

SKRIVNOSTI SLIKARJA JOŽEFA PETKOVŠKA

POGLED NA RECEPCIJO NJEGOVE USTVARJALNOSTI

Televizijski film *Nori malar* o slikarju Jožefu Petkovšku (1861–1899), ki je bil sredi decembra 2011 javno predvajan na Vrhniki v bližini slikarjevega rodnega Verda v počastitev 150-letnice umetnikovega rojstva, nam ponazarja, kako so dramatika in pisatelja Andreja Hienga pritegovale osebnosti iz sveta likovne ustvarjalnosti. Hieng je dramatsko upodobil tudi Goyo (v *Gluhem možu na meji*) in še koga, načrtoval je besedilo o slikarju Janezu Wolfu in, kot je pripovedoval o prekmurskem slikarju Ljudevitu Vrečiču, ki je bil leta 1945 v nekem sporu ustreljen na vlaku; povsod pa je, ob dramatičnosti življenjskih situacij, kot ustvarjalno izhodišče predpostavljal psihološko napetost in miselno dramo, ob kateri je skušal spregovoriti o enigmatični človeški naravi in zapleteni psihi. Pritegovalo ga je figuralno slikarstvo, manj pa se je znašel, kot je dejal, v abstraktnih prijemih (pa četudi je, vsaj med sejami upravnega odbora Prešernovega sklada, sam pogosto risal abstraktne sklope nekakšnih izrazno naglašenih ornamentov).

Zapleteni, »nori« Petkovšek s svojo skrivnostnostjo ni pritegnil samo Andreja Hienga in z njim režiserja Matjaža Klopčiča, marveč še vrsto drugih ustvarjalcev, stopil pa je tudi v balet *Nori malar* skladatelja Janeza

Gregorca. Izkazal se je namreč za tako vznemirljivega, da je vse do danes obveljal za našega najbolj aktualnega, posebnega in problemsko živega slikarja 19. stoletja; njegova osrednja slika *Doma* pa je postala v našem kulturnem izročilu doslej že malone kulturna. To nam potrjujejo že številne slikarske počastitve iz druge polovice 20. stoletja, t. i. hommagei, s prepoznavnimi aluzijami na prizorišče te slike, ki je s tem postala sinonim za usodo umetnikov in trpkost našega duhovnega doma, v katerem ostajajo umetniki nerazumljeni tujci. Ob tej sliki in Petkovškovem delu nasploh pa so v nič manjši meri vzpostavljali ali preizkušali svoja merila za razbiranje in pojasnjevanje umetnosti tudi slovenski umetnostni zgodovinarji, zato je postal Petkovšek v tem pogledu zanje malone nekakšen preizkusni kamen.

Pogledi na Petkovška so se od vsega začetka razpirali v nasprotju med zavračanjem oziroma omalovaževanjem ter prepoznavanjem njegove človeške pretresljivosti. Zato je njegova ustvarjalna podoba, tudi če gledamo na umetnost neposredno, ne da bi se sklicevali na gledanje drugih, kot to pogosto počno naši pisci, najbolj nazorno in poučno razvidna skozi dosedanje dožemanje tega ustvarjalca, torej skozi doslej izpričano razmerje do njega. Prav skozenj se namreč več

kot nazorno razkrivajo tudi vprašanja, ki jih sproža njegova ustvarjalnost, ter nakazujejo mogoči odgovori nanja.

Najprej se nam seveda sproži vprašanje, v čem je sploh razlog za tolikšno zanimanje in za razpon razlag in ustvarjalnih reakcij na Petkovškovo ustvarjalnost: ali v slikarjevem nenavadnem življenju, ki se mu je izteklo v umobolnici na Studencu, in nepredvidljivih življenjskih reakcijah, na katere se je oprl Hieng, ali v značilnostih ter z njimi povezanih skrivnostih same njegove umetnosti, kolikor lahko ob sedanjem vedenju nanje sploh gledamo ločeno, saj sta osebnost in njena umetnost v bistvu nerazdružljivi. Vendar je izhodišče in vselej preverljiva osnova za slikarjevo duhovno navzočnost samo njegova ustvarjalnost, kar je za umetnost najbolj naravno, v njej pa pri Petkovšku najbolj dominira slika *Doma*, saj je prav ta sprožila tolikšno zanimanje za umetnika, za njegovo delo in življenje.

Na sliki *Doma* vidimo kmečko izbo z značilnim bogkovim kotom, obljudeno z družino za mizo med jedjo. Vendar prizor nikakor ni idiličen, marveč je napolnjen z neizgovorljivo tesnobo. Osebe na njej se ne gledajo, ampak zro druga mimo druge ali spuščajo pogled na mizo, sam umetnik v središču pa strmi z boljšečimi očmi predse, v prazno. Eno od oken v izbi je zagrnjeno s polkni, skozi drugo okno zastira pogled na nebo bližnja streha, ob mizi stoji prazen stol, ki nakazuje, da nekdo manjka – najbrž umetnikova žena, po Sedejevi razlagi pa oče, ki je bil tedaj že mrtev. (Slikar je nevesto zasnubil, takoj ko se je bil na cesti zagledal v njene kite, in jo nato prisilil, da je šla z njim iz domačega Zemuna v Verd v poročni obleki in s tančico čez obraz – na to se posebej osredotoča Hiegov scenarij –, pozneje pa mu je žena pobegnila.) Slika pa, kot sklepamo po le delno nakazani roki umetnikove matere, niti ni dokončana.

Podoba je navzven slikarsko trda in okorna, daleč od virtuoznih dosežkov slikarjevih sodobnikov bratov Šubicev, a je vendar polna notranje napetosti in prežeta s psihično močjo, ki ji daje v našem realističnem slikarstvu prav izjemen status. Njena notranja prepričljivost je tolikšna, da je vrhniški rojak Ivan Cankar, ko jo je spoznal, leta 1914 ob njej napisal črtico *Petkovškov obraz*, s katero se je vživel v njeno vsebino in skozenjo v tragično slikarjevo usodo, Petkovšek pa mu je bil »model« tudi v nekaterih drugih delih. To je storil tako umetniško prepričljivo, da so se na besedilo kot nepresegljivo sklicevali oziroma ga v svojih študijah obsežno navajali tudi umetnostni zgodovinarji (Šumi, Brejc), s čimer so nehote priznali odločilno moč ustvarjalne besede tudi pri prikazovanju vsebine likovnih umetnin, tako kot le še ob Cankarjevi in Župančičevi oceni naših slikarskih impresionistov ali pozneje ob Cevčevi poetični interpretaciji Staneta Kregarja.

Ivan Cankar je v sliki *Doma* razbral umetnikovo tujstvo in tudi že vso njegovo prihodnost oziroma trpko usodo, ki ga vleče k dnu kot močvirska voda.

Na Petkovška kot slikarja je posredno, kot pobudnik notice, ki jo je objavil v Ljubljanskem zvonu leta 1885 Ivan Šubic, prvi opozoril njegov pariški kolega slikar Jurij Šubic, četudi je bil sicer do slikarja zadržan, saj je Petkovška v pismu označil kot mladega v vseh pogledih, podobno, kot so bili do njega skeptični tudi drugi njegovi slikarski vrstniki, Kobilca, Vesel in Ažbe pa tudi češki umetnik Hynais, ki se jim je zdel Petkovšek s svojim samozavestnim stremljenjem neprijuden in domišljav. Zadržanost, razvidna iz pisma, pa niti ni čudna, saj je bil Petkovšek spričo Šubice, mojstra evropskega ranga, videti malone začetnik, ki si je v Münchnu in nato v pariških zasebnih šolah (Cabanelovi in Boulangerjevi) na vso moč prizadeval za slikarski napredek in uveljavitev, s katero

naj bi se potrdil oziroma izkazal. Po svoji smrti pa je umetnike in raziskovalce prevzel ne z doseženim virtuoznim slikarskim znanjem, za katerega si je intenzivno prizadeval, marveč z izrazno močjo, na katero je, potem ko se je s svojo duhovno navzočnostjo ustalil v slovenski kulturni zavesti, vse bolj opozarjal poznejši čas, četudi so jo razkrivali šele postopoma. Vsakdo pa jo je poudarjal v skladu z usmeritvijo in dojemljivostjo svojega lastnega pogleda.

