 45, 149-151, 155,	Robba, Francesco 332, 433, 516
410, 434, 441, 451, 461-471 ,	160, 161, 294, 324, 338, 381	Rode, Ciril 568
483, 489, 492, 499, 509, 523,		Rodin Auguste 75, 76
524, 548, 562		Roessler, Arthur 389
Pregelj, Vasko 462, 467		Rogelj, Janko 344
Preisler, Jan 519		Rogoz, Zvonimir 176, 192, 197,
Preiss, Ela 223		545
Preiss, Gabriela 222, 223		Rohrmann, Milena 55
Premrl Janko - Vojko 346-348		Rolland, Romain 567, 568
Premru, Stane 299		Ronda 465

- Rösener, Erwin 240
 Rossini, Giacomo 211, 482
 Rotar, France 111, 553
 Rouault, Georges 151 389
 Rovšek Davorin 180
 Rovšek, Teja 180
 Rozman Franc-Stane 79, 348
 Rozman, Ksenija 34, 120, 121, 398, 443, 444
 Rozman, Smiljan 196
 Rožanc, Marjan 128, 175, 340
 Rožman, Gregorij 296
 Rubens, Peter Pavel 137, 175, 471, 501, 521
 Rubinstein, Arthur 564
 Rudež Vlasta 44
 Rupel, Karlo 178
 Rupel, Mirko 188
 Rupnik, Leon 186, 292
 Rupnik, Marko Ivan 264, 393, 561
 Rutar, Simon 51
 Ruttar, Donatella 279
- S
- Sajovec, Josip 101
 Sajovci 86
 Saeverud, Harald 52, 55
 Sajovic, Evgen 80, 146, 149, 151, 160, 294
 Sakso Gramatik (Saxo Grammaticus) 53
 Sambolec, Duba 39, 514
 Samec, Drago 43
 Sarajlić, Izet 15
 Saria, Balduin 90, 234, 279
 Sardenko, Silvin 568
 Saršon, Pavao 189
 Satchmo ➔ Armonstrong, Louis
 Savinšek, Jakob 75, 238, 248, 319, 389, 418, 450
 Scheffel, Josef Viktor von 109
 Scherban, 197
 Scherban, Snežka 197
 Scheuchenstienstuel (Primic), Julija 94
 Schiele, Egon 137, 305
 Schlosser, Julius 262
 Schubert, Franz 444, 483, 564
 Sedej 258
 Sedej, Ivan 246, 263, 393, 546
 Sedej, Maksim 40, 55, 103, 149, 150, 151, 153, 160, 165, 166, 212, 246, 294, 327, 359, 367, 423, 425, 434, 455, 467, 471, 485, 486, 575, 582
 Sedej, Maksim mlajši 246
 Sedej, Rajko, 455
 Sedej, Vid 246
 Seidl, Wenzl 222
 Seifert, Tone 472
 Segantini, Giovanni 123, 371, 373
 Segonzac, Dunoyer de, André 116
 Seisel, Josip 576
 Seliškar, Tone 178
 Seljak-Čopič, Ivan 296, 297, 304, 336
 Selmanović, Kemal 50, 249, 356, 359, 472
 Senefelder, Alois 518
 Serajnik, Domicijan 202, 210
 Seurat, Georges 212
 Sever 165, 197
 Sever, Nace 197
 Sever, Savka 196, 197, 200
 Sever, Stane 545
 Sever, Živka 197
 Shakespeare, William 535, 540, 545, 555
 Sič, Albert 351
 Simah 268
 Simoniti, Primož 278
 Singer, Isaac Bashevis 399
 Sirk, Albert 55
 Sket, Jakob 99
 Skumavc, Marjan 22
 Slana, France 301, 531
 Slapernik, Rajko 390, 391
 Slapšak, Julij 118, 132, 134
 Slavec, Darko 508
 Slaviček, Jan 229
 Slekovec, Matej 99
 Slomšek, Anton Martin 70
 Sluga 363
 Smerdu, Mojca 22
 Smerdu, Frančišek 149, 286, 294, 528
 Smerkolj, Vali 195
 Smetana, Bedřich 108
 Smole, Majda 110
 Smolik, Marijan 264
 Smrekar, Hinko 37, 43, 44, 131, 132, 134, 136, 142, 165, 166, 243, 296, 369, 470, 576
 Snoj Jože 75
 Soffici, Ardengo 364
 Sofija, vojvodinja bavarska 107
 Solovjov, Vladimir 263
 Sotlar, Bert 189, 236
 Sotriffer, Kristian 430
 Soutine, Chaim 363, 390
 Spacal, Jože 22, 139, 422, 430, 457, 547, 553, 576
 Spacal, Lojze 103, 183, 200, 295, 363, 375-384, 389, 404, 475, 492, 544, 562, 584
 Spazzapan, Lojze ➔ Špacapan, Lojze
 Spinčič, Ivo 93, 327
 Srbinović, Mladen 463, 441
 Srebotnjak, Alojz 481
 Stadler, Eda 251

Stalin, Josif Visarionovič 206, 233, 235, 314, 317, 319, 324, 339, 366, 399	Stritar, Josip 14, 134, 314	Šavnik, Leo 165
Stančić, Miljenko 354, 403	Stroj, Mihael 14, 119, 143, 171, 220	Šefran, Gorazd 441, 472, 480, 508
Stanko, Avgust 190	Strossmayer, Juraj Josip 517	Šeligo, Rudi 26, 176, 207, 264, 546
Stare 54, 90, 525	Strzygowski, Josef 267	Šentjurc, Lidija 301, 321
Stare, Feliks 95	Stupica, Bojan-Buča 197, 200, 202, 385	Šijanec, Drago Marija, 249
Stare, France 303, 304	Stupica, Gabrijel 102, 106, 111, 145-148, 150, 156, 259, 262, 271, 294, 298, 302, 305, 307, 319, 320, 322-324, 327, 344, 345, 355-364, 366, 367, 377, 385-410 , 422, 424, 428, 429, 461-463, 473, 480, 475, 489, 504-506, 510, 524, 531, 534, 553, 555, 562	Šijanec, Fran 379
Stegovec, Tinca (Justina) 89, 358, 411, 423, 426, 441	Stupica, Maksim 319, 408	Širok, Karel 560
Stele, France 40, 55, 58, 63, 66, 85, 90, 93, 94, 105, 119, 145, 151, 173, 179, 208, 216, 243, 251, 252, 254-256, 257-262, 265-267, 278, 281, 282, 294, 300, 308, 331, 347, 349, 370, 394, 399, 414, 427, 432, 456, 457, 473, 474, 486, 487, 494, 536, 547, 551, 561, 564, 579, 587	Stupica, Marija Lucija 146, 408	Škodlar, Čoro 40, 288, 316, 317, 375, 478
Stele-Možina, Melita 133	Stupica, Marlenka 289, 367, 415, 427, 532	Škrinjarič, Sunčana 144
Sterle, Marko 281	Suhadolc, Janez 248	Šmalc, Matej 201, 456
Sternen, Matej 23, 37, 41, 62, 64, 96, 105, 114, 129, 136, 142, 149, 156-158, 165, 166, 169, 177-179, 225, 226, 253, 255, 256, 272, 282, 296, 309, 310, 319, 323, 325, 350, 369, 392, 393, 473, 474, 479, 490, 545, 579	Suhy, Branko 430	Šmid, Krištof, 67
Sternberg, Joseph von 196	Sukarno, Ahmed 161	Šohaj, Slavko 145, 149
Steska, Viktor 58-61, 102, 115, 119, 281	Surikov, Vasilij Ivanovič 314	Šolar, Jakob 189
Stifter, Adalbert 21, 406	Sušnik, Branka 121	Šorli, Ivo 107, 166, 205, 206, 468, 568
Stiplovšek, Franjo 200, 340	Svečnjak, Vilim 135	Šostakovič, Dmitrij 332
Stradivari 439	Svetina, Ivo 584	Špacapan, Lojze 153, 168, 178, 179, 181, 450
Strahl, Eduard	Swoboda, Karl Maria 265	Španzel, Rudi 120, 405, 508
Strahl, Karl 49, 90		Špicar, Jakob 204
Strauss, Johann ml. 194	Š	Špidlik, Tomáš 264, 561
Stravinski, Igor 576	Šajn, Jože 13	Štefančič, Cecilija (Lila) 22, 40, 223, 224-226, 321
Strniša, Gregor 110, 341, 391, 543, 584	Šalamun 128	Štih, Bojan 247, 292
Strniša, Gustav 341	Šalamun, Andraž 78	Štimac, 433
	Šalamun, Tomaž 56, 229	Štritof, Nikolaj 45, 199
	Šantel, Saša 123, 126, 142, 149, 170, 214, 225, 546, 563	Štukelj, Leon 192, 232, 329
	Šarabon, Mitja 128	Šturm, Lovro 192
	Šarc, Hedviga 164	Šubic 198
	Šarh, Alfonz-Iztok 237	Šubic, Ivan 221
	Šarh, Anica 237	Šubic, Ive 299, 301, 307, 345, 347, 356-358, 367, 368, 448, 573
	Šašelj, Jakob 414	Šubic, Janez 49, 61-65, 99, 102, 109, 112, 173, 221, 249, 275, 330, 348, 423, 479, 564
		Šubic, Jurij 23, 61-65, 68, 99, 102, 109, 122, 173, 221, 275, 330, 348, 465
		Šubic, Mirko 62-65, 145, 227,

