

Miklavž Komelj

samostojni kulturni delavec, Ljubljana

DOI: 10.4312/SSJLK.53.78–86

»Sem li sam ljubezen?«

Božidar Jakac (1899–1989) je nekoč o sebi napisal, da si želi biti sprejemna plošča za izžarjene žarke ljubezni. Metafora je vzeta iz sveta fotografije, a se povezuje z Jakčevim temeljnim odnosom do življenja in umetnosti. Svetlobni žarek za Jakca nikakor ni bil samo metafora, ampak nekaj, kar je doživljal kot epifanijo in pogoj videnja. Zanj je bila ljubezen neločljivo povezana z nenehnim senzibiliziranjem perceptivnosti, ki povezuje dve plati njegovega opusa – duhovno ekspresijo in dokumentarno strast – v sledenje eni sami viziji.

Božidar Jakac, ljubezen, perceptivnost, svetlobni žarek, grafika

Božidar Jakac (1899–1989) once wrote about himself that he wanted to be the light sensitive surface for burning rays of love. The metaphor comes from the world of photography, but can be linked to Jakac's basic attitude to life and art. For Jakac, a ray of light was never just a metaphor, but something that he experienced as epiphany and a condition of seeing. He saw love as being inextricably linked with constant cultivation of the perceptiveness that connects two aspects of his work – spiritual expression and documentary passion – but combined in a single vision.

Božidar Jakac, love, perceptiveness, ray of light, graphic

Naslov predavanja je začetek neobjavljene pesmi Božidarja Jakca (1899–1989), ki jo v svoji knjigi *Mladi Jakac: izvori njegove ustvarjalnosti* delno navaja moj oče Milček Komelj. (Tako moram priznati: v tem predavanju bom pravzaprav predvsem »vampiriziral« to njegovo knjigo; nihče ni bolj pretanjeno in sistematično preučeval Jakčeve umetnosti kot on – in to raziskovanje sem kot otrok spremljal zelo od blizu, tako da mi je Jakčeva figura v tistem času postala skorajda ikona ...) Ta pesem se konča: »Želim si, da sem sprejemna plošča za izžarjene žarke ljubezni.« (Komelj 2000: 192, opomba 377)

Metafora je vzeta iz postopkov fotografije. Jakac je strastno fotografiral še v času, ko v fotograf-skih aparatih ni bilo filmov, ampak steklene plošče. Nedavno je bil obširen izbor Jakčevega foto-grafskega opusa prvič predstavljen na razstavi v ljubljanski Moderni galeriji in lahko smo bili pre-senečeni, kako sveže in sodobno je vse to delovalo. Ob razstavi sem napisal besedilo, v katerem sem posebej poudaril, kako je Jakac pred desetletji, ko je bil še živ, mnogim deloval anahronistič-no, danes pa njegova senzibilnost pravzaprav učinkuje mnogo bolj sodobno kot večina tistega, kar je bilo takrat moderno. Kot enega od razlogov sem navedel njegov temeljni odnos do umetnosti, ki kljub nenehnemu poudarjanju formalnega mojstrstva, ki je bilo v poznejšem obdobju umetniko-vega življenja nedvomno povezano tudi s precejšnjim konservativizmom, ni pristal na to, da bi umetnost videl prvenstveno kot nekaj, kar je fiksirano na platna, papirje, fotografske plošče ali filmske trakove. Jakac je njeno bistvo videl onkraj vsakega medija, v podobi nekega neulovljivega svetlobnega žarka – ali svetlobnih žarkov. In ta žarek, te žarke, je z različnimi mediji poskušal ujeti samo zato, da bi precizno pokazal njegovo, njihovo neulovljivost.

In to poskušanje je bilo zanj povezano z ljubeznijo. Ko so me povabili, naj za predavanje izberem neko témo, ki bo govorila o ljubezni v likovni umetnosti na Slovenskem, sem takoj pomislil na Jakca, in sicer prav zaradi te povezave ljubezni s samim načinom videnja.

