

*Lev Menaše*

## Sodobnost preteklosti

Vojskoval se je. Zdaj se vrača; in v kakšnem trenutku? Oče je pravkar umrl. Doma se je vse zelo spremenilo. Nekdaj je v hiši vladala revščina. Zdaj v njej vladata bolečina in beda. Postelja je slaba in brez žimnice. Nanjo so položili mrtvega starca. Svetloba, ki pada skozi okno, osvetljuje samo njegov obraz, vse drugo je v senci. Pri njegovih nogah vidimo na slamnatem stolu gorečo blagoslovljeno svečo in posodo z blagoslovljeno vodo. Starejša hči ... je upodobljena v pozi obupa, eno roko si je položila na čelo, druga je dvignjena in v njej še vedno drži križ, ki ga je dala poljubiti svojemu očetu. Eden od njenih malih otrok se preplašen skriva ob njene prsi, drugi, z dvignjenima rokama ..., je videti, kakor da bi pravkar dojel prvi vtis smrti. Mlajša sestra, postavljena med okno in posteljo, se kar ne more sprijazniti s tem, da nima več očeta: sklanja se proti njemu; videti je, kakor da skuša ujeti njegov zadnji pogled; dviguje roko in iz njenih napol odprtih ust prihaja vzklík: "Moj oče, moj oče, ali me ne slišite več?" Uboga mati stoji ob vratih, s hrbtom proti zidu, žalost jo je premagala in kolena ji odpovedujejo.

To je prizor, ki čaka nehvaležnega sina. Približuje se. Že ga vidimo na pragu. Izgubil je nogo, s katero je bil odrinil mater, roka, ki jo je bil dvignil proti očetu, je pohabljen.

Vstopi. Mati ga sprejme. Molčé; a z roko kaže na truplo, kakor bi hotela reči: "Poglej, kaj si mu storil."

Nehvaležni sin je videti pretresen: skloni glavo in se z roko udari po čelu.

Kakšen nauk za očete in otroke! ...

To je le nekaj odstavkov iz Diderotove ocene drugega od osnutkov, ki ju je na pariškem Salonu leta 1765 razstavil Jean-Baptiste Greuze. Kompoziciji kažeta isto zgodbo; prva, *Nehvaležni sin* (delo je sicer bolj znano pod – precej bolj ustrezno

dramatičnim – naslovom *Očetovsko prekletstvo*), njen začetek, in druga, *Kazen slabega sinu*, njen tragični zaključek.

Diderotove zapise, ki so nastajali ob teh in drugih na Salonih razstavljenih delih, so pogosto označevali kot začetke likovne kritike; in čeprav je označba po eni strani neupravičena, po drugi ustreza, saj je od pariških Salonov osemnajstega in devetnajstega stoletja mogoče potegniti nepretrgano linijo do bienalov ter trienalov (in tako naprej) dvajsetega in enaindvajsetega, podobno linijo pa je – *mutatis mutandis* – mogoče potegniti tudi od Diderotovih ocen do tistih, ki jih danes pišejo njegovi nasledniki. Ob tem pa postane očitno še nekaj: tudi razlogi, zaradi katerih umetniki na takšnih prireditvah – ter zlasti pri njihovih ocenjevalcih – uspejo ali ne, se niso bistveno spremenili.

Na nekatere od ključnih kaže Greuzov in Diderotov primer. Najprej na dejstvo, da ocenjevalec praviloma pride na razstavo ne obremenjen, ampak vsaj po svojem mnenju upravičeno oborožen z vsemi svojimi predsodki. Diderot vnaprej vé, zakaj je nekega umetnika treba napasti in drugega pohvaliti. V njegovem primeru je stališče v temelju moralistično, seveda vsaj načeloma ne v smislu katere koli stare, še zlasti ne krščanske morale (pa čeprav so njeni odmevi v njegovem pisanju očitni – skoraj bi lahko rekli, da gre tudi pri njem za “prenose tipov”, s kakršnimi se vedno znova srečujemo v Greuzovem slikarstvu, navsezadnje ob obeh upodobitvah zgodbe “izgubljenega” sina), ampak v smislu “nove” meščanske. V njenem imenu Diderot avtomatično napada predstavnike “stare” aristokratske, kakršen je bil Boucher (ki ga je še toliko bolj sovražil, ker je bil nedvomno uspešen, seveda zaradi docela napačnih razlogov), in hvalil njihove nasprotnike ter poudarjal nauke njihovih del – v konkretnem primeru predvsem strahote, s katerimi bo kaznovan, kdor si drzne razdreti temeljno celico meščanske družbe.