Že v času njegovega življenja, ko je bil zaradi duševne bolezni, sprva le začasno, sprejet v bolnišnico na Studencu, je njegovo slikarsko delo kot cenilec ovrednotil vrhniški slikar Simon Ogrin. Ob njem je spregovoril o umetniški ničevosti in tudi o kosih pokvarjenega platna; v tem pa je France Mesesnel pozneje ugledal vzorec, kako se prihuljen ubog rokodelec maščuje nad resničnim umetnikom, čemur je skušal oporekati Ogrinov sin, pa tudi Rajko Ložar, češ da vsak slikar presoja druge glede na lastna merila in ne kot umetnostni zgodovinar. Sicer pa so Petkovška odkrili ravno umetniki, le da mlajši od njega. Rihard Jakopič je njegove slike, ki so pred tem visele v Jurčevi gostilni v Verdu, leta 1910 vključil na razstavo *80 let upodabljaajoče umetnosti na Slovenskem* in slikarja ugledal kot »velikega, nenavadnega umetnika«, potem pa je od slikarjev, še pred Ivanom Cankarjem, o njem prav vznemirjeno prevzel pisal Ivan Vavpotič.

Med umetnostnimi zgodovinarji je v 20. letih zelo stvarno pisal o Petkovškovem življenju in delu njegov vrhniški rojak Marijan Marolt in zatem Rajko Ložar, prvo knjižno razpravo o slikarju pa je leta 1940 izdal umetnostni zgodovinar France Mesesnel. Mesesnel je preučeval slikarstvo 19. stoletja ter je v svojem zanimanju za realizem in plenerizem v označbah del bolj kot ekspresijo poudarjal zorenje realizma, slikarsko osvajanje zunanje resničnosti in

narave, ki ga je najjasneje razbral v barvno sijoči pleneristični sliki *Perice ob Ljubljani*, ki se dogaja na verdskem prizorišču in katere nastajanje je spominsko posebej dokumentirano. A je v slikarjevi razdrobljeni svetlobi dojel tudi demoničnost in se zlasti v sklepnem pogledu na umetnika izkazal dojemljivega tudi za izrazne vsebinske poudarke, saj je Petkovška tipološko povezal celo z van Goghom, tako kot pred njim že Ložar. Na Petkovškovo ekspresijo pa se je skliceval tudi realistični slikar Vavpotič, ki je ob Petkovšku ugotavljal, da je lahko ekspresija zajeta tudi v realizmu, tako kot vsebuje notranji izraz tudi vsak dober realistični portret. Ob bogkovem kotu na sliki (kjer je razpelo »tiha priča gorja in veselja, pritajenih vzdihljajev in glasnih molitev«) in celotnem njenem prizorišču je v »misteriju« te slike dojel tako zvesto podobo naše tedanje kmečke realnosti, »simbol našega slovenskega doma«, da je Petkovška označil kar za začetnika slovenske umetnosti, za revolucionarja, ki je prvi zahrepenel po njej.

Slika *Doma* se je s svojim slikarskim opisom slovenskega kmečkega doma izkazala kot pripravna za ponazoritev žanrskega slikarstva in kot dokumentarno pričevanje o nekdanji slovenski podeželski resničnosti, na primer v komentarju Izidorja Cankarja v mapi *Slovenska moderna umetnost*, in značilno je, da so jo kot kulturni dokument nekdanjega ambienta in življenja v njem še pozneje reproducirali tudi na naslovnici Slovenskega etnografa; hkrati pa je ob njej vse bolj izstopalo poudarjanje psihične vsebine, ki je sliko iz žanrske podobe spreminjalo v avtobiografsko in njen realizem napolnjevalo z ekspresijo, pa tudi prikrito simboliko, če pomislimo na zastrto polkno ali že omenjeni prazni stol. Ne glede na tako dvojnost, ki se je je zavedal tudi Izidor Cankar, saj je v sliki videl tudi »tragedijo umetnika, ki se je vrnil nerazumljen in kriv domov iz širnega, tej hiši tujega sveta«, je v recepciji podobe

ščasoma docela pretehtala njena izrazna, izrazito ponotranjena poanta. Tudi Marolt je (ob tem ko je razlagal, da so na sliki *Doma* ljudje »samo zaradi sebe in svoje oblike«) konstatiral, da bi bilo čisto napačno, »če bi Petkovšku odrekli duševno vsebino v njegovih delih«, in da »ravno njegov avtoportret pri sliki 'Doma', postavljen v svojo okolico, priča, kako globoko duševno pretehtan je ves aranžma te slike«. Kot »nekam čudno aktualnega« je Petkovška dojel tudi France Stele, ki si je razlagal »njegovo oblikovnost, ki je nekam trpko trda, grenko resnična in globoko otožna«, kot posledico slikarjeve duševnosti.

S tem pa je vstopila v našo kulturno zavest predstava, da je Petkovšek v bistvu predhodnik našega ekspresionizma, torej slikarstva, ki s svojimi izraznemu učinku prilagojenimi oziroma podrejenimi likovnimi načini postavlja v ospredje čustveno-duhovni poudarek. Tak pogled omogoča vsebina njegovih slik, ne le podobe *Doma*, marveč tudi sorodne ji *Beneške kuhinje*, ki je v svoji nelagodnosti, razvidni tako iz upodobljenih medčloveških odnosov kot iz ambienta, duhamorno natrpanega s cinastim posodjem, prav tako trpka in navzven nelepa, zaradi česar je dal njen nekdanji lastnik slikarju Francetu Kopaču srepo strmeči ženski obraz preslikati z bolj sladkobnim, pozneje pa je bila preslikava spet odstranjena. Manj pa je dokumentirano, ali so gledali na Petkovška kot na svojega morebitnega predhodnika tudi sami ekspresionistični slikarji. Vsaj za Božidarja Jakca vem, da je v predavanju o slovenski umetnosti leta 1931 v Clevelandu s posebnim poudarkom spregovoril tudi o Petkovšku, »ki kot nekaka slutnja seže že dalje v bodočnost, v expresionizem«, od baročnih slikarjev pa je, tako kot Jakopič, kot najbolj izvirnega in individualiziranega izpostavil Fortunata Berganta. Kot se je spominjal Marjan Pogačnik, pa so pred vojno umetniki in umetnostni zgodovinarji zaradi različnih

stališč do Petkovška o slikarju pogosto debatirali in se zaradi njega tudi prepirali.