344, 351, 510
Šubic, Pavle 99
Šubic, Štefan 103
Šubic, Valentin (Tine) 63
Šubic, Vladimir 62, 163, 179, 348
Šuklje, Gizela 202, 278, 503, 551
Šuklje, Majolka 164
Šuklje, Mojca 408
Šuklje, Rapa 164
Šumi, Nace 220, 253, 258, 266, 267, 442, 546, 563
Šušnik, Tugo 500
Šuštar, Rada 289, 296, 348
Šuštaršič, Marko 237, 377, 378, 380, 400, 430, 548
Šušteršič, Ivan 172
Švabinský, Max 46, 159, 160, 516, 519, 520, 561
Švara, Danilo 200
Švarc, Cecilija 220-222, 224
Švarc-Požgaj, Klementina 356

T

Tadd Liberty J. 381
Tagore, Rabindranath 203, 457
Tam von, Verner Franz 166
Tambosso, Alfio 451
Tarkovski, Andrej 570
Tartaglia, Marino 40, 96, 144, 147, 209, 273-277, 302, 359, 360, 364-366, 371, 381, 405, 456, 485, 517
Taufer, Veno 276
Taufer, Vida 201
Tauzes, Nuška 137
Tavčar 191
Tavčar, Ivan 89, 95, 99, 103, 110, 199, 222, 425, 562
Testaferata, Peter Jakob 67
Thiele, Franz 413

Tičar 164, 351
Tiepolo, Giovanni Battista 126, 253, 346, 541, 542, 550
Tihec, Slavko 430, 493-495, 544
Tijardović, Ivo 194
Tintoretto (Jacopo Robusti) 504, 539, 569, 570
Tischbein, Johann Heinrich 120
Tisnikar, Jože 543, 565
Tito ➔ Broz Josip
Tizian, Vecelli 159, 266, 539, 569, 570
Todorović, Mira (tudi Mira Stupica) 200
Togliatti, Palmiro 382
Tolstoj, Lev Nikolajevič 19, 89, 570
Toman, Lovro 93
Tomšič, Dubravka 481
Tonejc, Anton 177
Tomek 220, 221
Tominc, Avgust 105
Tominc, Jožef 105, 272
Tominec, Roman, p. 110, 389, 531
Torkar, Igor (Zlatoust) 292, 379, 407, 408, 578
Torkar, Jaka 491
Toulouse-Lautrec, Henri 518, 555
Trajan 154
Trampuž, Miha 63
Trampuž, Jernej 165
Tratnik, Fran 130, 142, 149, 174, 272, 323, 387, 575
Tratnik, Marja 130
Trdina, Janez 71, 101, 119, 354, 562, 576
Trdina, Silva 398
Treo, Viljem 72

Trinko Ivan -Zamejski 88, 91
Trocki, Lev 233
Trost, Anton 45
Trpin 208, 209
Trpin, Jože 209
Trpin, Matej 209
Trstenjak, Ante 316
Trstenjak, Davorin 342
Tršar, Drago 17, 22, 28, 89, 136, 183, 188, 210, 238, 241, 259, 289, 297, 308, 324, 325, 327, 338, 356, 368, 389, 438, 447, 458, 465, 472, 480, 493, 494, 524, 535, 540, 542
Tršar, Marijan 19, 22, 24, 75, 124, 128, 136-138, 207, 239, 247, 286, 289, 291, 298, 302-303, 306, 330, 334, 335, 337, 351, 353, 355, 380, 389, 397, 404, 431, 455, 458, 475, 480, 484, 503, 532, 535, 544, 546
Trubar, Primož 24, 101, 186, 224, 335
Tudman, Franjo 144
Turk 66
Turnograjska, Josipina 93-95, 99, 112, 124

U

Udovič, Jože 125, 382, 423, 437, 554
Uhliř, Hugo 43, 62, 89, 242
Uylenburgh van, Saskia 415
Urbančič, Ivan 275, 497
Urbančič, Izidor 180, 423, 516, 534
Urbančič, Josipina ➔ Turnograjska, Josipina
Uršič, Marko 92, 391
Ušeničnik, Aleš 263, 314
Uzelac, Milivoj 209
Užnik 414

V	Vik 108, 221	Wedam, Matej 589
Vagaja, Uroš 209	Vik, Terezija ➔ Kleč, Terezija	Werner von Tam, Franz 166
Valjavec, Janez	Vilfan, Jernej 402, 404, 408, 531	Wettach, Heinrich 177, 232
Valjavec, Matija 93, 101, 107, 180, 354, 576, 577	Vipotnik, Cene 241, 520, 554	Whistler, James 299
Valvasor, Janez Vajkard 116, 154, 220, 225, 468, 565	Vipotnik, Matjaž 22, 209, 553, 554	Wickoff, Franz 265
Van-Tsi 88	Virant, France 165-167, 451	Wilde, Johannes 265
Vasari, Giorgio 58, 156	Viršak 91	Wilhelm II. 343
Vavpotič, Bruno 217	Visconti, Luchino 482	Williams, William Carlos 582
Vavpotič, Ivan 44, 45, 123, 126, 130, 165, 174, 209, 214, 217, 222, 260, 363, 423, 526	Vitovec, Jan 93	Wilson, Woodrow 244, 245
Vecchiet, Franko 492, 544	Vivarini, Alvise 281, 569	Windischer, Fran 54, 155, 165
Vedova, Emilio 450	Vizjak, Jana 22, 53	Windischer, Jelka 164
Veider, Janez 51, 93	Vodnik, Alojz 172	Wisiak, Lidija 169
Velazquez, Diego 150, 314, 319, 362, 385, 386, 405, 433, 486, 504, 516	Vodnik, Anton 58, 547, 569	Wittelsbach 344
Velepich, Ciril 435	Vodnik, France 266	Wolf, Alojzij 117
Venturi, Lionelo 535	Volavkova, Hana 519	Wolf, Janez 58, 68, 109, 114, 115, 119, 181, 423
Vera, Marija 192	Volf, Vera 506	Wölfflin, Heinrich 252
Verdi, Giuseppe 211, 482	Volkov, Salomon 332	
Vereščagin, Vasilij Vasiljevič 314, 315, 318	Voltman, 141	Z
Vernik 189	Vovk, Anton 297	Zadkine, Ossip 396, 448, 494
Vernik, Peter 503	Vovk, Melita 379, 449	Zadnek, Milan 63, 169
Veronese, Paolo 256, 281, 504, 570	Vrančič, Radojka 207	Zadnikar, Marijan 47, 48, 82, 188, 251, 260, 266, 267, 269, 349, 442
Vesel. Ferdo 74, 105, 149, 165, 166, 173, 179, 180, 304, 316, 320, 330, 478, 479, 490, 511, 578	Vraz, Stanko 143	Zajec, Ivan 13, 142, 161, 220
Vidali, Ksenija 192	Vrečič, Ljudevit 181	Zakrajšek, Leon 457
Vidic, Janez 296, 448, 529, 531	Vrezec, Žarko 22, 509	Zao-Wou-Ki 396
Vidmar, Drago 55	Vrhunc, Polonca 118, 113, 363	Zarnik, Miljutin 281
Vidmar, Josip 41, 49, 78, 128, 159, 173, 202, 206, 207, 211, 225, 242, 244, 247, 249, 261, 293, 295, 314, 325, 327, 330, 375, 450, 487	Vrišer, Sergej 257, 546	Zelenko, Karel 258, 289, 297, 378, 441
Vidmar, Nande 55	Vrtačnik, France 296, 388	Zeri, Federico 275, 278, 432, 443, 444, 496, 551
Vieser, Dolores 205	Vuga, Saša 343	Zidar, Pavle 207
	Vuillard, Édouard 151, 152, 168, 396	Zidar, Zvonko 182
	Vurnik, Helena 127	Ziherl, Boris 379, 398
	Vurnik, Ivan 45, 197	Zlobec, Ciril 188, 338, 347
		Zois, Žiga 279
	W	Zorec, Ivan 94, 201
	Waldmüller, Ferdinand Georg 122	Zorman, Anica 69, 236
	Waltari, Mike Toimi 334	Zorman Ivan 43, 86
	Wambrechtsamer, Ana 544	Zorman Janez starejši, 33-36, 118, 177, 205, 223
	Wang, Huiqin 436, 457	
	Warhol, Andy 443	