Diderotove predsodke pa je poznal tudi Greuze in jim prilagajal svoje slikarstvo – kar je seveda prvo in verjetno najbolj bistveno pravilo, po katerem se mora uspeha željni umetnik ravnati. Pri tem ne gre samo za ustrezno vsebino (ali, pozneje, obliko); ta je sicer temeljni pogoj za ugodno oceno, ne zadošča pa za resnično navdušenje ocenjevalca in torej ne zagotavlja, da bo ta s svojim pisanjem zmogel navdušiti tudi širše občinstvo. V ta namen je treba človeka poznati in razumeti še precej bolje, to pa v Diderotovem primeru ni bilo posebno težko, saj je šlo za vsakomur znano javno osebnost in, še bolj pomembno, (med drugim) tudi za umetnika, ki je kot tak svoja načela in občutke razgrinjal veliko bolj obširno, kakor je pri kritikih sicer navada. Vseh tančin Diderotovega duha Greuze na ta način sicer ni mogel spoznati (končno je večina danes najbolj znanih piščevih del izšla šele precej pozneje, po njegovi smrti), vsekakor pa ga je poznal dovolj dobro, da mu je vsaj nekaj časa nadvse uspešno “podkladal” dela, s katerimi se Diderot ni samo moral strinjati, ampak so ga tudi nedvomno navduševala.

Kritik pa seveda mora biti vsaj malo kritičen. Tudi Diderot ni izjema:

... ne verjamem, da je materina kretnja v tem trenutku prava; zdi se mi, da bi eno roko dala pred oči, ker bi si tako zakrila pogled na sina in na možovo truplo, z drugo pa bi nehvaležnemu otroku pokazala očetovo truplo. Ostanek njenega obraza ne bi nič manj jasno kazal silovitosti njene žalosti, lik pa bi bil še bolj preprost in patetičen. ... Velika posoda z blagoslovljeno vodo in kropilo sta takšna, kakršna bi Cerkev postavila ob vzhodje mrtvaškega odra, v koči pa bi ob nogah umirajočega lahko našli zgolj lonec vode in vejico, ki je bila blagoslovljena na cvetno nedeljo.

Za kritika Diderotovega tipa je odkrivanje napak bistveni del njegovega posla, v primeru pozitivne še pomembnejši kot v primeru odklonilne kritike. Opozorilo bralcu najprej dokazuje, da piscu – sicer nedvomno – občudovanje umetnika ni otopilo njegovega kritičnega čuta, še pomembnejše pa je, da ga avtomatično postavlja na položaj, nadrejen umetniku. Ta mu omogoča, da grešniku podeli odvezo, pa čeprav praviloma ne ravno popolne; vse to spet potrjuje njegov nadrejeni položaj, s katerega se v sklepu kritike lahko brez nadaljnjih pomislov prepusti neomejeni hvali. Tako sta končno zadovoljna oba, umetnik sicer nekoliko manj, kar bo pokazal tam, kjer to najlažje stori – v svojem slikarstvu. Tudi v konkretnem primeru je zanimivo opazovati, katero od kritikovih pripomb je Greuze na končni različici slike sprejel in katero je zavrnil: materine kretnje ni bistveno spremenil, pač pa je veliko posodo z blagoslovljeno vodo in kropilo dejansko zamenjal z zahtevanimi predmeti.

Zgodba nas avtomatično spomni na verjetno najbolj znamenito med Prešernovimi zbadljivkami, in skoraj ni dvoma, da sta se na anekdoto o kopitarju in Apelu spomnila tudi njuna naslednika – če že ne Diderot, pa gotovo vsaj Greuze, ki je ravnal natanko tako kot Grk, pa čeprav ne vemo, ali je kritiku tudi zabrusil enake besede. Prav verjetno se to ne zdi, kajti konec koncev je bil le povprečen slikar in kot tak vse preveč odvisen od kritikove hvale; to se je zelo jasno pokazalo tudi v nadaljevanju zgodbe, ko si je Diderot novega slikarskega junaka našel v – seveda bistveno boljšem – Davidu, Greuze pa je potonil v morju povprečnežev in si nazadnje (še za življenja) prislužil najbolj žalostnega od vseh možnih epitafov: "Nekdaj je bil zelo ugleden umetnik."