Mnogo bolj je razviden odnos likovnih umetnikov do Petkovška po drugi svetovni vojni. Ti so namreč v ustvarjalcu, polnem tesnobe in obdanem z nerazumevanjem, odkrili svojega edinega samotnega predhodnika, s katerim so se lahko identificirali in ustvarjalno pogovarjali. Med že omenjenimi hommagei je gotovo najizrazitejša slika Marija Preglja *Pietà-Petkovškov povratek*, na kateri je videti mrtvo slikarjevo truplo na žrtveniku, umeščenem v prostor z bogkovim kotom, ki aludira na prizorišče Petkovškove slike, na steni pa je dodan tudi kristusovski Petkovškov portret. V še celi vrsti drugih slikarjev, ki so počastili Petkovška, dominira poleg Marjana Dovjaka, ki so ga zaradi značilnih avtoportretov prav tako označevali kot vanggohovskega, zlasti Janez Bernik z grafiko mistično ožarjenega omizja, na katerem izstopa prazen stol; Milan Bizovičar je Petkovška tako občudoval, da je njegovo sliko *Doma* celo kopiral, s »pozdravi« umetniku pa so jim sledili tudi še mlajši ustvarjalci (med njimi Dušan Kirbiš), tako da je postalo sklicevanje na Petkovška že kar mod(er)no, iz česar zlahka predpostavljamo, da je umetnik s svojim »sporočilom« nagovarjal še poznejše ustvarjalne generacije kot nekakšna »ikona« samote in tesnobe. Kot vem, ga je občudoval Jože Tisnikar, kipar Drago Tršar (ki rodovno izhaja z Vrhnike) vidi v njem še danes docela modernega čudovitega umetnika, podobno pa je izpričano še za vrsto naših eminentnih ustvarjalcev, tudi če mu niso posvetili hommagea, še posebej za Gabrijela Stupico in Franceta Miheliča.

Nič manj ni umetnik po vojni vznemiril tudi naših umetnostnih zgodovinarjev. S svojo občutljivostjo sta dojela njegovo tesnobo, tragičnost in pretresljivost Emilijan Cevc in Špelca Čopič, ki je sliko *Doma* določila za našo najpomembnejšo podobo iz realistič-

nega obdobja. Nace Šumi pa si je za nastopno akademsko predavanje premišljeno izbral prav Petkovška z njegovo sliko *Doma* ter se odločil pojasniti pristope, na katerih temelji njena vsebina oziroma njen učinek. Pri tem se je posebej oprl na razlago dotlej manj poudarjene kompozicije, v katere vase zaprtem krogu je dojel znamenje brezizhodnosti in impulz za ploskovni učinek slike. Ob krajinski sliki *Hiša ob vodi* pa je, zlasti v svojih predavanjih, skušal umetnika razložiti ne le kot predhodnika ekspresionistov, marveč celo poznejših barvnih realistov, zaradi oglatosti širokopoteznih slikarskih ploskev pa je v njej razbral celo nadih kubizma oziroma cézanstva; o Cézannu pa so v zvezi s Petkovškom pred njim govorili že tudi Vavpotič, ki je slikarja označil kar za našega Cézanna, ter Ložar in Ante Gaber.

Od umetnostnih zgodovinarjev je v Argentinini pred smrtjo napisal biografsko povest o Petkovšku Vrhničan Marijan Marolt, ki je bil tudi pisatelj. V predgovoru k tej knjigi, izdani leta 1975, Rajko Ložar pripoveduje, da je profesor Izidor Cankar Maroltu zaupal obdelavo Petkovška že za seminarsko nalogo, vendar je – prepričan, da je potrebno pri razlagah umetnosti izhajati le iz samega likovnega dela – zahteval, da pri obravnavi ne sme povezovati umetnikovega življenja z njegovo ustvarjalnostjo in posegati v psihologijo, pa četudi mu je naročil zbrati podatke o slikarju. (Tako navodilo komentira glede na svoje poglede kot pravilno tudi Rajko Ložar.) Pozneje pa se je izkazalo, da se je pisec za marsikoga najvznemirljivejšega povojnega dela o Petkovšku Jure Mikuž oprl ravno in predvsem na umetnikovo biografijo, na izpričane podatke iz slikarjevega obnašanja oziroma življenja. V knjigi iz leta 1983 z naslovom *Podoba roke* se je osredotočil na Petkovška in Vena Piona, umetnika, v katerih osebni usodi in značajskih kompleksih je videl izhodišče za njuno ustvarjalnost, in se je zato – v skladu s povsem drugačno razi-

skovalno zasnovo in v prepričanju, da ostaja umetnostna zgodovina s svojimi tradicionalnimi metodami ob takih vprašanjih povsem nemočna – zanesel na psihoanalitično oziroma psihobiografsko metodo, do katere je v naši umetnostni zgodovini še danes izrazito razdeljen odnos. Tako besedilo pa je zato bolj kot v umetnostnozgodovinskih odmevalo v psihološko-filozofskih krogih.

Bistven za Mikužev pristop je način, kako avtor povezuje značilnosti slike z biografskimi detajli oziroma si pomaga pri njihovi razlagi z izsledki drugih področij, zlasti medicinskih, še posebej psihiatrije, pri tem pa izhaja tudi iz predpostavk oziroma doktrin same psihoanalize. Tako je – upoštevajoč dejstvo, da je bil umetnik brez očeta (ki mu ga je nadomeščal skrbnik Kotnik) – odkril skriti profil očetovega obraza v obličju matere. Ko ga enkrat razberemo, se zdi res evidenten, seveda pa je vprašanje, ali gre za naključje, kakršno je fingirano v ugankarskih skrižalnicah, kar se mi zdi verjetneje, ali iz slikarjeve podzvesti izhajajoč notranji vzgib, ki bi potrjeval psihoanalitično doktrino. Nedokončanost roke, ki jo bolj stvarno usmerjeni gledalci sicer razlagajo s slikarjevim neznanjem oziroma neusklajenostjo, zaradi katere naj bi mu zmanjkalo prostora zanj, pa si je Mikuž razložil s psih(ot)ičnimi vzgibi, češ da umetnik roke ni mogel naslikati zaradi odnosa do matere, ki v otroštvu otroka tepe ali boža. (Mistično ožarjena materinska roka ob otroku je tudi motiv, znan v ekspresionizmu pri Tonetu Kralju.) Sicer se je pisec pri pojasnjevanju enigmatične tesnobe slike skliceval še na številne druge značilnosti, tudi ikono-grafske, ne le na stol, marveč npr. tudi na motovilo in zrcalo, v katerem se namesto v slikarstvu običajne podvojenosti življenjskega razkošja razkazuje praznina mrtvega kota, tako kot ga je pred njim razlagal že Brejc. V notorični težnji, da bi vse čim bolj eksaktno razložil, pa je obenem apliciral iz-

sledke strok na izpričane podatke, poiskal ujemanja med njimi in napisal besedilo, ki mu lahko z zanimanjem sledimo tudi ne glede na prepričljivost argumentov.

Kot kaže že Hiengov televizijski film, je postal Petkovšek kot samotni in tragični ustvarjalec po vojni več kot zanimiv tudi za slovenske književnike, in to ne le za umetnikove rojake. Zato jih je, kot se spominjam, kar nekaj izmed tistih, ki sicer ne obiskujejo razstav, kaj šele, da bi hodili na otvoritve, nestrpno pričakalo Petkovškovo retrospektivno razstavo leta 1982 v ljubljanski Narodni galeriji, za katero je napisal občuteno študijo o slikarju Tomaž Brejc; ob njej pa so v umetniku ponovno razbirali človeka, ki jim je s svojo samoto in tesnobo močno blizu, kot na primer Jožetu Snoju, in živahno razpravljali o njem. Že tik po otvoritvi razstave so se pred slikami odprla tudi vprašanja, ali so te res lahko delo enega in istega slikarja, tako raznolike so bile videti, nekatere celo v posameznih partijah, kot bi umetniku ponekod pomagal kak bolj vešč kolega. Odločnega mnenja, da niso vse slike njegove, je bil tedaj, kot se še jasno spominjam, tudi moj stric, umetnostni zgodovinar Ivan (Drago) Komelj. A to so bili Petkovšku očitali že njegovi nezaupljivi Münchenski slovenski slikarski vrstniki, ki so videli, kot piše že Mesesnel, v njegovih pariških slikah dela tujih rok, meneč, da se stremuški slikar kiti s tujim znanjem.