Zorman, Janez (Ivan) 14, 16, 28, 32, 33-66, 69, 75, 85, 86, 90, 98, 99, 113, 116, 124, 129, 131, 139, 141, 142, 148-153, 155, 156, 159, 160, 164, 167, 174, 184, 191, 193, 201, 214, 215, 218, 219, 220, 222-229, 242, 249, 282, 303, 308, 320, 321, 330, 363, 373, 375, 377, 381, 385, 388, 393, 399, 417, 422, 447, 451, 453, 458, 465, 472, 481, 501, 514, 517, 518, 526, 546, 546, 560, 566, 575, 576, 588	Zupan 180 Zupan, France 206, 546 Zupan, Vitomil 459 Zupančič, Beno 246 Zupanič, Vida 269 Zurbaran, Francisco de 385 Zweig, Stefan 567	Živković, Peter 185 Žmitek, Peter 62, 66, 98, 129, 132, 142, 149, 282, 283, 315, 423, 526 Žmuc 172, 529 Žnidarčič, Asta 245, 583 Žnidaršič, Tone 305-307, 317, 321, 338, 348, 349, 398, 400, 426, 508 Žumer 191 Županič, Niko 243, 244, 525 Župančič, Marko 244 Župančič, Oton 18, 34, 36, 41, 42, 45, 56, 126, 180, 185, 192, 197, 204, 205, 223, 241-244, 252, 330, 347, 369, 386, 387, 405, 415, 532, 536, 546, 564, 573 Župevc, Zvonimira 192 Žuža, Jelica 178, 296, 364, 371
Zorman, Metod 48 Zorman, Micka 33 Zorman, Tone 33, 40, 87 Zorman, Vinko 33, 41, 42, 51, 184, 188, 223 Zornik, Klavdij 126, 294 Zuccatto 74	Ž Žebre, Demetrij 17 Žegar, Matija 263 Železnik, Milan 442 Železnikar, 221 Železnikar, Saša 41 Žen, France 554 Žerjav, Gregor 147 Žerjav, Nada 168 Žerjav, Tanja 168 Žezlina 46 Žigon, Ivan 83	

MILČEK KOMELJ se je rodil leta 1948 v Novem mestu. Ljubezni do literature in slikarstva pa je zapisan vse od otroštva. Študiral je umetnostno zgodovino in slovenski jezik s književnostjo in leta 1984 doktoriral s temo o mladostni umetnosti Božidarja Jakca. Zaposlen je bil v Arhivu Slovenije, kot kustos Dolenjskega muzeja pri slikarju Božidarju Jakcu, od leta 1985 pa je profesor na ljubljanski Filozofski fakulteti. Posveča se zlasti preučevanju slovenskega slikarstva od 18. stoletja dalje in posebej razmerju med likovno umetnostjo in književnostjo, zgodovini umetnostne zgodovine ter likovni esejistiki in kritiki. Njegova bibliografija obsega čez tisoč objav. Ob pisanju se je angažiral tudi v drugi strokovni in družbeni dejavnosti (uredil je več publikacij in pripravil vrsto razstav, bil je nacionalni koordinator za umetnostno zgodovino, umetniški vodja Evropskega meseca kulture, član uredništva Nove revije, slovenskega centra PEN, upravnih odborov Prešernovega sklada in Slovenske matice, zunanji urednik za likovno umetnost pri Enciklopediji Slovenije ter član vrste žirij), ves čas pa sodeluje z najvidnejšimi slovenskimi umetniki.

IZBRANA BIBLIOGRAFIJA

1. Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika. Ljubljana 1979.
2. Božidar Jakac in Dolenjska. Novo mesto 1981.
3. Slovensko ekspresionistično slikarstvo, risba in grafika. V katalogu Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem. Ljubljana 1986.
4. Pot k vrtincem molčanja (Vladimir Lamut). Novo mesto 1987.
5. Ivan Vavpotič – slikar življenjske harmonije. V katalogu Narodne galerije. Ljubljana 1987.
6. Vodnik po Jakčevem domu; Simbolika Jakčevih motivov. V knjigi Jakčev dom v Novem mestu. Novo mesto 1988, 1990.
7. Odmev barvite pesmi slikarskega srca. V knjigi Miha Maleš slikar. Kamnik 1989.
8. Olaf Globočnik in problematika njegovih mladostnih slik. V katalogu Mestne galerije. Ljubljana 1989.
9. Srečanje pesnika in slikarke. A meeting between a Poet and a Painter. V knjigi Vrt nar tišine. Gardener of Silence. Slike Vida Slivnik Belantič, pesmi Boris A. Novak. Ljubljana 1990.
10. Mirsad Begić – arheolog življenja smrti. Mirsad Begić, Ljubljana 1993.
11. Bernikovo romanje za človekom. Janez Bernik: Jedkanice. Ljubljana 1993.
12. Jože Tisnikar – Ecce homo. Jože Tisnikar: Risbe. Ljubljana 1996.
13. Skrivnostni slikar Fortunat Bergant. Fortunat Bergant: življenje in delo. Ljubljana 1997.
14. Poteze. Slovensko slikarstvo v 20. stoletju. Slowenische Malerei im XX Jahrhunderts. Ljubljana 1997.
15. Oznanjenje pogleda. Ljubljana 1997.
16. Umetnost med obema vojnama. V knjigi Umetnost na Slovenskem. Ljubljana 1998.
17. Podoba novomeške pomladi. V katalogu Moderne galerije Tank. Ljubljana 1999.
18. Harlekinova zimska pravljica. Izidor Urbančič. Postojna 1999.
19. Obrazi. Slovensko slikarstvo v 19. stoletju. Gesichter. Slowenische Malerei im XIX. Jahrhunderts. Ljubljana 1999.
20. Likovni vidiki v delu Ivana Preglja: gotika, barok, ekspresionizem. V knjigi Ivan Pregelj-Interpretacije. Ljubljana 1999.
21. Fantastična pravljica o zavetjih prasketov. Štefan Planinc. Ljubljana 2000.
22. Mladi Jakac. Izvori njegove ustvarjalnosti. Ljubljana 2000.
23. Miheličev Kurent. Zgodba o živem mitu. Ljubljana 2000.

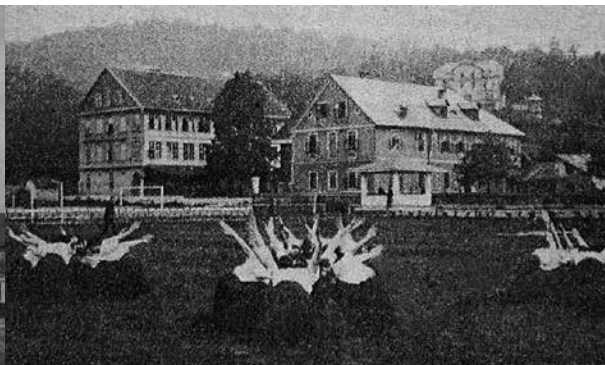
24. Duhovni zanos ustvarjalne mladosti. Risarski dnevniki Božidarja Jakca. Kostanjevi-
ca na Krki 2003.
25. Bernikova bližina samote. V knjigi Janez Bernik: Samote, Ljubljana 2003.
26. Besedila v knjigi Trnovski krogi. Ljubljana 2003.
27. Razpoznavnost in perspektive slovenstva v luči pesniške govorice in slovenskega je-
zika. V Zborniku Evropski izziv. Ljubljana 2003.
28. Slikarsko kristaliziranje duha. Umetnost Florisa Oblaka. Postojna 2004.
29. Likovno bogastvo kolonije Izlake-Zagorje. V jubilejnem zborniku Slikarska koloni-
ja Izlake-Zagorje 1964-2004, Ljubljana 2004.
30. Bernikov večni romar in podzemeljsko nebo. V katalogu Moderne galerije. Ljubl-
jana 2005.
31. Slovenska likovna umetnost in druga svetovna vojna. V zborniku Slovenska kultu-
ra v vojnem času. Ljubljana 2005.
32. Kregarjevo zrenje nevidnih obal. V knjigi Stane Kregar - Sakralno slikarstvo. Ljubl-
jana 2005.
33. Svetniki. Die Heiligen. Slovensko slikarstvo in slikarstvo 18. stoletja na Slovenskem.
Ljubljana, izide 2006.