Greuzova zgodba zveni kot nedvomno poučna moralka, vendar ni tipična. Povprečneži praviloma uspevajo povsod, tudi v likovni umetnosti; Greuzov primer je izjemen samo zato, ker je zadel ob kritika, ki je sicer bil enostranski, trmast, poln predsodkov in tako naprej, kar je vse običajno, nikakor pa ni bil povprečen; to pa seveda ni običajno.

Povprečni kritiki (in ob njih povprečno občinstvo) imajo vedno najraje povprečne umetnike in jim praviloma tudi ostajajo zvesti, pri čemer pa je treba poudariti, da "povprečen" nikakor ne pomeni "slab". Svojo obrt je Greuze nedvomno solidno obvladoval, in čeprav je ob kakšni perspektivni okrajšavi zašel v težave ter v kompoziciji nikoli ni bil posebno močan, v njegovem ne srečujemo nič več resnih slikarskih katastrof kakor v opusih danes – upravičeno – precej slavnnejših umetnikov. Tudi njegovemu občutku za "duha časa", za to, kaj je občinstvo njegovega obdobja in okolja od likovne umetnosti pričakovalo, ni kaj

očitati – prav nasprotno, kar seveda najbolj potrjuje prav Diderotovo navdušenje. In navsezadnje so pravila, ki se jih je držal, dolgo, vsaj kakšno stoletje, uspešno prestajala tudi preskus časa.

To dokazujejo dela, s katerimi so si Greuzovi nasledniki še vrsto desetletij pridobivali (vsaj uradno) najbolj čaščeno in zaželeno od vseh francoskim umetnikom dosegljivih nagrad, *prix de Rome*. Po sredini devetnajstega stoletja, torej približno sto let po Greuzovih triumfih, je njihova dela mogoče še vedno ocenjevati – in hvaliti – z ne bistveno spremenjenimi merili: npr. sliko, s katero si je *prix de Rome* leta 1858 priboril Jean-Jacques Henner. Spet gre za družinsko tragedijo, le da izhodiščni motiv – novemu času ustrezno – ni več vsakdanji, "žanrski", ampak bibličen: Adam in Eva, ki odkrijeta Ablovo truplo. To leži v ospredju kompozicije; ob njem kleči Eva, ki – s trenutku ustreznim patosom – vije roke. Za njo stoji Adam, ki je (kakor Greuzov sin) pretresen sklonil glavo in se z roko udaril po čelu. Levo lahko vidimo žrtvenik, s katerega se še vije dim umorjenčeve daritve, v ozadju pa se pogled odpira v golo krajino, v pusti svet, v katerega sta bila zaradi svojega greha izgnana prastarša človeškega rodu.

S stališča obdobja in okolja nastanka slike bi skratka lahko ugotovili, da je umetnik znal dobro predstaviti pretresljivost trenutka; pripomnili, da so nekateri detajli, zlasti detajli trupla, morda skoraj preveč naturalistični, ob tem pa spet opozorili, da je slikar prav s postavitvijo Ablovega lika gledalca očitno opomnil na prihodnjo Kristusovo žrtev in ga tako iz brezupa, ki ga občutita Ablova roditelja, povzdignil k upanju na odrešenje. (Današnji, s takšno ali drugačno psihoanalitično metodo navdahnjeni umetnostni zgodovinar bi o detajlih trupla in o celotni situaciji vedel povedati še precej več, seveda pa se Hennerjev ocenjevalec v te smeri tudi, če bi jih poznal, ne bi spuščal.) In končno bi še morali poudariti, da se je slikar pri delu oprl na stvaritve najsijajnejšega obdobja francoske umetnosti, na Claudova in še zlasti na Poussinova dela, torej njegovo delo ni poučno samo v smislu svetne in svete morale, ampak v gledalcu vsaj posredno budi tudi plemenita domoljubna čustva.

Od Greuzovega časa je torej bistveno napredovala predvsem kvantiteta: namesto enega nauka dobimo zdaj kar tri. Ob tem seveda ne preseneča, da je bila Hennerjeva kariera precej bolj uspešna od Greuzove: po vrnitvi iz Rima je nadvse uspešno debitiral na Salonu leta 1863 in od tega trenutka je njegova pot vodila samo še navzgor, vse dokler ni petdeset let pozneje postal *grand officier* Legije časti.

Danes je praktično popolnoma pozabljen in tudi Salon leta 1863 ni ostal znan po njegovem zmagoslavju, ampak zato, ker je žirija odklonila toliko del, da se je samemu Napoleonu III. zdelo primerno ustanoviti (kakor bi danes rekli) alternativno predstavitev, znameniti *Salon des refusés*, Salon zavrnjenih. Ta je žel še več uspeha od "pravega", saj je občinstvu ponujal bistveno več zabave: množice so se prihajale krohotat razstavljenim delom, med katerimi je bilo kar nekaj danes slavnih, na prvem mestu seveda Manetov *Zajtrk na travi*.