V Jakčevem opusu najdemo veliko podob, ki tematiko ljubezni vizualizirajo na ikonografski ravni; pomislimo samo na njegove lesoreze, nastale v dialogu s pesniškim ciklom *Pisma Alojza Gradnika*; med njegovimi risbami najdemo tudi prave alegorije ljubezni, ki jih je navdihnila Anny Svoboda, Jakčeva zaročenka v času, ko je študiral v Pragi, iz praškega obdobja pa so se ohranile tudi številne študije napetosti medčloveških energij na podobah ljudi v kavarnah ... Jakac je bil izredno senzibilen opazovalec in posebno so ga fascinirale napetosti med dvema človekoma. Ampak ne samo med dvema človekoma; podobne napetosti je znal sijajno vizualizirati tudi v podobi dveh mačk.

Ob razmišljanju o témi, ki bi povezala ljubezen in likovno umetnost na Slovenskem, je bila moja prva misel, da bi morali najprej opredeliti, kaj razumemo kot ljubezen. Če pomislimo na »ljubezen«, se nam preveč hitro kot najbolj konvencionalna reakcija prikaže podoba relacije dveh ljudi. V nekem drugem predstavnem svetu, ki bi bil bolj religiozen, bi se najbrž na prvem mestu pokazala podoba božanske ljubezni. V nekem predstavnem svetu, ki ne bi bil tako antropocentričen, bi se najbrž prikazala »bitja iz tujih svetov«. Nedavno sem sodeloval pri nekem izboru posebno lepih slovenskih ljubezenskih pesmi in sem namenoma izbral *Pesem za jelene* Jureta Detele (2005: 28–29), ki je ob Gregorčičevi pesmi *Lastovkam* poudaril »[p]resenetljivo razkritje, da slovenščina zmore avtentično milujočo govorico, tudi če se milovanje ne nanaša na govorčevo ženo, ljubavnico, mamo, sestro ali brata, temveč na bitja iz bolj 'oddaljenih' svetov«. K temu je dodal: »Z nepopustljivostjo in pravično zavestjo o tujosti milovanih bitij je pesem rešena pred sentimentalnostjo, če uporabimo te besede v smislu definicije Oscarja Wilda: sentimentalnost je naslajanje z lepimi čustvi, pri čemer se ne zmenimo za to, da mora nekdo drug zanja plačati bolečo ceno.« (prav tam)

Jakca so nekateri imeli za sentimentalnega. Ampak nikakor ni šlo za sentimentalnost v Wildovem smislu. Sentimentalnost so pri njem rekli temu, kar je bilo v resnici izredno močno čustvo, povezano z izredno senzibilizirano perceptivnostjo, Jakac je videl poslanstvo umetnosti v skrajnem senzibiliziranju perceptivnosti. Čeprav se je sam usmeril predvsem v vizualne medije, zanj ta perceptivnost nikakor ni bila omejena samo na vizualnost. Izšel je iz senzibilnosti tiste simbolistične poetike, ki je kultivirala sinestezijo, in tudi sam je v tem smislu oblikoval ideje koncertnega odra, ideal pa je videl v zlitju slikarstva, poezije in glasbe. Združitev teh umetnosti je simboliziral v svojem abstraktnem »grbu«, ki ga je naredil leta 1920. (Komelj 2000: 26–27)

To predavanje se bo nanašalo prav na povezavo med ljubeznijo in perceptivnostjo.

V uvodnem razmišljanju sem omenil žarke in pri tem izhajal iz metafore, izhodišče za to metaforo pa je bilo doživljanje žarkov, ki je bilo zelo dobesedno. Jakac je svoj prvi stik s tem, kar je pozneje poskušal narediti vidno v svoji umetnosti, pozneje opisal kot doživetje s poti proti Trstu, ko je kot otrok prvič videl morje:

Ko je v mladem jutru v neverjetni živosti barv blestelo na sinjem morju nešteto drobnih belih jadrnic, sem ves vznemirjen, skoraj bi lahko dejal, prvič v še neznanem začudenju naširoko odprl oči. To je bil trenutek, ki sem mu iskal v življenju neštetokrat ponovitve. Začutil sem prostranost in dih nečesa daljnega,

nezanega, ki je postalo usodno za celo moje življenje ... Medtem je zažarelo nebo v škrlatu, solčna obla se je večala v neslutene dimenzije in se polagoma bližala pred mojimi začudenimi očmi morskimi gladini. Že je začela lesti za obzorje in tedaj sem žalostno presenečen zajokal: »Sonce bo v morje padlo!« Boječ se, da bo za zmeraj utonila lepota, ki je vzbudila v meni tako močno vznemirjeno začudenje. (Komelj 2000: 21)