Prav kmalu po razstavi, leta 1984, pa je napisal o Petkovšku senzacionalistično obarvano knjigo *Zabloda stoletja* slikar in publicist Čoro Škodlar, ki je ob Petkovšku začutil samo gnus in odpor. V njej je Petkovška razglasil za zanikrnega rokodelca in celogoljufivega človeka, ki naj bi predstavljal kot lastna dela tudi tuje slike (kot take je razložil tudi dela, po francosko podpisana s signaturo Joseph Petkovicz, v kateri sicer gledamo čudaško internacionalizacijo Pet-

kovškovega priimka, medtem ko je Mikuž v njej zaslutil umetnikovo odpoved očetovega priimku, Marolt pa se je v povesti domislil, da so klicali Petkovška Petković vojaki v Bosni). Razlog za nedokončano materino roko na sliki *Doma* je Škodlar, tako kot že nekateri pred njim, videl v zabrisu oziroma premiku roke med ekspozicijo fotografskega posnetka, po katerem naj bi po njegovem nastala slika – realisti, med njimi Petkovšek, so si v resnici že pomagali s fotografijami –, sliko *Hiša ob vodi*, ki jo je odkupila Narodna galerija od slikarja Sternena, pa je razkril kot delo samega Sternena, ki naj bi se s to eminentno ustanovo v skladu s svojo naravo torej očitno nalašč »pošalil«. Pri tem pa je Škodlar tudi še eksplicitneje močno napadel umetnostnozgodovinsko stroko z njenimi prvaki, ki naj bi bili ničvrednemu Petkovšku kar vsi po vrsti krepko nasledli.

Pri ocenjevanju umetnika je Škodlar dojel v okornih, nevirtuoznih Petkovškovih slikah navaden diletantizem, podobno kot v svojem rokopisnem besedilu o Petkovšku tudi umetnostni zgodovinar France Golob. S tem pa je Škodlar, ne glede na to, da so reakcije umetnostnih zgodovinarjev na njegovo besedilo videle resničnega diletanta v samem piscu, ponovno sprožil problem, ki ga včasih opažamo v umetnosti: nespregledljivost dejstva, da so nekatera obrtno brezhlebna dela lahko v bistvu ustvarjalno mrtva, in da so lahko v nasprotju s tem nekatera obrtno nedognana dela kljub zunanji okornosti ali nedodelanosti ustvarjalno izpovedno močna, ker izžarevajo izrazno moč, že Vavpotič pa je razbral, da izhaja intenziteta Petkovškovih slik z njihovo grčavo, okorno tehniko kljub svoji primitivnosti, pa tudi zaradi nje, iz energičnosti umetnikovega ustvarjalnega boja s slikarskim materialom. Prav te izrazne moči pa Škodlar pri Petkovšku ni dojel oziroma priznal. Pa vendar je v knjigi, ob tem ko je slikarju pripisoval popolno neznanje, bolj načeloma zapisal, da Petkov-

šku ne gre očitati nezadostnega obvladovanja rokodelskih spretnosti, ker je »mogoče umetniško upodabljati« tudi »brez takih popolnosti«, da pa umetništvo temelji »na ravnotežju med sposobnostjo rok in izrednim umom«, v Petkovšku pa je dojel le umsko razkrojenost oziroma duševno bedo, vsekakor pa človeka brez najmanjšega umetniškega daru. (Vprašanja te vrste si je pred podobami včasih zastavljal tudi Marijan Tršar, ki je kot likovni teoretik in slikar poznal likovne zakonitosti, a je vedno znova spoznaval, da njihova dosledna usklajenost oziroma likovna brežhibnost nikakor še ni pogoj za umetniško moč; nasprotno, tako moč je lahko razbral tudi v delih, ki so bila navzven okorna. Spominjam se na primer, kako je v označevanju Rupnikovega mozaika v Vatikanu dejal, da je pri njem vse narobe, pa se mu je vendar zdel ustvarjalno fascinanten. Za primer praznine ob vsej formalni popolnosti pa bi lahko navedli kako reprezentativnejšo sliko Franca Kavčiča, pa četudi gre pri njem za klasicizem, ki je v osnovi že sam po sebi hladen in od katerega izglajenosti se je Petkovšek, čigar prvi učitelj Ogrin je kot učenec Janeza Wolfa izhajal iz klasicistično formuliranega cerkvenega nazarenstva, docela odvrnil.) Ker je Škodlar izpričeval silovit, že kar zajedljiv odpor do poznejše moderne ustvarjalnosti, je mogoče njegovo izrazito averzijo do Petkovška povezovati tudi s »trendovsko« zacementiranostjo njegovega pogleda, medtem ko je povsem drugače usmerjeni pogled pri modernih umetnikih, nasprotno, spodbujal ravno večjo naklonjenost do slikarja. Ob tem naj opozorim tudi na poznejša podobno neprijazna in protislovna razmerja v našem kulturnem, tudi literarnem življenju, saj je npr. tradicionalno usmerjeni pesnik Janez Menart očital modernističnim pesniškim vrstnikom in mlajšim ustvarjalcem neznanje in napake, s tem pa tudi umetniško nekvaliteto, medtem ko so ti (zlasti Gregor Strniša in Dane Zajc) v drugačnih očeh, še posebej v očeh mlajših

ustvarjalcev, hkrati veljali in še veljajo za nedosežne prvake modernizma.

Čora Škodlarja je s svojo avtoriteto značilno podprl Josip Vidmar, esteta, ki je sicer med umetnostnimi pisci obveljal za človeka, ki tudi v pogledu na likovno ustvarjalnost izpričuje več smisla za literarnost kot za likovnost. Umetnostni zgodovinarji sicer Škodlarja v ničemer ne štejejo za upoštevanja vrednega, kaj šele relevantnega sogovornika, a je imel ne glede na to gotovo prav v prepričanju, da vsa dela, ki so bila ob razstavi pripisana umetniku, niso Petkovškova, ob vsem pamfletizmu pa je zaslužno odprl tudi že nakazana in še nekatera druga vprašanja. Pripravljalci razstave so namreč upoštevali kot Petkovškovo delo vso raznorodno umetnikovo zapuščino, iz katere je potem samodejno izhajal pisec kataloga. Tovrstna vprašanja o avtorstvu nekaterih slik pa se odpirajo tudi že pri Juriju Šubicu, celo ob kakem njegovem podpisnem delu, če upoštevamo, da so si slikarji nekoč slike oziroma sličice tudi prijateljsko podarjali, da so jih nekateri tudi kupovali ter da so si realisti v svojem stremljenju v marsičem sorodni. Seveda pa so za pozno 19. stoletje značilna tudi že ustvarjalna iskanja, ki bi lahko povzročila raznolikosti tudi znotraj opusov in celo posameznih slik enega in istega avtorja, kot se kaže ob ponekod le skicozno nedodelani in razpoloženjsko poudarjeni sliki Jurija Šubica *Sama*, ki je tudi v svoji realni nedokončanosti najbrž ustvarjalno dokončana.

Ne da bi o tem izrecneje pisali, so pozneje prišli do spoznanja, da niso vsa umetniku pripisana dela Petkovškova, tudi še nekateri drugi umetnostni zgodovinarji. Slikar in umetnostni zgodovinar Sergej Kapus je celo prepričan, da so zanesljivo Petkovškova dela predvsem slike *Doma*, *Beneška kuhinja* in *Pismo*, ki vsa kažejo skupne izrazne značilnosti, poleg njegovega največjega živobarvnega plenera *Perice ob Ljubljani*.