SLIKOVNE PRILOGE





Hiša umetnikovega očeta Franca Pogačnika v Bežigradu
v Ljubljani, zgrajena po načrtu Viljema Trea.



Zormanova hiša v Šiški (umetnikova rojstna hiša,
v ospredju sokolice pri telovadni vaji leta 1921).

613

Duffejeva hiša na Karlovski 20 v Ljubljani. (V njej je bil Marjan
Pogačnik priča ustanovitvi Kluba neodvisnih slovenskih
likovnih umetnikov.)



Pogačnikov dom na Teslovi 2 v Ljubljani.
(Hiša lepote in melanholije.)





Umetnikov oče Franc Pogačnik. Foto A. Berthold.
Umetnikova mati Anica Pogačnik, rojena Zorman.





Marjan Pogačnik v otroških letih. Foto Karla Bulovec.

Marjan Pogačnik v maškarah kot Napoleon. (Trenutek sijoče popolne sreče.)

Umetnikova stara mati Marija Zorman, rojena Dolinar. (Prava svetnica in »intelektualni čudež«.) Foto Rovšek.

Marjan Pogačnik s skirojem na domači terasi.





Pogačnikov stric Janez Zorman. (Velik mecen umetnikov in prvi direktor ljubljanske Narodne galerije.)

Janez Zorman.

Umetnikov stric Vinko Zorman.



Zormanova družba v Pragi pred prvo svetovno vojno.
Od leve spodaj proti desni: Dana Kobler, Vladimir Levstik, Lila (Cecilija Štefančič), Oton Župančič, za Lilo stoji Janez Zorman.



Marjan Pogačnik (mladenič, vojak, profesor na Šoli za oblikovanje).

Z otvoritve Pogačnikove prve samostojne razstave v ljubljanski Mali galeriji leta 1962.
Od leve proti desni: France Stele, Robert Neubauer, Marjan Pogačnik, Alojz Gradnik, Božidar Jakac.





619

Kolektiv ljubljanske Akademije za likovno umetnost. Spredaj z leve: Vida Hudoklin, Ankica in Maksim Sedej; v drugi vrsti z leve: Jože Brumen (za njim delno viden Slavko Tihec), Marijan Tršar; desno od Tihca: Martin Koler, Ivan Ogrin in Riko Debenjak; na drugi strani mize od desne proti levi: Špelca Čopič, Marjan in Bogica Pogačnik; na oglu mize Ančka Klemenčič.

Riko Debenjak in Marjan Pogačnik.





Na ljubljanski likovni akademiji. Od leve proti desni: Marjan Pogačnik, Ivan Maček-Matija, France Kokalj, Andrej Jemec, Lojze Gostiša, delno viden Slavko Tihec.



Marjan Pogačnik v značilnih držah pri tiskarskem stroju, kot ga je leta 1973 fotografiral njegov študent Lucijan Bratuš.

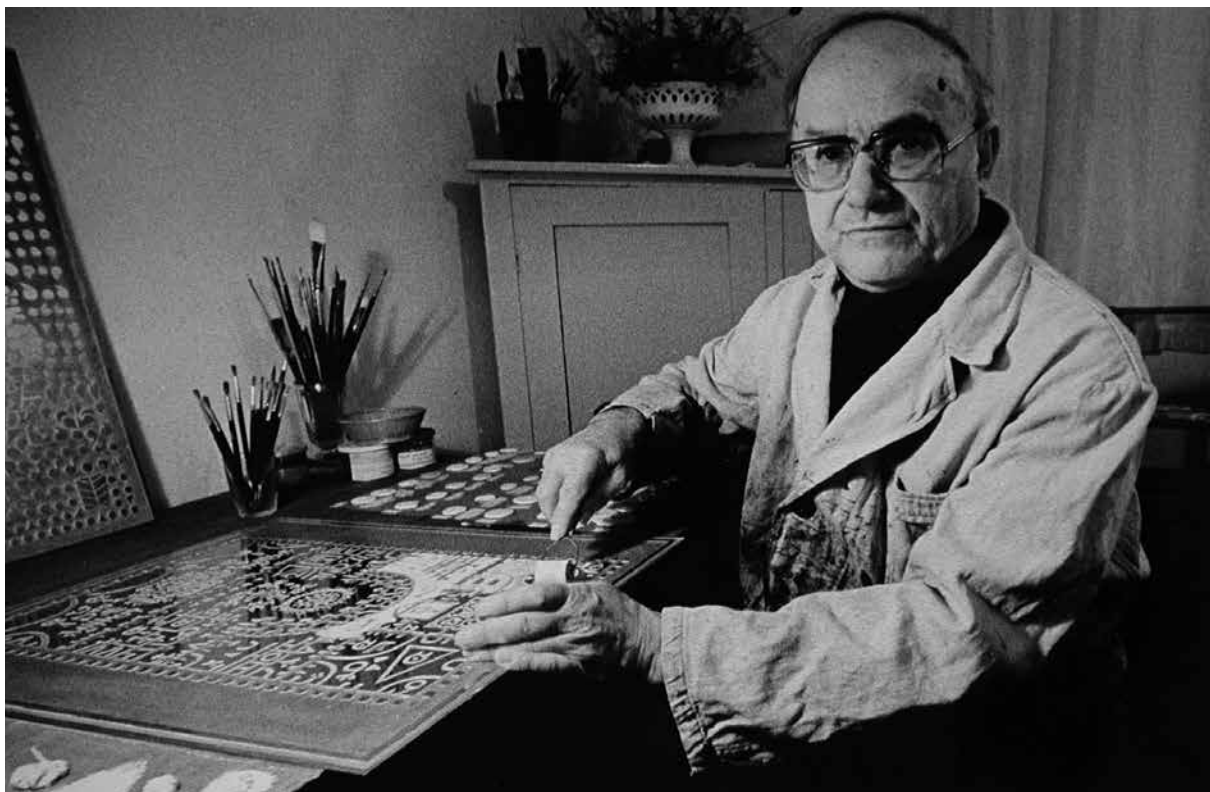


Prva diplomanta Pogačnikove grafične specialke Lucijan Bratuš in Dimitar Malidanov, danes profesorja na likovnih akademijah v Ljubljani in Skopju, leta 2002 v ljubljanski Narodni galeriji pred fotografijo profesorja Marjana Pogačnika.



Profesorica Bogomila (Bogica) Pogačnik, umetnikova soproga in najzvestejša ustvarjalna sodelavka. Foto Lucijan Bratuš.

623



Marjan Pogačnik pri delu. Foto Tihomir Pinter.



Pogačnikov »orientalski« pes chow-chow, po imenu Či-či (Lepa cvetka).

Bogica in Marjan Pogačnik s svojim ljubljencem Či-čijem.
Foto Tihomir Pinter.





625



Anton Karinger: Apnenica s triglavskim pogorjem v ozadju, olje, okrog 1867. (Slika je umetniku v ljubljanski dom vsak dan znova vračala domovino njegove mladosti.)

Kamniti rimski obraz iz Gradeža. (Nekoč je strmel v nemirno zgodovino, potem pa je ob njem o zgodovini in svetlobi meditiral Marjan Pogačnik.)