Jakčevo občutje lepote je kozmično, ampak hkrati prav to kozmično lepoto občuti kot nekaj, kar je ogroženo, kar lahko vsak hip izgine, se izgubi, je odvisno od njegove pozornosti ... In tu lahko vidimo ključ do dveh na videz povsem različnih polov njegovih dejavnosti: Jakca je vodila ista gnanost v ekspresiji, s katero je pojavnost zunanjega sveta pretanil v krhkost privida, in v njegovi neverjetno razviti dokumentarni strasti, ki je segla tako daleč, da je vsakič, ko se je nekje zbralo neko omizje, zbral podpise udeležencev. Ta gnanost je tudi povzročila, da je bil, čeprav se je v svojih preferencah pogosto zdel precej konservativen, zraven pri nekaterih ključnih prelomnih dogajanjih svojega časa – od začetkov t. i. zgodovinske avantgarde v Sloveniji do partizanske revolucije. Vse je hotel videti: leta 1920 si je v Pragi skiciral znamenito burno gostovanje berlinske Dade, ki je izzvalo pretep, risal je hollywoodske igralko in jugoslovansko kraljevo rodbino ...

Ampak tudi ko je bil sredi najbolj burnih situacij, je bil njegov temeljni odnos do sveta še vedno lovljenje nekega neulovljivega žarka, ki se je vedno znova pojavil dobesedno. Louis Adamič (1981: 218) je o tem ohranil čudovito pripoved v svoji knjigi *Orel in korenine*.

Nekega večera sem vprašal Jakca, katero doživetje med vojno se mu najpogosteje in najbolj živo vrača v spomin.

»Sončni žarek,« je rekel in se nato široko nasmehnil mojemu osuplemu izrazu.

V nadaljevanju Adamič povzema Jakčevo pripoved. Nikakor ni šlo za kakšno idilo. Jakac pripoveduje o smrtno nevarnem dogodku, ko se je z vodstvom Osvobodilne fronte med nemško ofenzivo jeseni leta 1943 znašel v podzemeljskem bunkerju. Dušili so se v temi in slišali, kako so nad njimi hodili nemški vojaki; celo njihov urin je počasi tekel mednje v bunker.

»[...] Vsekakor se je zgodba končala tako srečno kot v hollywoodskem filmu. Malo pred poldnem četrtega dne je tenak in močan žarek luči nenadoma zasijal s stropa iz kota, kjer je bila nameščena ravna cev. Žarek je rahlo vzdrhtel in razsvetlil del jame. S prostora, kjer sem se jaz naslanjal ob steno, sem zagledal tri obraze in manj razločno več drugih: podoba, ki je ne bom nikoli pozabil. To je bil El Greco. Čudež je utrinjal črte bojazni in obupa. Nenadno upanje se je pomešalo z nevero.« Jakac si je za trenutek položil roko na oči. »Če zamižim, vidim to podobo tako jasno kakor tedaj. Nekajkrat sem jo poskušal ujeti na papir, pa mi je pobegnila, preveč je v nji. Vse skice sem raztrgal ...« (Adamič 1981: 222)

Skratka, na koncu imamo popolno neulovljivost. Ko govorimo o Jakčevi dokumentaristični strasti, je treba poudariti, da ravno v tej njegovi strasti ni iluzij, da lahko nekaj zares ohranimo – v bistvu je vse njegovo dokumentiranje stopnjevanje zavesti o neulovljivem. To je krasno vidno na njegovih fotografijah. Nikjer ni občutka, da je nekaj ujeto, ni tistega lova, o katerem včasih govorijo fotografi: da so na preži in potem ujamejo neki trenutek. Prej gre za videnje tega, da je to, kar je videno, neulovljivo.