Prav nič pa ni doslej omajalo opažanj oziroma na moderni dojemljivosti temelječega spoznanja, da gre pri tem za slike, ki so kot predhodnice moderne izrazne umetnosti polne notranje napetosti oziroma krčevitega izraza, ter da je slikar ne le predhodnik ekspresionističnega, marveč predvsem t. i. eksistencialnega slikarstva, ki »tematizira« predvsem človeška notranja stanja. Tako je Tomaž Brejc v svoji knjigi *Temni modernizem*, katere naslov se je doslej že ustalil kot uveljavljen termin, za predhodnika te slikarske smeri poudarjeno opredelil prav Petkovška, v sliki *Doma* z njeno poosebljeno eksistencialno izkušnjo, »ki spreminja sliko v 'psihično opno', pa je ugledal celo začetnico našega temnega modernizma; to ustvarjalno smer pa opredeljuje temina njenega duhovnega ozračja, ki se sama po sebi ne nanaša na barvno temačnost slik, marveč na njihovo tesnobo, ki je v osnovi izpovedno temna in mračna, tudi kadar je – tako kot na Pregljevi sliki *Pietà-Petkovškov povratek* – navzven morda celo rdeče krvava.

Na publicistično ohlapno izraženo, a tudi v stroki predpostavljeno mnenje, da je Petkovšek kot predhodnik moderne umetnosti tudi sam že modernist, je leta 1998 v svoji knjigi *Ugrabljeni slikar* z vso natančnostjo reagiral že omenjeni Sergej Kapus, prepričan, da izhaja način, s katerim je umetnik dosegel vsebinski učinek tesnobe in tujosti, iz nedosledno izpeljanega realističnega slikarskega prijema, ne pa iz zavestnega prestopa v moderen, nerealističen likovni jezik, ki naj bi predmetne oblike hoteno deformiral ali jih hoteno prilagajal želenemu izrazu ter takó pojmovanje prostorske zavestno približeval modernistični ploskovitosti, pa četudi je kdo (npr. Ložar) v slikarjevem izražanju videl tudi že hoteno modernističen način. Že Ivan Vavpotič je leta 1913 menil, da je Petkovšek »danes modernejši od najmodernejših izmed nas«, Ivan Sedej pa je npr. predpostavljal zavestne

izrazne deformacije anatomskih oblik celo že pri baročnem Bergantu.

Kapus se je čutil poklicanega, da lahko kot slikar Petkovškovo ukoreninjenost v realizmu in slikarjeve odmike od njegovih akademskih normativov tudi »praktično« prikaže. Pri tem »preverjanju« realističnih izhodišč s perspektivno mrežo, usmerjeno na slikarjevo očišče, je pokazal na slikarjeve nedoslednosti; »neuspehe« oziroma napake v obvladovanju perspektive in drugod, torej konkretno ponazorjene »zarisanosti« pa je pojasnil kot rezultat neobvladovanja likovne obrti, razumljive še posebej pri tako zahtevni kompoziciji, kakršna je slika *Doma* (v kateri so razpoznavali nedoslednosti tudi že dotedanji pisci, npr. Anica Cevc, ko je govorila o neobvladovanju prostorskega). Podobno so pozneje tudi rentgenizirali, Kapus pa je leta 1999 svoje ugotovitve ponovil v katalogu z naslovom *Podvojene slike*, ki se nanaša na Petkovškova preslikavanja njegovih že zasnovanih slik. S tem pa vsaj v načelu vendar ni mogel dokazati, da so te »napake« nehotene oziroma nas o njihovi nehotenosti vsaj toliko kot analize prepričuje preprosto dejstvo, da jih že instinktivno dojemamo kot nezavedne in spontane, tudi ne glede na védenje, da si je slikar zavestno prizadeval za realistično oziroma naturalistično prepričljivost. Neuspehi pri takih prizadevanjih oziroma morebitni trenutni odkloni od takih prizadevanj, tudi če so spontani in nezavedni, pa so poleg človeške pretresljivosti vsaj za poznejše poglede povzročili tudi učinek modernosti, tudi če slikar v svojih prijemih ni presegel realističnega koncepta. Zato ni táko ugotavljanje napak, gledano s povsem ustvarjalnega vidika, v resnici v ničemer bistveno.

Poudariti pa moram, da ni Kapus s svojo »destruktivno« analizo, s katero je »moderne« prijeme razložil kot »strokovne« napake oziroma neuspehe, umetniški prepričljivosti

slike ničesar odvzel, ampak je s svojo razčlenitvijo Petkovškove oblikotvornosti izrecno želel samo razbliniti mit o Petkovškovem oblikovnem modernizmu. Ob nekem srečanju mi je celo izrecno izrazil močno obžalovanje, češ da so ga nekateri razumeli docela narobe, ker so menili, da je s tem Petkovška kot umetnika razvrednotil, saj je sam ostal prepričan, da je slika *Doma* ne glede na to ustvarjalno enako močna. (Ob tem se spominjam, kako mi je nekoč slikar Janez Bernik kazal zarisanosti na slikah slovenskih baročnih slikarjev v osrednji dvorani Narodne galerije, ne da bi jim zato zanikal izrazno moč. Podobno vprašanje pa so sprožile tudi nekatere obravnave ekspresionističnega skladatelja Marija Kogoja, s tezo, da skladatelj ni obvladal glasbene tehnike, a da so njegova dela vseeno – ali celo prav zato – s svojo rezkostjo izrazno prepričljiva. O tem je bil svojčas govor tudi na posebni okrogli mizi o ekspresionizmu v okviru Rotary kluba v Portorožu. Zaradi zunanje robotosti in okornosti, ki naj bi prav tako koreninila v neznanju, pa neki slovenski umetnostni zgodovinar, sicer specialist za srednji vek, vztrajno zavrača tudi umetniški pomen Vena Pilona.) Seveda s takim dojemanjem in zavzemanjem za Petkovška (ali Pilona) ne zapostavljamo vloge slikarskega znanja, gotovo pa vse to kaže, da je za prepričljivost ustvarjalnosti, še posebej izrazno naravnane, temeljna moč same osebnosti, ki se skozenjo emanira oziroma izpoveduje. Zato pa resnična umetnost tudi ne more biti samo navadna stroka, temelječa zgolj na brezhibnem likovnem obrtnem znanju, pa tudi ne na apriorni zavezanosti kakršnimkoli vnaprej predpostavljanim razvojnim trendom. Potrdilo za to je tudi delo Jožeta Tisnikarja, ki v najboljših umetninah izstopa s svojo izrazno prepričljivostjo od večine sodobnikov, pa četudi so umetnika zavrnilo ob kandidaturi za Prešernovo nagrado z argumentom, nevzdržnim za presojanje umetnosti, češ da ni prispeval k razvoju stroke.

Ob razstavi v Narodni galeriji se mi je tudi samemu pokazalo, da izrazna moč Petkovškove slike likovno »temelji« na realistični nedoslednosti, ki pa ni hotena, saj je bil slikar med slikanjem v svoji duhovni napetosti tako osredotočen na vsebino upodabljanega motiva, da mu je kljub prizadevanju za obvladovanje slikarske naloge očitno (p)ostala temeljna vsebinska izpoved, ki ga je tako krčevito gnala k delu in najbrž tudi dodelovanju ene in iste slike. To pa so instinktivno začutili tudi že številni drugi, le da so v težnji po opredeljevanju njegov likovni način včasih bolj ali manj pretirano, preohlapno ali preveč izrecno povezovali s principi pionirjev modernega poimpresionističnega slikarstva, od katerih so se poudarjeno sklicevali na Cézanna. Ob rentgenski preiskavi Petkovškovih slik pa je Ivo Nemec ugotovil, da je Petkovšek prvotno zasnovano figuralno kompozicijo slike *Doma* pomaknil za dober decimeter niže ter pri preslikavanju postajal »nestrpen, poteze čopiča so bile hitrejšje in zato barve čedalje tanjše«.