Posmeh, ki so ga takšne slike žele, je v nadaljevanju postal najučinkovitejše orožje kritikov, ki so napadali Manetove naslednike. Kot orožje seveda ni bil nič novega, je pa z razvojem časopisja v devetnajstem stoletju dobil prej

nesluteno moč; to so občutili že umetniki prve polovice in sredine stoletja, vendar nanje usmerjeni napadi skupaj s tistimi, ki jih je ob *Zajtrku na travi* doživljal Manet, zbledijo v primerjavi z onimi, ki so jih umetniki doživljali v in po sedemdesetih letih. Zaradi kombinacije gole ženske in oblečenih moških figur so *Zajtrku na travi* očitali predvsem "nemoralnost" in "vulgarnost"; to je še mogoče razumeti, vsaj na prvi pogled pa je precej manj jasno, zakaj naj bi na razstavi, ki so jo impresionisti leta 1874 priredili v (nekdanjem) Nadarjevem ateljeju, gledalci od vsega hudega že kar znoreli. Kako naj bi se to zgodilo, je opisano v najbolj znanem od vseh napadov, ki ga je napisal Louis Leroy. Pisec naj bi bil razstavo obiskal "v spremstvu gospoda Josepha Vincenta, krajinarja, Bertinovnega učenca, ki mu je več vlad podelilo medalje in odlikovanja," temu pa naj bi se bilo po ogledu najpomembnejših del zmešalo vse do stopnje, na kateri je slike začel hvaliti in končno za impresionistično delo označil še samega sebe. Skratka: impresionistične slike lahko občuduje samo norec, od te stopnje pa je samo korak do naslednje, ki jo v različicah srečujemo ob modernističnih delih naslednjih desetletij – takšna je lahko ustvaril samo norec.

Tu nas seveda predvsem zanima, kje so impresionisti in njihovi nasledniki naredili usodno napako, ki jih je končno – kakor in kot norce – za dolgo časa izločila iz civilizirane družbe. Osnovni odgovor je preprost: na isti točki, s katere sta Henner in pred njim Greuze krenila po pravi poti. Njune slike so bile moralne in njihove nemoralne, pri čemer ne gre samo za neprimerno mešanje moških in žensk ali za upodabljanje vsakomur znanih prostitutk. S takšnimi témami so se ukvarjali tudi drugi slikarji, nekateri v še precej bolj moralističnih okoljih (angleški preraphaeliti so bili npr. z motiviko "padle ženske" skoraj obsedeni), vendar so bila njihova dela sprejemljiva, ker je bila morala jasno predstavljena in nedvomno spodbudna. Impresionistična dela pa niso vsebovala nobene morale, bila so skratka dobesedno ne-moralna in kot takšna družbi nevarna: ne samo akti, ampak tudi na prvi pogled nedolžne – in zato še toliko bolj nevarne – krajine, v katerih seveda ni bilo mogoče odkriti nobenih aluzij na slavno preteklost francoske umetnosti in ki torej niso spodbujale patriotičnega zanosa, ampak so, prav nasprotno, gledalce vodile na pota popolne neodvisnosti od vsega starega, od vseh sprejetih norm. Kako nevarna so takšna pota bila, pa je francoska družba po izkušnjah iz leta 1871 vedela zelo dobro in dobro se je tudi spominjala, kakšno vlogo je takrat odigral najbolj samoglavni vseh umetnikov. Leta 1874 je bil Courbet sicer že srečno odstranjen, zdaj pa je bilo treba izločiti še njegove naslednike in ker ti žal niso zagrešili nobenih očitno kaznivih dejanj, so jih pač izločili kot norce.

Zgodovina pa je rada ironična in tako se je končno zgodilo, da so se v novem stoletju in še zlasti po prvi svetovni vojni impresionisti iz norcev naenkrat spremenili v vsega spoštovanja vredne kroniste, v katerih delih so Leroyevi nasledniki odkrivali zadnje odbleske dokončno izgubljene "zlate dobe" – enako kakor so nekdanji kritiki v Poussinovih ter Claudovih odkrivali in častili sledove še starejše. Seveda pa ta novi, spoštovanja vredni status večini impresionistov ni nič kaj prida koristil in nič ni koristil niti družbi kot celoti, saj so po njej ta čas že začeli rovariti novi, še hujši norci.