Jakac je sicer sam hierarhiziral segmente svojega opusa; grafiko, risbo ali pastel je cenil mnogo bolj kot fotografijo, vendar pa v zadnji instanci zanj ni bilo apriorne razlike med dokumentarnim in umetniškim. V vsem svojem delovanju je sledil enemu in istemu videnju. V tem videnju ni bilo apriorne hierarhizacije videnege. To pa nikakor ne pomeni, da Jakac ni gojil posebnega občudovanja velikih osebnosti in grandioznih zgodovinskih dogodkov; v tem je bila celo njegova posebna strast, ki ga je navsezadnje pripeljala celo do tega, da se je leta 1943 znašel v Jajcu, kjer je portretiral Tita. Ampak bistvo njegovega pogleda na življenje je bilo v tem, da je vse zaznave dojemal kot kontinuum. Jakčev opus ni opus monumentalnih dosežkov, bolj kot izolirana dela je bistven nepretrgan tok vizualizacije, ki prihaja najbolj do izraza v serijah grafik in risb. Na ravni pisanja pa se s tem povezuje njegovo večdesetletno pisanje dnevnika.

Jakac je v svojem načinu življenja najbolj neposredno sledil svoji vokaciji v letih študija v Pragi, v katerih lahko vidimo njegov največji ustvarjalni razcvet. V teh letih je poskušal biti kot instrument, ki odzvanja vsemu, kar zazna. Kot ponazoritev navajam tri njegove zapise iz praškega časa. Prvi je iz leta 1920:

Noč vse vprek. Večno ropotanje – težki koraki,
brnenje avtomobila, – tiktakanje ure, –
ropotanje nad glavo, – glasovi iz ulice,
temna okna, – svetla okna, – refleksi
luči v mojem oknu, še bolj zelen »širm« v oknu,
zvonjenje prodajalniških vrat, – drdrajoče
ropotanje prodajalniške izložbe, – smeli koraki,
ženski glasovi, govorjenje to večno.
Poslednji dan maja, poslednje ure.
H koncu gre mesec ljubezni, poezije,
prebujenja, začetka –
– Si ga li živel?
? (Kornelj 2000: 78)

Jakčevo vprašanje na koncu bi lahko vzeli precej konvencionalno ali celo sentimentalno, ampak v povezavi s kontinuumom avdiovizualnih zaznav, o katerem govori prej, ga lahko razumemo tudi čisto drugače. Popolna odprtost simultanim drobnim zaznavam brez selektivnosti bi v neki skrajni konsekvenci pomenila neko stanje, ki je enako nezavedanju in smrti. Jakca je nenehno vznemirjala ravno ta meja zavesti tik pred izginotjem; ni naključje, da je njegovo najbolj elaborirano delo iz praškega obdobja čudovita in v bistvu še danes premalo cenjena grafika *Onesveščeneč*, iz katere lahko prepoznamo tudi umetnikovo občudovanje El Greca.

Če je za vzpostavitev simbolnega sveta pomembno to, da neka gesta prekine mrmanje realnega in vzpostavi prazen prostor, v katerega se potem nanašajo oblike, in tišino, v katero se polagajo besede – in za ustvaritev te tišine je pogosto potrebnih veliko besed –, je videti, da želi Jakac prenesti v prostor simbolnega samo mrmanje realnega. Da želi vzdržati njegovo nevzdržnost. In če se spet vrnemo k začetni metafori, si njegovo perceptivnost pri tem res lahko predstavljamo tako, kot da se želi senzibilizirati do te mere, da bo ves spremenjen v eno samo fotografsko ploščo, ki bo

sprejela vse vtise. Seveda pa si lahko predstavljamo, da bo taka množina vtisov ploščo osvetlila tako zelo, da ne bo ostalo fiksirano nič, da jo bo spremenila v belino, v praznino. Jakac tako v bistvu nenehno beleži to mejo spreminjanja samih vtisov v praznino. Pri njem ne gre za praznino, ki se jo ustvari z intervencijo v mrgolenje vtisov, ampak za praznino, ki nastane v prepoznavanju tega mrgolenja kot praznine. Jakčeva strast percepcije je v bistvu brezobjektna.