Psihična intenziteta oziroma napetost, ki gledalce tako hipnotično privlači, je na sliki *Doma* neizpodbitna, saj bi sicer podoba s slikarskimi pomanjkljivostmi in nedodelanostmi brez nje v resnici izzvenela samo diletantsko ali vsaj naivno, tako kot jo je videl Škodlar. Občutljive gledalce je lahko nemudoma ali postopoma prepričala ravno umetnikova duhovna prepričljivost oziroma psihična nelagodnost, pa četudi lahko predpostavljamo, da so se dali nekateri o tem morda tudi samo prepričati, ne da bi jo začutili, ali da pri tem ostajajo intimno negotovi. Tudi ob tem pa lahko ob misli na poznejše slikarje dodamo, da tudi Jože Tisnikar, četudi samouk, v ustvarjalnem jedru nikakor ni bil amater ali naivec, pa četudi se nekateri sprašujejo, ali je znal slikati tudi korektno realistično (kot da bi bilo odločilno za njegovo presojo šele tako znanje), ampak raje gledamo v njem novodobnega

ekspresionista. (Tako se je označeval tudi sam, medtem ko Petkovškove morebitne samoopredelitve niso znane.)

Gotovo pa se zdi tako spraševanje o znanju in neznanju mnogo bolj izraz težnje po razkritju geneze Petkovškove ustvarjalnosti kot pa resničen pogoj za umetniško presojo Petkovškovih stvaritev, saj je kriterij za tovrstno umetnino samo njena prvinska moč, ne glede na to, s kakšnimi formulativnimi prijemi ali šolami razpolaga njen avtor, in tudi napake, če povzročijo tak učinek, torej v bistvu niso več napake, marveč izraz notranje ustvarjalne nujnosti.

Pri tem je seveda potrebno tudi upoštevati, da gre v sklopu realistične žanrske slike pri Petkovškovih »deformacijah« navidez ali navzven le za odtenke in da se nam zdijo ti odtenki glede na poznejšo pogosto dramatično izrazno ter oblikovno subjektivno moderno umetnost precej bolj zadržani ali precej manj drastični, kot so se najbrž zdeli gledalcem v preteklosti. (Pomislamo samo, da sta bila npr. Kraljeva v osnovi realistična kipa igralcev Borštnika in Verovška videti ob nastanku tako izrazno predrzna oziroma že kar ekspresionistična, da so ju predstavili iz notranjščine Opere pred operno stavbo.) Vendar so tudi že ti odtenki očitno izrazno tako močni, da jih lahko dojemamo kot osrednje konstitutivne poudarke slike, ki dajejo podobi ne glede na njen izhodiščni in ciljni realizem temeljni vsebinski pečat. Da je ta zares očiten tudi že za »nedolžnega« gledalca, mi potrjujejo izkušnje, ko so študentje prvega letnika umetnostne zgodovine, številni še popolni nepoznavalci, pred sliko *Doma* v Narodni galeriji spontano, instinktivno, ne iz priučenega vedenja, največkrat sami po sebi zaznali predvsem njen tesnoben izraz, ne da bi o njej karkoli poprej prebrali, in s tem izpričali, da se jih je slika s svojo prikrito žalostjo in napetim likovnim utripanjem tudi notranje »dota-

knila«. Ta njen izraz pa je temeljna vsebina oziroma skrivnostnost, ki vliva obrtni okornosti in robustnosti slike njeno nenavadno prepričljivost in s tem izrecno notranjo lepoto, ki pa je vse kaj drugega kot popularna všečnost.

Umetnikov izraz se kaže skozi raznovrstne odmike od realistične doslednosti, ki poudarjajo notranjo napetost in nelagodnost, še najbolj neposredno pa seveda skozi sploščno podobo srepega obraza z velikimi očmi, strmečimi v neizmerno boleost srca, kot je napisal Ivan Cankar, govorečimi o brezupju in odtujenosti, a hkrati morda tudi o vztrajanju, kar naj bi, po Šumiju, potrjevala tudi negibna kompozicija slike, ki sugerira brezčasnost. Taka odtujenost je temeljna tudi za tokove povojne slovenske umetnosti, tudi poezije, kjer je – na primer pri razlagah Borisa Paternuja – dominanten termin alienacija, torej odtujenost; ob njej lahko asociativno pomislamo na tujost, ki jo je občutil med domačimi ljudmi in tudi drugod pisatelj Franz Kafka; filozof Dean Komel je v Petkovškovi podobi s slike *Doma* razbral kar našega Casparja Hauserja, torej kar najbolj primarnega, avtističnega, v družbi nesprejetega, neciviliziranega in neartikuliranega (pra)človeka kot največjega tujca v svetu; v sorodnem duhu pa je že Vavpotič označil umetnika na Petkovškovi sliki za samotnega človeka, vzraslega »kakor iz podzemlja atavističnih tradicij staroslovenstva«.

Sámo tujstvo umetnikov, ki se je po nenaklonjeni Malovrhovi oznaki, češ da so za nas tujci, uveljavilo za označevanje naših slikarjev impresionistov, ima torej korenine že v času realizma, saj so morali tedanji slikarji ne le študirati, marveč tudi delovati ter celo tlačaniti za druge umetnike v tujini, če so hoteli živeti in preživeti v kulturno ozaveščenem okolju. Zato so tudi tako redke pleneristične podobe z motiviko iz slovenskih krajev, kakršna je Petkovškova krajevno do-

kumentirana slika *Perice ob Ljubljani*, saj so pogostejše tiste iz francoskega okolja, na primer iz Normandije, kjer je ustvaril naše prve pleneristične podobe Jurij Šubic in kamor je skupaj z njim pozneje nameraval oditi tudi Petkovšek. (Ko sem iskal primerno podobo slovenske krajine slovenskega realista za naslovnico Kondorjeve izdaje Kersnikove proze, me je spričo pomanjkanja takega gradiva »rešila« Petkovškova risba Hrenove, nekdanje Kotnikove domačije v Verdu, izrez slike *Doma* pa v isti seriji krasi že njegove Kmetske slike.) To tujstvo je v osnovi povezano s splošnim nerazumevanjem umetnikov, torej tudi s širšim, ne le družinskim družbenim okoljem, zato so postali v zavesti mlajših ustvarjalcev in ljubiteljev umetnosti naši zasmehovani, dobesedno od lakote umirajoči slikarji, kakršna sta bila Wolf in Grohar, pravicati trpin. Ob tem se je v našo mentaliteto naselila celo predstava, da mora umetnik trpeti, da je lahko ustvarjal. Med ekspresionisti je Ivan Čargo sestri Božidarja Jakca npr. celo zapisal: »Čim težje je življenje, tem jačja je umetniška sila.« Petkovškovega trpljenja pa ni povzročila materialna beda, saj ga je skrbnik Kotnik vsaj sprva zadostno zalagal z denarjem, marveč so mu življenje otežile globlje povzročene psihične težave. Te pa lahko povezujemo tudi z očitno podedovano duševno boleznijo oz. t. i. norostjo, ki mu je oteževala in prekinjala slikanje, hkrati pa naj bi v njem pustila svoj pretresljiv pečat.

Če pogledamo na celoten maloštevilčen ohranjeni opus, nekoč (ali tradicionalno) pripisovan Petkovšku, je skozenj navzven razvidno predvsem umetnikovo vztrajno prizadevanje po obvladovanju metiera oziroma obrti, ki jo je slikar skušal osvojiti tudi s kopiranjem, a je tudi kopiral po »virjansko«, kot je v povesti označil Marolt. Ko je sprva kopiral Clairinovo podobo baletke, je njen galantnejši obraz v neznanju – ali tudi iz

odpora do idealizacije? – nadomestil s prav drastično okornim. Tudi na drugih kopijah so razvidni odenki večje trdosti, pri izvirnem elegantnejšem in slikarsko mnogo bolj rafiniranem tihožitju, podpisanem s Petkovicz, pa gre v primerjavi s kompozicijo slike *Doma* tudi za obrtno manj zahtevno nefigurarno nalogo. Kolikor bi lahko v njeni mehki uglajenosti gledali slikarjev osupljivo nagel slikarski napredek, ki ga je pozneje zaustavila ali preusmerila bolezen, pa je najmanj toliko očitno, da avtor vseh Petkovichevih slik najbrž zares le ni bil Jožef Petkovšek. Za vse slike, v katerih zanesljiveje razbiramo pravega oziroma tipičnega in resnično vznemirljivega Petkovška, ostajata namreč značilni, s trdoto povezani, izrazna moč in intenziteta, na danes ukradeni podobi *Pismo* pa tudi čudno grčast inkarnat.