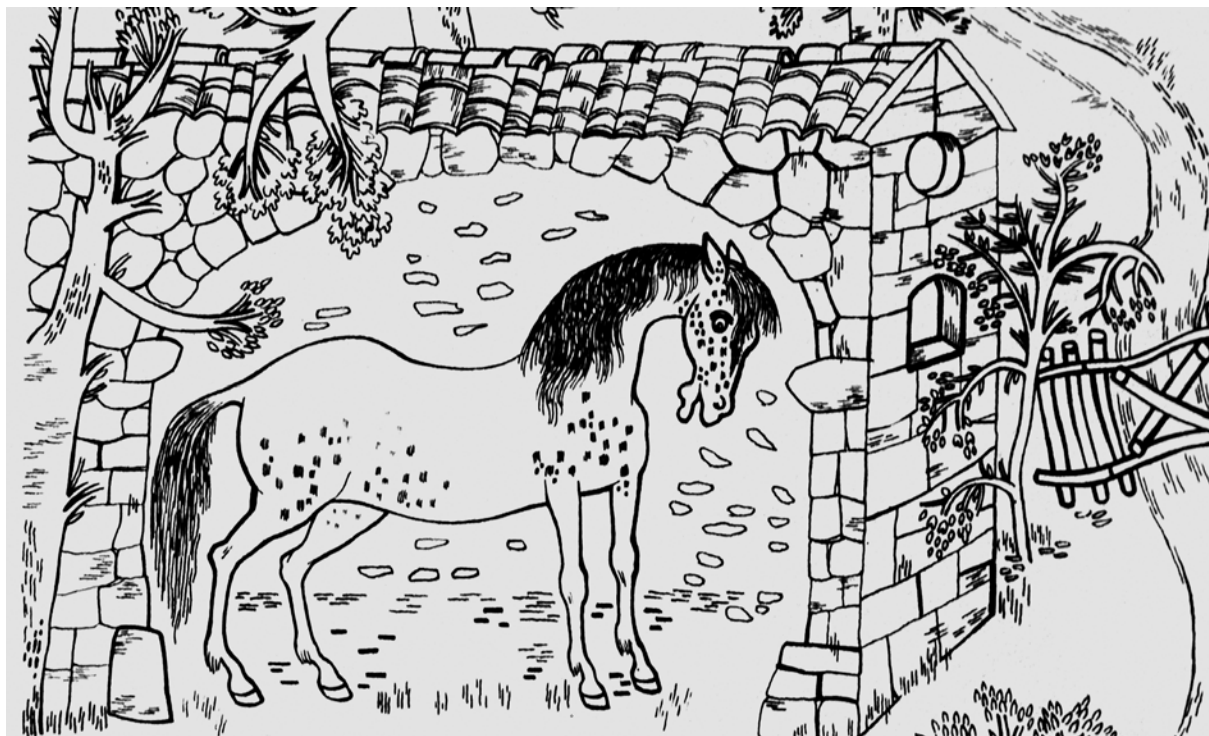
626



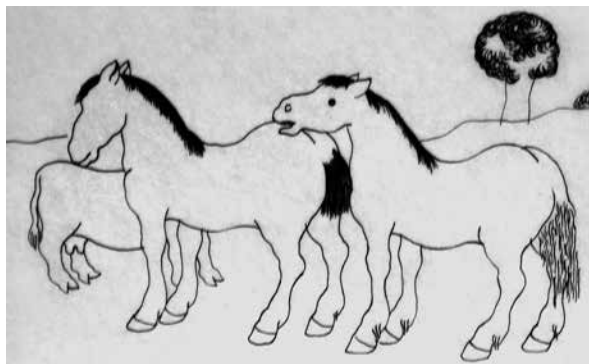
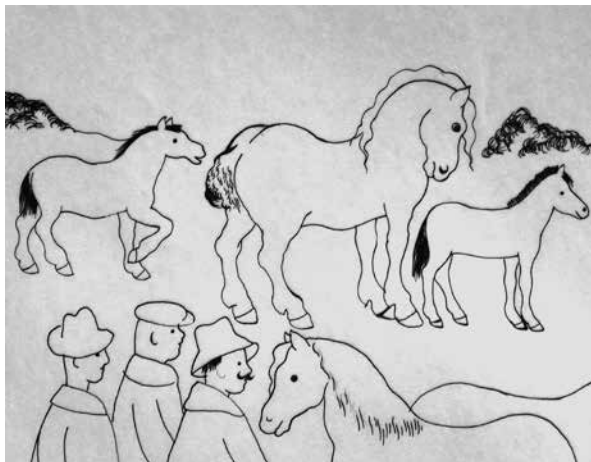


Keramični živalski kipci iz Pogačnikove zbirke. (Na sredini desno hlebinska krava, aristokratska in mojstrska »umetnija«, o kateri bi Pogačnik napisal cel roman.)

Detajl Pogačnikove perorisbe s sejmskim motivom. (Risbo, predloženo ob izpitu na likovni akademiji, so profesorji sprejeli z velikim občudovanjem.)



628



Konji, Pogačnikov priljubljen motiv.



629

Gameljne, akvarel, naslikan v deževnem dnevu takoj po prihodu od vojakov.

Gospa iz zavetišča Jozefinum. Oljna skica s slikarske specialke, okrog leta 1946.

Avtoportret, olje s slikarske specialke.





630



Motiva z ekskurzije v Rovinj, olje, 1949. (Oljke, nebo in košček morja.)

Sejemski motiv, olje, 1937.



1947 3/2

Marjan Pogačnik

Faronika, lesorez, 1947.



Cigani, suha igla, 1947.



Konjeniki, suha igla, 1948.



Melanholija (Deklica s harmoniko), suha igla, 1953.



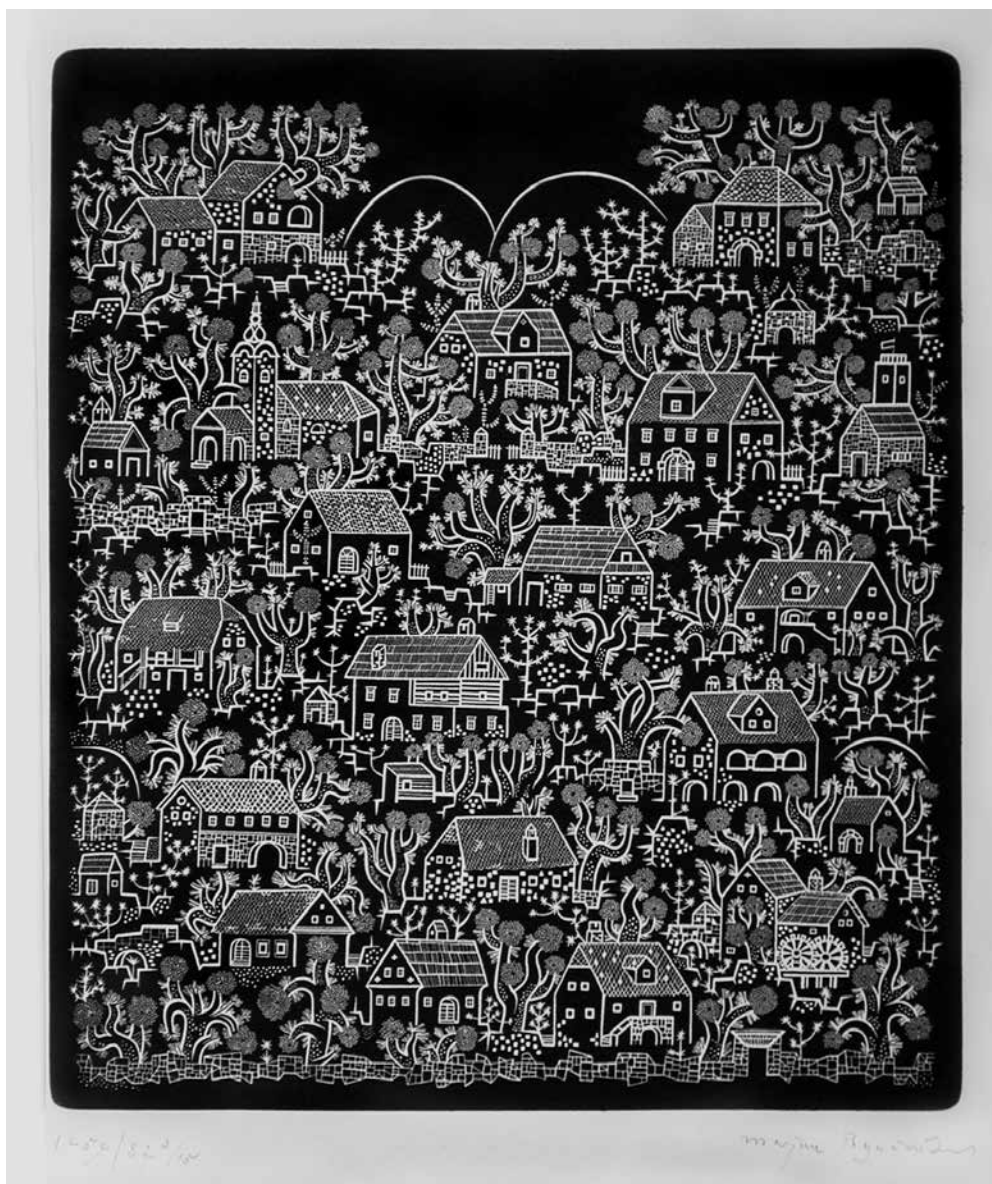
Jutro v predmestju, suha igla, 1955.