V drugem zapisu lahko beremo:

Ptic me petje prebudilo.
V mislih, da zunaj krasen dan
vstaja, vstal sem. Odprem okno.
Ulica dremavo sanja, srebrno sivi
mrak nad vsem. Temno se
zrcalijo v tlaku mokrem hiše z
ostrim se refleksom zastrtega neba.
Odmevi trdih korakov človeka
s suhim izpitim obrazom in
delavsko suktnjo, in zopet mir –
glasovi ptičev. S počasnim korakom
navkreber s knjigami pod pazduho,
visoke postave, od dolge noči izmučena
hoja in blede obraz, počasi on stopa
navzgor in sreča dve stari prodajalki,
eno z marelo, drugo s košaro, saj
druga je mlada, a stara celo ta. In zopet
je mir. Počasi priziblje, v enakomernih
nihljajih kot tiktakanje ure velike,
se z brezovo metlo star, siv, odrevenel
starec pometač. Počasnih korakov kot
senca pomika se cesto nizdolu pod sabo
pa čisti nesnago, papirje in drsa jih v stran,
dokler ne izgine počasi in mirno, kot prišel.
In dežek pohlevni in ptički veseli in pesem
dremotna jutra, oznanja dan. – (Komelj 2000: 78–79)

Jakac ne poskuša pretrgati tega mrgolenja vtisov, ne poskuša demiurško poseči vanj, ampak poskuša tako senzibilizirati percepcijo, da vsak trenutek doživi kot epifanijo.

V zapisu iz leta 1923 pa lahko beremo:

Orgle done dalje svojo vedno novo pesem, moj pogled strmi v žareči oltar. Neverjetno sveto veličastno razpoloženje me objame. Težko se ločim od cerkve, ravno ko se začno svečanosti in grem v bližnji – kino. Mislim si, to bo prehud kontrast. Toda čudo, za par trenutkov že gledam v dušo ljudi, ki so zašli na pot na dno, pa ko se jim približa duša človeka, poslanega po milosti božji med nje, zbudi se v njih zopet čut

ljubezni, sočutja, resnice. Oči se jim zasvete v čudni luči, v njihovi duši je daljna melodija.

In zopet ljudje, polni spoznanja in občutja, tam na dnu. Od tu grem zopet tja, kjer done orgle, zaključno pesem svečanosti, ljudje trumoma odhajajo, jaz šele notri. Ves vzduh je napolnjen svečanega razpoloženja, dolgo dolgo stojim, poslušam te večne melodije, dokler ne ugašajo počasi luči in melodije. Skoraj bi si lahko očital, zakaj nisem bil pri svečanosti, a naključje mi je prineslo novo razodetje.

Polmrak je nastajal, ko stopim iz cerkve, ljudje odhajajo v gručah, korak me zanese na velik trg, posejan z nebrojnimi stojnicami, pravi semenj. Vesela radost otrok kriči iz tega vozla ljudi. O, koliko tisoč obrazov srečaš, kolikokrat srečaš sebe in tedaj nekaj jekne v tebi. Obraz dekleta se ti zasveti iz gruče in zopet ugasne, a v tvojem srcu vzplamti spomin na neko daljno pomlad, o – pomlad, ko začutil si v svojem srcu prvič bolest, ki je tedaj bila enaka neskončnemu veselju. (Komej 2000: 79–80)

V tem zapisu lahko odkrijemo kar nekaj zanimivih stvari. Vidimo, da na primer Jakac na neki ravni vendarle zelo strogo vrednostno ločuje to, kar vidi. Pri tem je na prvi pogled videti celo zelo konvencionalen. To, kar vidi v cerkvi, zanj sodi k nečemu visokemu, medtem ko povezuje kino z dnom. Ampak ta vnaprej zamišljeni kontrast je samo ozadje, na katerem še močneje izstopi presenečenje nad tem, da je vse, čisto vse, kar človek z resnično izostrenostjo percepcije zazna, epifanija. Jakca v tem obdobju navadno prištevamo med ekspresioniste, ampak on ni ekspresionist v smislu, da bi hotel vsiliti intenzivnost svojega notranjega sveta zunanjemu svetu na način deformacij njegove podobe; bolj so ga zanimale točke srečanj med zunanjim in notranjim svetom, subtilni prehodi in interference med njima. Zato je zanj najbolj ustrezna podoba percipiranega nekaj, kar pride iz njega kot vibracija. Na percepcije se odziva kot glasbilo s svojimi strunami. Osamosvojena poteza njegovih risb v odnosu do videnega ni deformacija, ampak odzven. Po drugi strani pa je to, kar Jakac vidi, odzven njegove duše. Nenehno raziskuje to interakcijo.