Vse te slike iz poznih 80. let 19. stoletja so nastale, ko je duševno preobčutljivi umetnik že kazal znamenja bolezni. Vendar pa to še nikakor ne pomeni, da so njegove slike črpale izrazno moč iz klinično bolezenskega stanja, vsaj glede na to, da velika duševna občutljivost še ni norost, da so meje med takimi stanji težko razločljive ter da so z duševno bolnimi označevali tudi naše ekspresioniste, posebej Antona Podbevška, ki je tudi pisal o Petkovšku, da ne govorim o van Goghu, čigar zgodnja dela, zlasti *Jedci krompirja*, v svoji sicer morda bolj socialno obarvani pretresljivosti prav tako temeljijo na risarski trdoti in že malone groteski; najizrazitejša in stilno najzanesljivejša dela, ki so izpostavila izrazito osebno zvrtničen že modernističen izraz, pa je holandski umetnik ustvaril že v razmahu svoje bolezni. Duševno neuravnovešenost so v naši umetnostni zgodovini predpostavljali tudi že pri ekspresivnem baročnem Bergantu, ki je močno nihal v svojem slikarskem znanju in se poleg Petkovška izkazal od naših starejših umetnikov za edinega, ki je v naslednjih stoletjih vznemirjal poznejše genera-

cije in s svojim delom presegel zgodovinsko pričevalnost zgolj muzejskega eksponata.

Petkovšek je lahko spremenil tipično žanrsko podobo v avtobiografsko le spričo take ponotranjene dojemljivosti, s katero je v sliko nehote vpisal svoje duševno stanje in tako svoj obisk doma povzdignil v obisk nerazumljene trpeče duše, ki se počuti doma ne kot v nebesih, ampak kot v vicah, če že ne v peklu. Podobno, četudi drugače tematizirano misel o človekovi brezdomnosti, prav tako temelječo na avtobiografski izkušnji, je med umetniki iz časa našega realizma upesnil tudi Simon Jenko v pesmi *Trojno gorje*. Tudi če slika ni rezultat bolezni, ampak velike, če že ne prav bolestne občutljivosti, je v nastanku slikarjeve slike *Doma* gotovo moč ugledati vsaj terapevtsko dejanje, saj je umetnik iz svoje razbolene notranjosti vanjo vtisnil svojo tesnobo, ne da bi se lahko dokončno odrešil. Najbrž iz takega vzgiba je pričel slikati tudi pozneje prav tako psihično oboleli skladatelj Marij Kogoj, sama terapevtska vloga prav posebno likovne ustvarjalnosti, bolj kot drugih zvrsti umetnosti, pa je za moderne ustvarjalce tako značilna, da mi je grafik Marjan Pogačnik, ki se je tudi sam le z vztrajnim grafičnim delom reševal depresije, dejal, da se je kot profesor na likovni akademiji počutil kot v posebne vrste norišnici, kot norec med norci. Med sodobnimi ustvarjalci pa danes pogosto gleda na svet kot na norišnico tudi Janez Bernik, ki je – v nasprotju s Petkovškom izjemen likovni virtuoz – pričel svojčas risati celo z levo roko, da bi iz risbe krčeviteje iztisnil zeleno »petkovškovo« izraznost, ter je svoje figure zavestno spačil v prave, v bolečini življenja zveržene groteske. Kot pravcato norišnico pa Slovenijo danes razlaga tudi pisatelj Drago Jančar, ki mu je Petkovškova slika *Doma* prav tako živo prezentna kot omenjenim slikarjem. S tako slovensko »zamorjenostjo« in depresivnostjo pa se ne glede na njeno pomenljivost ni-

kakor ne more sprijazniti slikar Jože Ciuha.

Med našimi realističnimi slikarji 19. stoletja tako na videz paradoksalno izstopa Petkovšek s svojo tesnobno izrazitostjo kot pravi unikum – četudi so bili vsi drugi osrednji slikarji obrtno boljši, se pravi bolj verzirani in večji virtuozni od njega. Med njimi se odlikuje kot naš največkrat obravnavani, kot najgloblji in hkrati najbolj problematični umetnik, in to v obeh pomenih besede, sodobnem in arhaičnem, torej kot najbolj kočljiv in najbolj problemski. Poleg ljubeznivejše Ivane Kobilce, ki priteguje gledalce s svojo prisrčno harmonijo in idiličnostjo, pa je postal vsaj med slikarji in strokovnjaki tudi najbolj popularen. Vendar je tudi ta popularnost pri njem »temna«, osvetljena s temino poznejšega sodobnega slikarstva, in zato je videti tudi najbolj sodoben in aktualen, vsaj za pogled povojnih slikarjev, ki so v njem razbirali svojega duhovnega očeta ali brata, ter enako tudi za pogled poznavalcev modernega povojnega slikarstva. S tem pa je postal tudi že malone mitična figura, strmeča s slike *Doma*, v kateri lahko – še bolj kot v samem ambientu v njenem zavrtem, nelagodnem vzdušju – dojemamo malone že kar arhetip slovenstva. Ob vsem tem in tovrstni vse bolj živi popularnosti Petkovškove najbolj znane slike, ki nas je bolj kot z domačnim interierom osvojila s svojo psih(ot)ično poanto, se lahko namreč povprašamo tudi o značaju slovenskega človeka oziroma o naši kolektivni depresivnosti, če pomislimo, da nas je lahko identifikacijsko pritegnila tako izrazito nelagodna in nevesela slika, in se zavemo, da nas mnogo bolj kot svetla harmonija označuje temni modernizem ter da je mogoče skozi temno utripajočo svetlobo Petkovškove trpeče psihe pogledati na umetnika tudi kot na slovenski (oziroma slovenski umetnostnozgodovinski) kolektivni avtoportret.

Petkovškov »nigdirdom«, če lahko uporabim izraz preganjanega Primoža Trubarja,

ni bil le v tujini, marveč tudi doma. Petkovškov nedomačni domači dom, kjer se je umetnik očitno vse bolj počutil tujca, torej ni domačija, kakršne nam je malo pozneje pričel predstavljati idilični in vedri Maksim Gaspari, ki pa je postal bolj ljubljenec občinstva kot slikarjev in strokovnjakov. Kljub slovensko tipični podobi bogkovega kota, kakršno opisujejo že naši književniki, nam namreč ne ponazarja folklorno ljubeznive domačnosti in srečnega človeškega sožitja, marveč gre za domačijo, ki se je slikarju odtujila in v kateri ni izgubljenega sina ob vrnitvi sprejel noben oče, pa četudi naj bi bil skrit v materinem obličju in njeni židani ruti. Gre torej za domačijo, napolnjeno s slovensko tesnobo, kakršna je v naši umetnosti pozneje kulminirala s pretresljivimi avtoportreti iz bolnišnice pri slikarju Gabrijelu Stupici, ki je v svoji preobčutljivosti prav tako kot Petkovšek izpričeval dvom in samoto, s katerima je zaznamovanega toliko našega slikarstva, in je v trenutkih depresije svoje slike tudi uničeval. (Najbrž govori o dvomu samega Petkovška tudi vprašaj, ki ga je umetnik v nekem dokumentu dodal ob svojem imenu k označbi slikar.) Prav zaradi take življenjske naravnosti pa so se moderni slovenski slikarji lahko sklicevali kot na duhovnega sorodnika ali predhodnika samo ali skoraj samo na Petkovška. France Mihelič je govoril, da se je v težkih trenutkih svojega življenja počutil kot Petkovšek, umetnikov rojak risarsko precizni temni Vrhničan Floris Oblák pa je v misli nanj odkrival tolažbo za svojo lastno razbolenost.