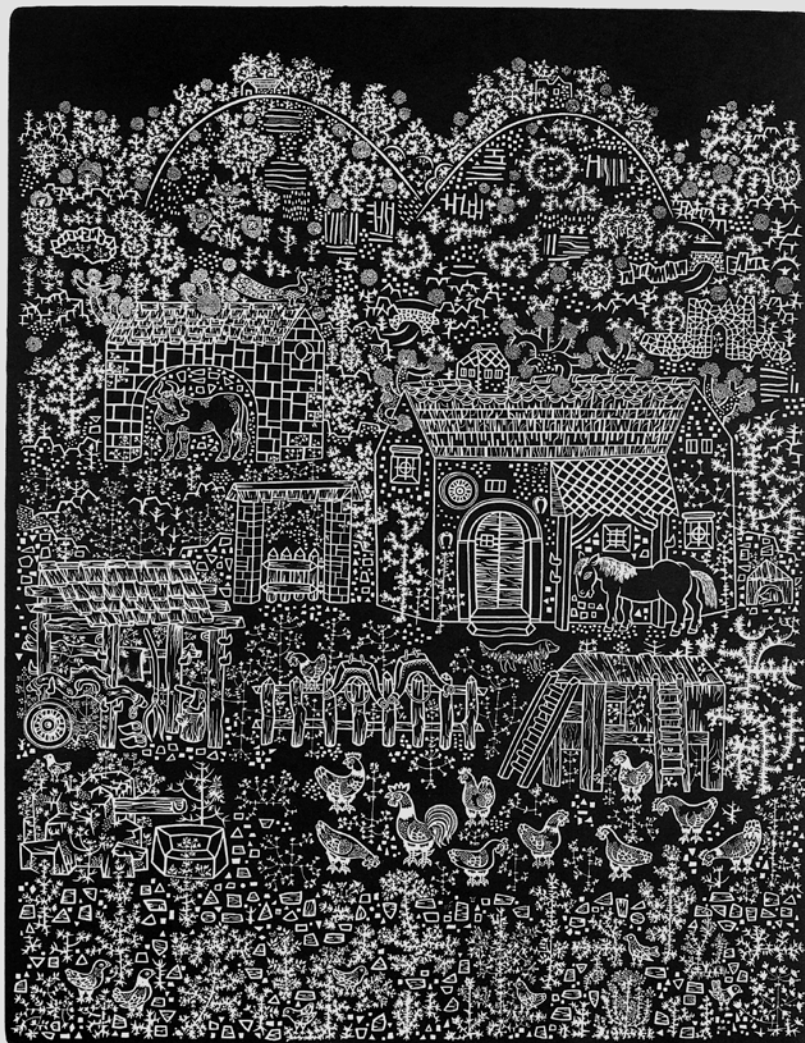
Mladi in stari ribič, suha igla, 1949.



Osamljenost, jedkanica, 1959.

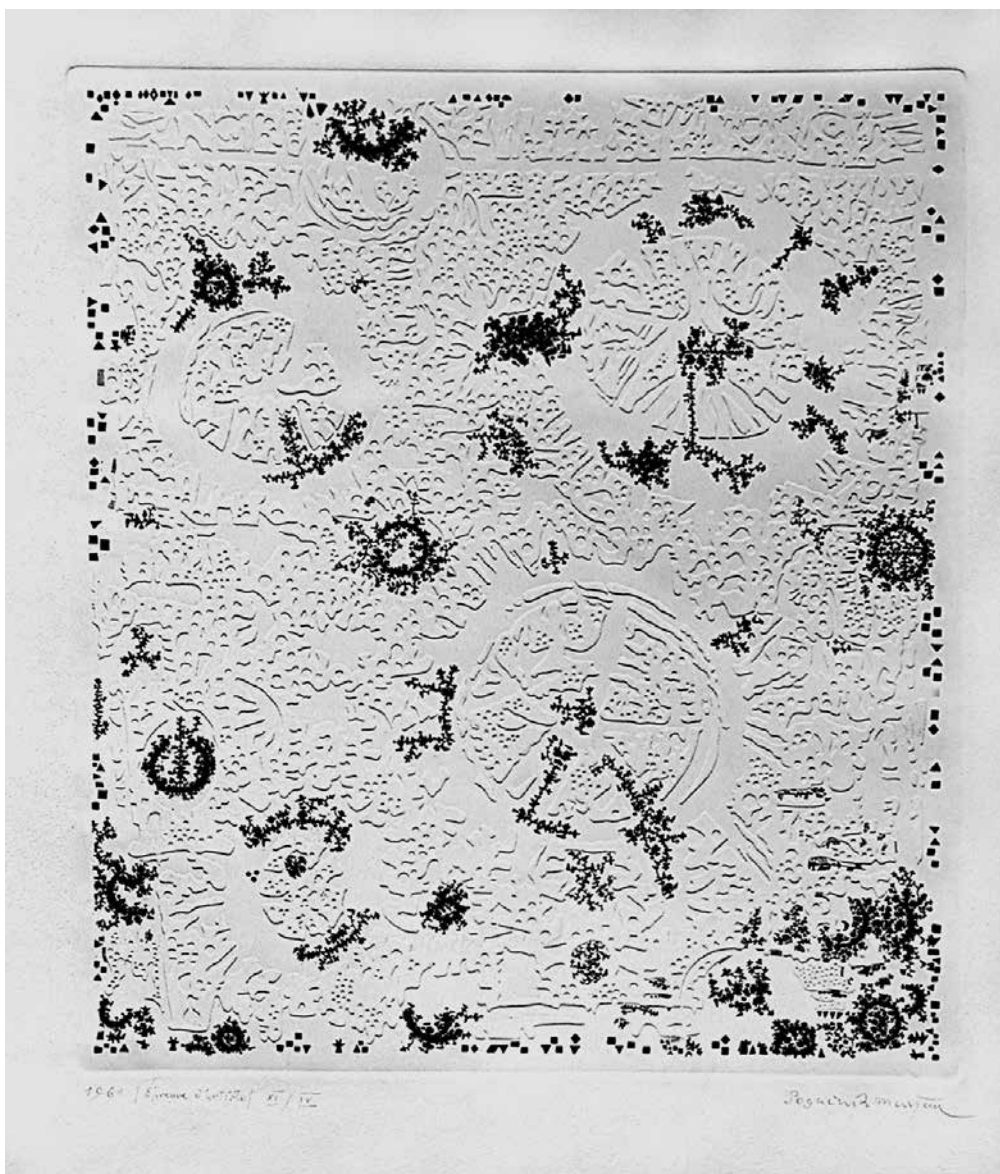


Slovenski kmečki pejzaž, jedkanica, 1959.