Tukaj se tudi vznik nekega obraza iz množice, v kateri spet izgine, pokaže kot žarek, ki zasveti in ugasne – intenzivnost tega hipa je onkraj časa in s tem priključne neke druge čase. Kot vidimo, je ta vznik opisan kot nekaj, kar je za Jakca simbol ljubezenskega doživetja.

Ta intenzivnost videnja spreminja risanje, slikanje, fotografiranje ... v ljubezensko dejanje. Jakac v neki svoji pesmi opiše sam proces portretiranja ženske kot eksplicitno ljubezensko dejanje, kot neko neznosno intenzivno srečanje dveh smeri – gibanja od notranjega sveta k zunanjemu, umetnik oblikuje ljubljene obraz in oči – in gibanja od zunanjega sveta k notranjemu, te linije so izlele iz ljubljene obraza.

Če drugega ne,
naj mi bo dovoljeno vsaj to,
da smem s svojimi rokami
oblikovati ta Vaš obraz, te oči,
da mi vsaj to ostane kot ...
in edin spomin sladak
in poln bolesti.
Naj mi bo dovoljeno vsaj to,
da smem zreti par trenutkov
tega življenja iz oči v oči,

iz duše v dušo, da srce mi
izpoje vso bol in ljubav v
te linije, izlite iz Vašega obraza.
O Bog, dovoli mi to
milost in nemilost. (Kornelj 2000: 191–192, opomba 375)

Iz te pesmi veje tudi značilna Jakčeva sramežljivost, ki je pogosto zabeležena v njegovih zapisih o ženskah. Ampak ko Jakac govori o nedotakljivosti, gre še za nekaj drugega. Za Jakca je videnje zadnje resnice o nekem bitju povezano s skrajno tujostjo in mejo izginotja, videnje se do kraja razodene prav v točki absolutne tujosti, ko žarek ugaša. Ultimativna resnica o človeškem obličju je bila za Jakca izraz, ki ga žarek duše nariše na obraz, ko zapušča telo. Jakac je bil vse življenje obseden s tem, da je na obrazih mrtvih iskal »večno sfinks« – od pastela Mrtva Ela Budnova, posmrtnega portreta mlade novomeške pianistke, do risbe, na kateri je upodobil mrtvega partizan-skega generala Franca Rozmana Staneta. Navajam še eno njegovo pesem:

Duša je izklesala, izmodelirala
obraz in vdehnila pečat
svojega življenja.
Obraz mrtve izraža poslednji
pozdrav velike duše, ki pride,
izkleše, oživi telo in zopet zasanja
davnine večnosti.
Pride, vzplamti, zažari in
nevidna izgine, kot je prišla.
Zapusti pa poslednji izraz bolesti,
ali veselja, blaženosti in ljubezni.
Kdo more vstvariti paralelno
življenje oziroma poslednji izraz,
prihajajoč v onstranost, ko ga
še ni doživel. To je tista večna
sfinks. Nikdar v življenju razrešeni
vprašaj: Obraz ti govori, tu nimaš
pravice ne pristopa sedaj!
Spoznal boš v poslednjem
hipu, toda sam ...
in Tvoj obraz ob izražal isto
spoznanje in ljudje bodo videli
v njem isti nerazrešljiv vprašaj
in občutili bodo vso rezko
rezkost večnosti, kot si jo ti občutil.
O ta večna sfinks. (Kornelj 2000: 196–197, opomba 444)

Spet meja vidnosti, spet nekaj, kar nas spomni na lovljenje žarkov sonca, ki bo utonilo v morje. Ampak ko Jakac išče te najbolj mejne trenutke, se obenem zave, da je pravzaprav vse, kar vidimo, na meji izginjanja. Svetloba, ki stvarjem podarja vidnost, stvari obenem razblinja, jih dela nedostopne.