Zaradi tako izjemno pomenljivih pogledov na umetnika sem se v tem informativno-jubilejnem prikazu izrecno osredotočil na recepcijo ustvarjalca, bolj kot neposredno na same njegove slike. To seveda nikakor ni napotek, da je potrebno najpoprej prebirati razlage in se potem odločiti, kako pogledati na sliko in komu najbolj zaupati ali verjeti. Z umetninami, tudi najbolj znanimi ali

razglašenimi, enako kot z anonimnimi, se mora človek soočiti sam in jim prisluhniti, kot da stoji prvič pred njimi in kot da ni o njih in umetnikih še nikoli slišal, tako kot se pristno srečuje z ljudmi in jih razpoznava ne glede na njihov sloves ali na mnenja prišepetovalcev. Četudi so slike zgovorne le same po sebi, pa lahko tako izjemne in že desetletja tako eksploatirane umetnine, kakršna je Petkovškova podoba *Doma*, postanejo še dodatno kulturno dragocene tudi in celo prav zaradi samih interpretacij, saj se lahko skoznje izkažejo kot središčne in osišče, ki sproža tudi razglabljanja o temeljnih vprašanjih in kriterijih umetnosti, v Petkovškovem primeru o umetnikovem znanju in moči, o videzu in resnici, površini in globini, zdravju in bolezni, o resnici in legendi, kajti tudi sam Petkovšek je v resnici že postal legendarna postava slovenskega slikarstva, zasramovana, poveličevana in razkrinkovana, a v svoji fragmentarnosti v bistvu slabo znana in zato toliko bolj skrivnostna. V njegovem trpkem slikarstvu, v njegovem ekspresivnem realizmu pa smo zanesljivo ugledali neverzirano deskriptivno obvladovanje zunanje resničnosti, marveč boleče kruto spopadanje z zanj bolečo življenjsko resnico; zato je obveljal tudi Petkovškov neizprosni realizem za realizem posebno avtentične, človeško zavezujoče vrste.

Ustvarjalna moč je pri Petkovšku krčevito udarila na dan ne glede na (ne)izbrušenost metiera kot izbruh ponikalnice. Petkovšek je, kot je dokumentirano, v izbruhu bolezenske negotovosti ali v obupu nad lastno ustvarjalnostjo kakšno sliko tudi uničil, tako kot danes neznano varianto svoje *Beneške kuhinje*, ki pri cinitvi ni dosegla pričakovanega priznanja; ob tem pa se je očitno spontano izpovedal in se izkazal kot umetnik za prihodnost, v kateri sta vse bolj dominirali negotovost in tesnoba, ne da bi se tega zavedal. S tem se je, ne glede na težo značaja in želje po samopotrditvi, izka-

zal kot docela pristen, pa tudi kot tragičen, osebno nesrečen ustvarjalec. Prav v tej pristnosti in človeški tragiki ter izjemnosti pa je poznejši čas, vse do današnjega, razbiral in še vedno razbira njegovo ustvarjalno prepričljivost in vznemirljivost, ki je pritegovala tako umetnike kot raziskovalce ter po njegovi smrti na novo povzročala ustvarjalni nemir ter sprožala vprašanja, na katera ni dokončnih odgovorov. Vsi tisti odgovori, ki se ob tovrstnem slikarstvu izkazujejo kot bolj ali manj prepričljivi in neprisiljeni, pa temeljijo najprej na čutenju ter dojemljivem opazovanju in šele nato tudi na pojasnjujočem razmisleku, skozi katerega pa se lahko hkrati s podobo umetnika razkrivajo in soočajo tudi osebne poteze in skrajnosti ter prioritete in predsodki v pogledih samih raziskovalcev. Kot že rečeno, pa je pogosto kdo izmed tistih, ki so umetnika občutili pristno in docela avtentično, vsebinski učinek njegove ustvarjalnosti zgodovinsko opredelil oziroma primerjalno umestil preveč ohlapno in širokopotezno.

Ne glede na to pa so vsa pojasnjevanja Petkovškove umetnosti že v osnovi smiselna le kot argumentirani odgovori na občutenja, saj se sama po sebi usmerjajo na umetnost od zunaj, z analizo njenih konstitutivnih elementov, kot so anatomija, perspektiva,

barva in svetloba, oziroma formulativnih principov in ikonografsko pomenljivih motivov; zunanji ikonografski pogled ne glede na občutenje bi lahko na primer v sliki *Doma* ugotovil le žanrsko podobo in ne avtobiografske izpovedi. Odločilno izhodišče za uvid v slike, kakršne so Petkovškove, je šele subtilen pogled od znotraj, dojemljiv za njihovo vsebinskost, saj šele ta predpostavlja in omogoča resnično uživetje vanje, šele s tem pa tudi intimno odprtost za njihovo čustveno in duhovno napetost, za tesnobo in zazrtost v tisto neznanost, v katero na sliki *Doma* izza nepremične mize pod bogkovim kotom molče strmi srepo zgovorni umetnikov pogled. Temeljno vprašanje spričo takega pogleda pa celo presega vprašanje o trpki usodi umetnikov, saj se razrašča v vprašanje o perspektivi človekove univerzalne odtujenosti v svetu, ki se skozi Petkovškov pogled srepo razkriva in daljnovidno napoveduje, ter se naseljuje v nemo spraševanje ozkosrčne slovenske »izbe«, se pravi slovenske družbe, ali je tak depresivno naravnani pogled odrešujoča dragocenost ali le simp-tomatično umetniško razkritje medsebojne nekomunikativnosti kot osrednje, večno aktualne človeške resnice, ki nas dela doma (in vsepovsod) tujce ter nas vsakogar zase zgroženo ali stoično usmerja proti smrtnemu dnu življenjskega močvirja.



Jožef Petkovšek: *Beneška kuhinja*, olje na platnu, 1888, 121 x 135 cm,
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 1748.



Jožef Petkovšek: *Pismo*, olje na platnu, 1888/89, 41,7 x 33,3 cm,
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 309 (delo odtujeno).



Jožef Petkovšek: *Perice ob Ljubljani*,
olje na platnu, 1886, 146 x 100 cm, zasebna last.



Jožef Petkovšek: *Krajina ob vodi (tudi: Motiv z Verda)*, olje na lesu, 1888/89, 34 x 25 cm, Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 308.



Jožef Petkovšek: *Tihožitje*, olje na platnu, 1884, 57,3 x 42,4 cm,
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 307.



Jožef Petkovšek: *Doma*, olje na platnu, okrog 1889, 121,5 x 134 cm,
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 305.

Avtor izvirnikov: Jožef Petkovšek

Avtor fotografij: Bojan Salaj

Fotografije: © Narodna galerija, Ljubljana, 2011/2012. Vse pravice pridržane.

Brez pisnega dovoljenja Narodne galerije in v skladu z veljavno slovensko zakonodajo je prepovedano reproduciranje, distribuiranje, dajanje v najem, dajanje na voljo javnosti (internet), predelava ali vsaka druga uporaba izvirnikov umetnin in njihovih fotografskih posnetkov ali njihovih delov v kakršnemkoli obsegu ali postopku, vključno s fotokopiranjem, tiskanjem ali shranitvijo v elektronski obliki.

Izvirnike reproduciranih umetniških del hrani Narodna galerija v Ljubljani, Slovenija.