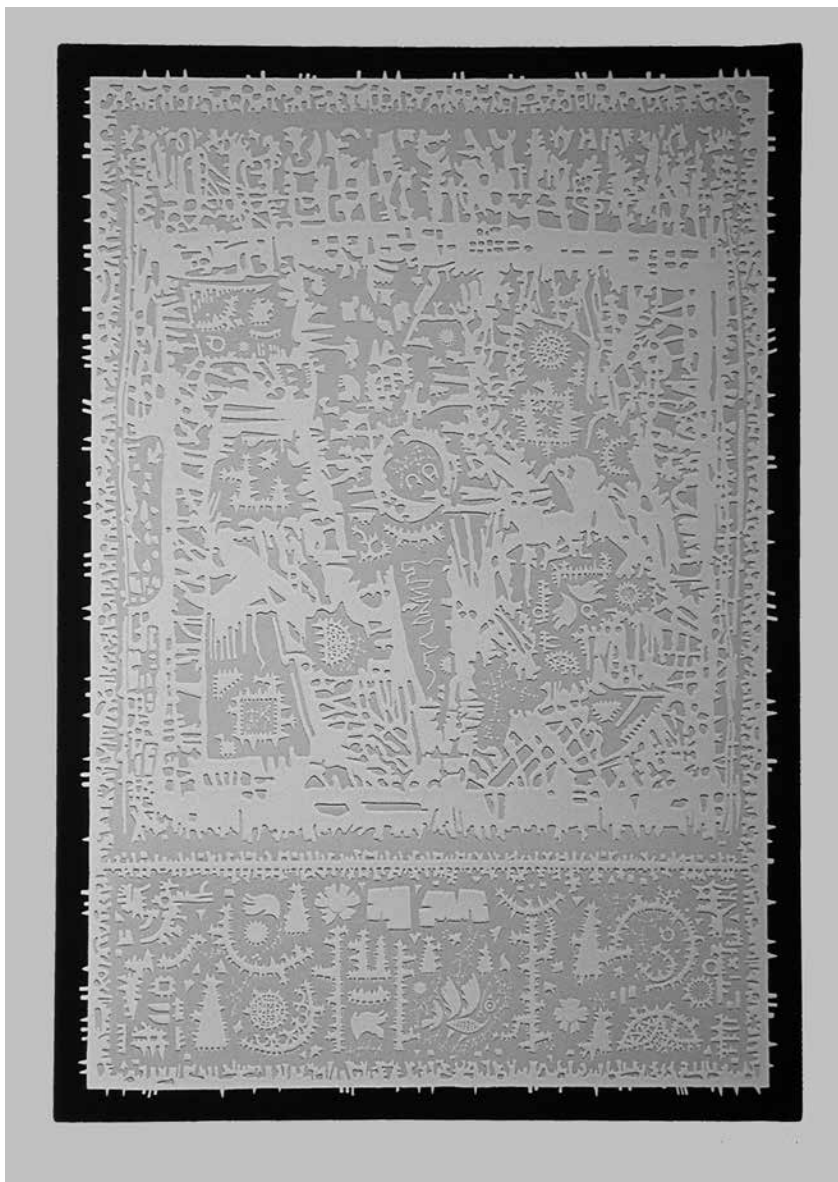


1750 34 1/2

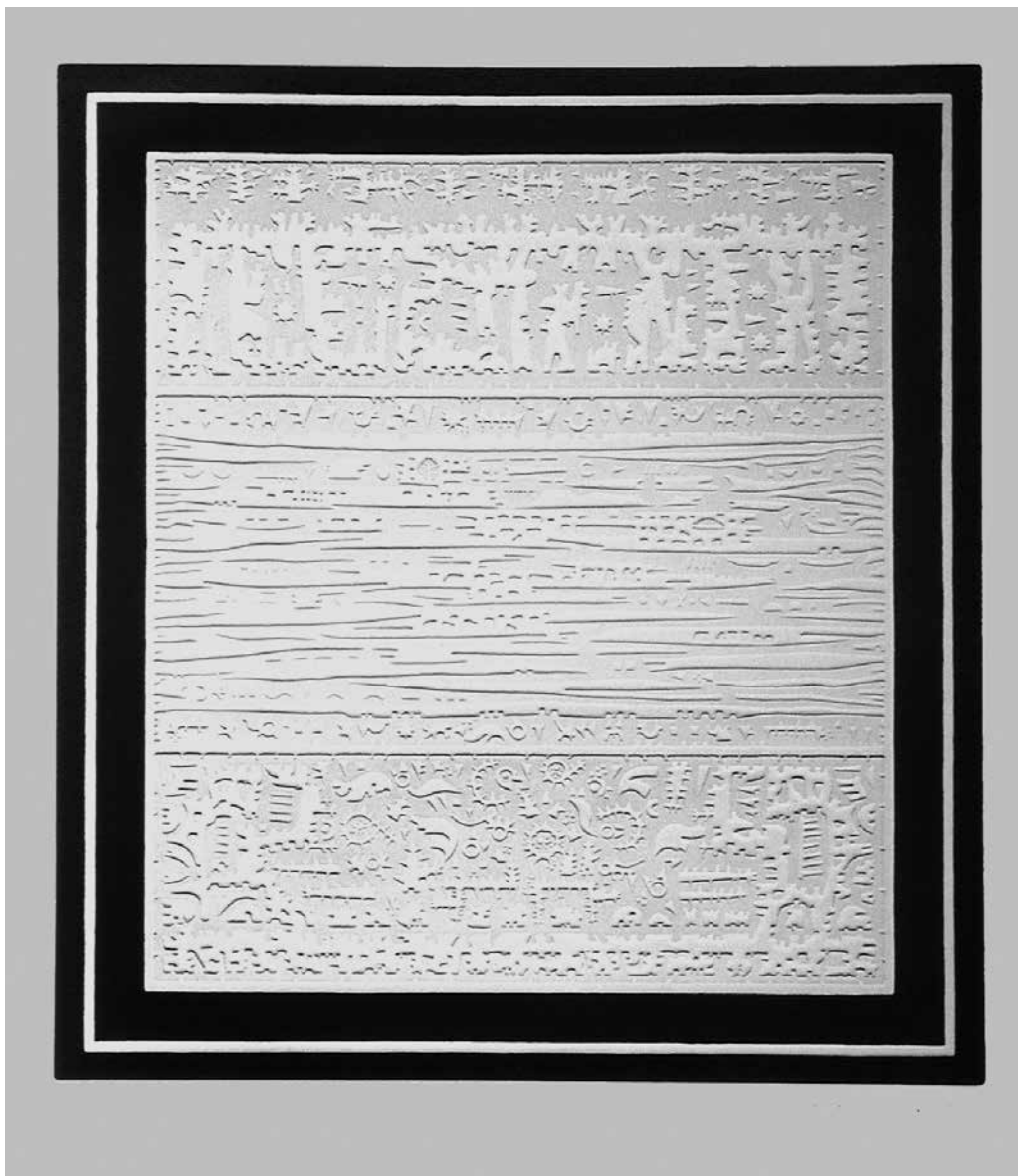
Stara kovačija, jedkanica, 1960.



Močvirsko brstje, reliefna jedkanica, 1961.



Zbogom, vrtovi!, reliefna barvna jedkanica, 1965.



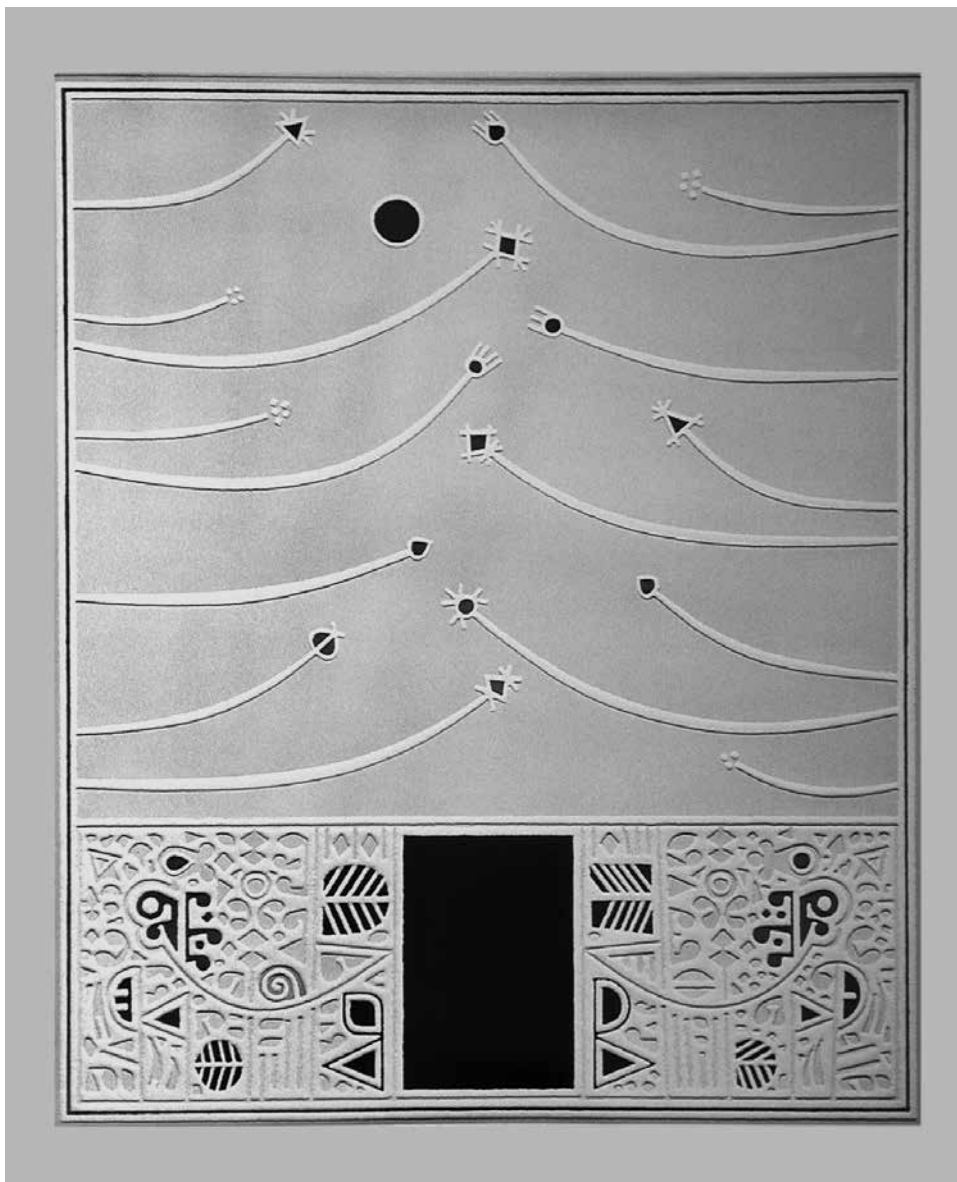
Neopaženo ob cesti, reliefna barvna jedkanica, 1967.