V tem pogledu je ena njegovih največjih mojstrov in litografija *V gledališču* iz leta 1923. Iz pripisa k skici za litografijo vidimo, da gre pravzaprav za prizor iz (praške) opere. Tu je slikarjev pogled obrnjen stran od scene k ženski, ki sedi in gleda sceno. Prostor je v temi, svetloba scene pa osvetljuje njen obraz in roke, kot da je privid. Za njo je črnina teme, medtem ko je skupina ljudi, ki je še bliže sceni, osvetljena tako, da so tisti, ki jih vidimo s hrbtna, videni samo kot črne silhete, medtem ko so tisti, ki jim vidimo obraze, od svetlobe scene tako osvetljeni, da jih svetloba dobesedno raztaplja v belino; več oseb se združi v belo liso svetlobe. Vidnost nebeško lepega obraza gledalke je odvisna od krhkega ravnotežja med svetlobo in temo, ki to, česar se polastita, vsaka s svoje strani izmikata videnju.

In ni naključje, da je za Jakca privilegirano mesto, ki naredi vidno to resnico o vidnosti, gledališče.

Ob vsem povedanem nas morda niti ne bo tako začudilo, da je Jakac trenutek svojega najmočnejšega čutenja ljubezni povezal z izkušnjo sončnega žarka, ki je prodril v temo – to je tisti žarek iz že citirane pripovedi v knjigi *Orel in korenine*, ki je prodril v podzemeljski bunker – in ki je bil zanj izkušnja slikarstva, izkušnja El Greca, ki ni fiksirana na gledanje muzejskih platen, ampak se lahko pojavi kot epifanija v najbolj nemogoči situaciji. Prav tako nas morda ne bo začudilo, da je ta ljubezen izrecno povezana z religiozno sfero, z evangeljsko ljubeznijo do bližnjega in obenem z izkušnjo svete groze; Adamič je v svoji pripovedi tako obnovil Jakčeve besede:

Ampak da se vrnem k žarku! Nisem gotov, kaj sem začutil, ko sem zagledal luč, ali kaj smo vsi pomislili. Ko sem dva dni kasneje poskušal obnoviti epizodo, je ena izmed žensk, ki je bila vse prej kot verna, priznala, da je skoraj planil iz nje vzklík »Jezus Marija!« običajen med slovenskimi kmeti. Ni pa izgovorila teh besed, je rekla, ker so bili njeni živci tako napeti, da ni imela več glasu. Drugi so povedali, kako so v sebi vzklíknil »Živijo Tito!« ali »Živijo Stalin!« Vprašujem se, ali se marsičesa niso domislili pozneje ... Mislim, da sem jaz predvsem občutil neko sveto grozo. Bil sem omamljen od lepote luči na tistih koščeni, neobritih obrazih. Nikoli, nikoli nisem tako zelo ljubil svojega bližnjega. (Adamič 1981: 223–224)

V tej luči je bila za Jakca grafika, ki operira z napetostmi med belino in črnino, polna vsebine že kot sam medij. Ni naključje, da je naredil svojo veliko mojstrovino, ki napetosti med svetlobo in temo eksplicitno poveže z ljubezensko poezijo, v lesorezu – v mislih imam grafično mapo *Pisma*, izdano leta 1923, ki velja za prvo slovensko grafično mapo. Gre za podobe, narejene k pesniškemu ciklu Alojza Gradnika z istim naslovom. Jakac je vzpostavil napetosti na več ravneh, tudi napetost med branjem in gledanjem, saj so kot sestavni del teh grafik oblikovane črke pesmi, ki jih je v celoti sam izrezal v grafične plošče po vzoru nemških *Blockbücher*. Zanimivo je, da je Jakac na teh podobah napetosti med belo in črno dosledno uporabil tudi za tematiziranje dvojnosti med moškim in žensko. To nas spomni na kitajsko dvojico *yin* in *yang*, ampak pri Jakcu je simbolizacija obrnjena. Če je v kitajski simbolizaciji ženski princip *yin* povezan s črno, s temo, je pri Jakcu ženska bela, svetla, medtem ko je črn, temen, moški. Že Milček Komelj (2000: 149–152) je poudarjal, kako Jakac v teh lesorezih Gradnikovo čutno erotiko spreminja v izključno duhovno