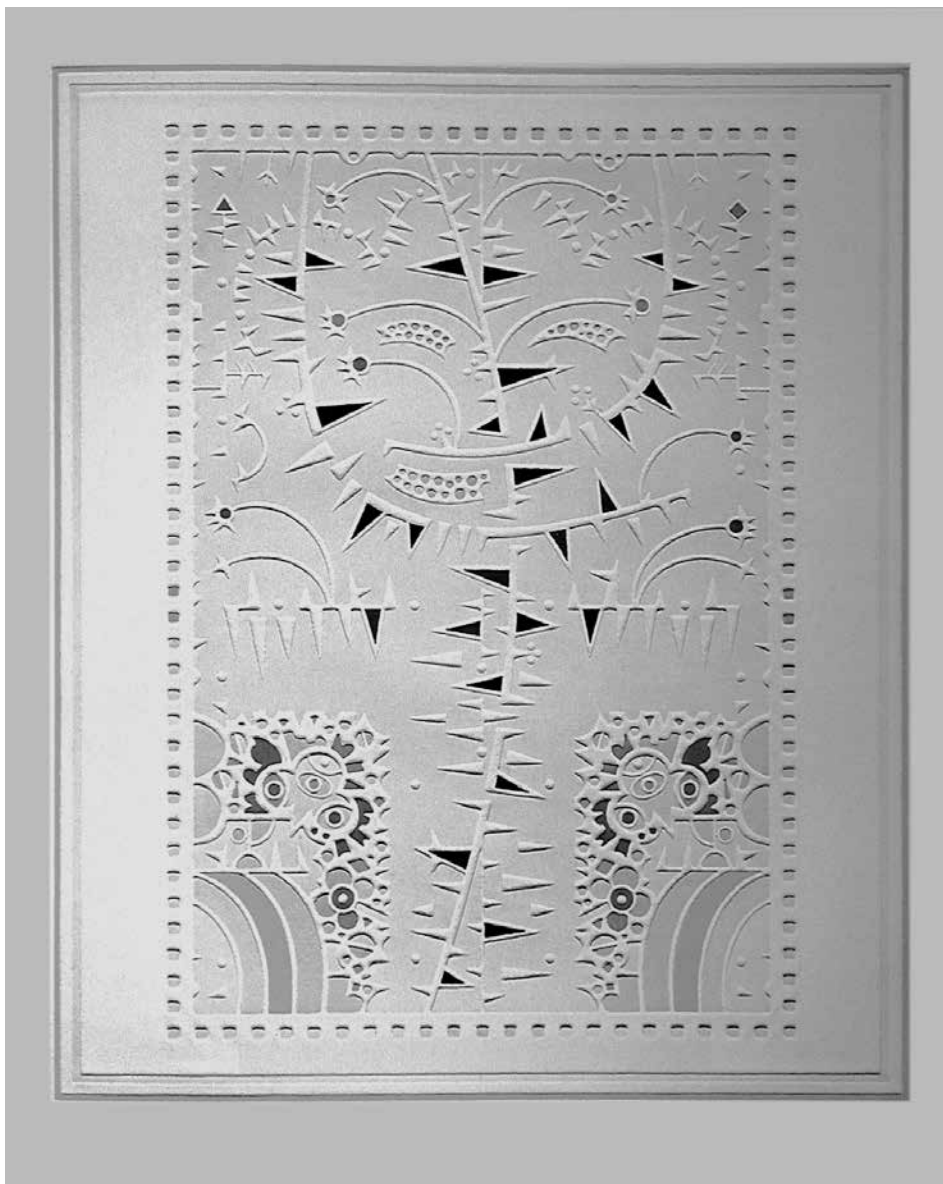
Brezizhodno, reliefna barvna jedkanica, 1969.



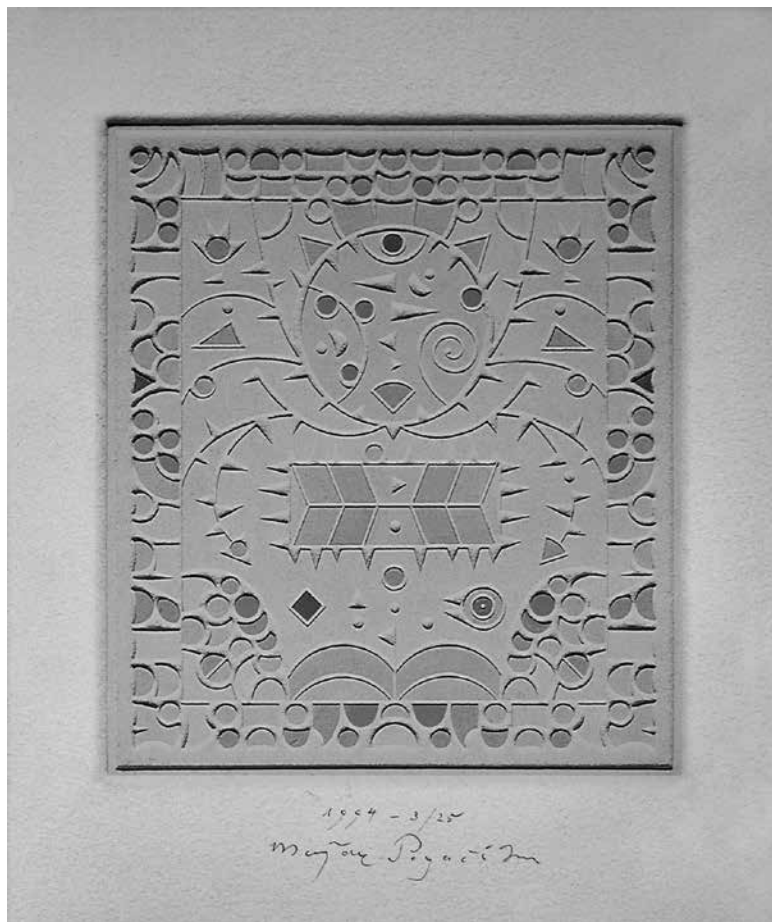
Vrnitev, reliefna barvna jedkanica, 1971.



Poslednja nedelja, reliefna barvna jedkanica, 1974/75.



Pomnik, reliefna barvna jedkanica, 1983. (Posvečena trpinom z Golega otoka.)



V Kroniki Marjana Pogačnika o zaljubljenih v umetnost so zbrana pričevanja, razmišljanja in občutja umetnostnega zgodovinarja, znamenitega grafika, karizmatičnega pedagoga ter velikega domoljuba, ki je kot nečak mecena umetnikov in prvega ravnatelja slovenske Narodne galerije Janeza Zormana od blizu spremljal najvidnejše slovenske ustvarjalce vse od svojega otroštva.

V knjigi zaživita zlasti čas njegove mladosti, trideseta leta 20. stoletja, ter specifično povojno vzdušje na ljubljanski likovni akademiji, na kateri je bil Pogačnik študent in profesor. Skoznjjo pa so prepričljivo razvidni tudi geneza in podoba njegove lastne ustvarjalnosti ter njegovo izjemno umetniško sožitje z njegovo spodbujevalno »Madono«, soprogo Bogico Pogačnik.

Kroniko je po umetnikovih pripovedovanjih in z dokumentarnimi dopolnili ter osebnim pogledom na njegovo umetnost napisal Milček Komelj, ki mu je veliki umetnik po drobcih zaupal svoje celotno življenjsko sporočilo, namenjeno vsem zaljubljenim v umetnost.