dimenzijo. To pa ni umik od Gradnikove intenzivnosti, ampak v nekem smislu celo njeno stopnjevanje. V zadnji Gradnikovi pesmi, kjer ženski glas kliče ljubemu, kako naj si vzame njene prsi, njena usta, kako naj ji iz žil izpije vso kri, da bo truden vpil od slasti, da smrt, »ko življenje zajde«, pri njej ničesar več ne najde, Jakac žensko upodobi kot onstranski privid z dvignjenimi rokami, kot da je starokrščanska oranta. Prav to korespondira s tistim temeljnim preskokom v Gradnikovi pesmi, ko se do skrajnosti stopnjevana čutnost pokaže kot nekaj, kar evocira onkrajčutno, zagrobno, nedotakljivo. Telo v ekstazi ni več zemeljsko, ampak prestopa v onstranskost privida. Šele prestop te meje dela Gradnikovo erotiko res pretresljivo. Če pesnik ne bi šel tako daleč, če bi se ustavil pred to mejo, bi v njegovih verzih o ženski želji morda lahko videli mačizem. Da se te pesmi pravzaprav dogajajo v območju mistike, je dojel že Srečko Kosovel, ki pa so se mu zdele Jakčeve grafike za Gradnikovo poezijo očitno neustrezne; o njih je napisal: »Naš slikar Božidar Jakac je pisma ilustriral. Kakor so zase lepa zaključena celota, so v svoji preveč lahкотni tehniki v diametralnem nasprotju s težo in elementom, ki je v teh pesmih.« (Kosovel 1977: 174) Toda menim, da je Jakac v tem ciklu zavestno operiral z nasprotji in da lahko v tem vidimo celo posebno kvaliteto; ne gre torej za nesporazum, ampak za transformacijo. Prav v nenehnem prepoznavanju tega, kar se zdi zemeljsko, v perspektivi nekega prostora, ki ni zemeljski (tudi sončni žarek, ki zemeljskim bitjem in stvarjem podarja vidnost, ni zemeljski, ampak prihaja od drugod), lahko prepoznamo bistvo Jakčevega doživljanja ljubezni.

Kosovel je sicer Jakčevo umetnost cenil in ob njej pisal o »snovi duše«. Za sklep tega predavanja pa bom navedel Kosovelovo pesem v prozi *Slepi slikar* (Kosovel 2016: 50), ki sem jo odkril v pesnikovi zapuščini in jo objavil v reviji *Likovne besede*. Razmišljanje o žarku sem v tem predavanju povezal z zelo specifično Jakčevim doživljanja sveta, ki je doseglo skrajno intenzivnost v dvajsetih letih minulega stoletja, zato bi rad za konec opozoril še na to, kako se je presenetljivo podobna senzibilnost sočasno pojavila v kontekstu tega, čemur rečemo slovenska umetnost, tudi v poeziji:

Slepi slikar

Ako bi bil slikar[,] bi narisal tole. Silhueto, črno silhueto na temnomodrem obzorju; na to silhueto pada žarek solnca in ta silhueta trepeče od smeha.

Samo en žarek sije na to silhueto, samo en žarek. In ta človek živi od njega in ga [tu očitno manjka beseda ali pa je Kosovel pozabil prečrtati besedo ga, op. M. K.], pije to luč v skromnem veselju[,] to je edini žarek[,] ki sije na njegovo obleko. In solnce zahaja in žarek blesti. In čedalje šibkeje sije, a srce bije še, še, še, še, še, še bije in trepeče. In solnce zajde in silhueta sredi ceste je sama in trepeče v nočnem vetru.

Literatura

- ADAMIČ, Louis, 1981: *Orel in korenine*. Prevedla Mira Mihelič. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
DETELA, Jure, 2005: *Zapisi o umetnosti*. Koper: Hyperion.
KOMELJ, Miček, 2000: *Mladi Jakac*. Ljubljana: Slovenska matica.
KOSOVEL, Srečko, 2016: Iz zapuščine. *Likovne besede* 103/2016. 50.
KOSOVEL, Srečko, 1977: *Zbrano delo* III. Ljubljana: Državna založba Slovenije.