

VID SNOJ¹ IN JOŽEF MUHOVIČ²

Julian Barnes, *Zgodovina sveta v desetih poglavjih in pol*, Théodore Géricault, *Splav Meduze*, in Julian Barnes, *op. cit.*

Brodolom³

I

Začelo se je s slabim znamenjem.

Obpluli so rt Finisterre in s srednje močnim vetrom pluli proti jugu, ko je fregato obkrožila jata pliskavk. Vsi na krovu so se nagnetli na krmnici in ob ograji na ladijskem mostičku ter se čudili sposobnosti živali, da lahko krožijo okrog ladje, ki je že dotlej veselo plula s hitrostjo devetih ali desetih vozlov. Ko so občudovali igro pliskavk, se je zaslišal krik. Pomožni sobar je padel skozi eno od sprednjih oken na levi strani ladje. Izstrelili so svetlobno raketo, odvrgli rešilni splav in ladja se je ustavila. A ti manevri

¹ Dr. Vid Snoj, redni profesor, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. E-naslov: vid.snoj@guest.arnes.si.

² Dr. Jožef Muhovič, redni profesor, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. E-naslov: jozef_muhovic@t-2.net.

³ "Brodolom" je peto poglavje Barnesovega romana *Zgodovina sveta v desetih poglavjih in pol* (1989), ki ga je v slovenščino prevedla Valerija Cokan (2015). Sestavljeno je iz dveh delov (str. 150–161 in 162–181 v slov. izd.). V prvem Barnes prepripoveduje pričevanje J. B. H. Savignya in Alexandra Corréarda, ki sta preživela brodolom ladje Meduza; njuno pričevanje je izšlo leta 1817, leto po brodolomu. Drugi del poglavja pa je umetnostno-zgodovinski esej o Géricaultovi sliki, v katerem se Barnes močno opira na delo Lorenza Eitnerja *Géricault: His Life and Work* (1982). Poglavje je zaradi dolžine občutno skrajšano.

so bili izvedeni nerodno, in ko so spustili čoln s šestimi vesli, je bilo že prepozno. Rešilnega splava niso mogli najti, kaj šele fanta. [...]

Senegalsko odpravo so sestavljale štiri ladje: fregata, korveta, fluta in brig. Izplula je 17. junija 1816 z otoka Ile-d'Aix, na krovu je bilo 365 ljudi. Zdaj je nadaljevala pot proti jugu s posadko, zmanjšano za enega. Z živem so se založili na Tenerifu; natovorili so dragocene vrste vina, pomaranče, limone, opuncije in vsakovrstno zelenjavo. Njihovo pozornost je pritegnila izprijenost domačega prebivalstva: ženske iz vasice Santa Cruz so stale na vratih in nagovarjale Francoze, naj vstopijo, v prepričanju, da bodo inkvizitorski menihi njihove soproge ozdravili ljubosumja, če bodo z neodobravanjem govorili o zakonski strasti, ki da je zaslepljujoč satanov dar. K premišljevanju nagnjeni potniki so takšno vedenje pripisali južnemu soncu, katerega moč, kot vemo, slabi tako naravne kot moralne vezi.

S Tenerifa so pluli v smeri jug-jugozahod. Srednje močni vetrovi in navigacijska nespretnost so razpršili flotiljo. Fregata je sama prečkala povratnik in obplula rt Barbas. Plula je tik ob obali, včasih komaj kaj več kot za pol dolžine strela topovske krogle stran. Morje je bilo nastlano s čermi; ob oseki brigi niso mogli prav množično pluti po tem delu morja. Obpluli so rt Blanco, oziroma tako so vsaj mislili, potem pa se nenadoma znašli v plitvini; globinomer so spuščali vsake pol ure. Ko se je zasvitalo, je gospod Mauder, podporočnik straže, na kokošnjaku izračunal koordinate in ocenil, da so na robu Arguinskega grebena. Njegovemu poročilu niso čisto verjeli. A celo tisti, ki niso imeli morjeplovske izobrazbe, so lahko opazili, da se je barva morja spremenila; na bokih ladje je bilo videti morsko travo in ribe so močno prijemale. Nasedli so na mirnem morju in ob jasnem vremenu. Globinomer je pokazal osemnajst sežnjev, takoj zatem pa šest sežnjev. Fregata se je zazibala in se skoraj takoj zatem nagnila, pa še drugič in tretjič, potem pa obmirovala. Sonda je kazala globino pet metrov in šestdeset centimetrov.

Na nesrečo so na greben naleteli v času plime; in morje je postajalo čedalje bolj divje, zato so se vsi poskusi, da bi ladjo rešili, izjalovili. Fregata je bila brez dvoma izgubljena. Ker čolni, ki jih je nosila, niso zadoščali za vse osebje, je padla odločitev, da bodo zgradili splav in nanj vkrkali tiste, ki jih ne bo mogoče spraviti v čolne. Splav bodo potem odvlekli do obale in vsi bodo rešeni. Načrt je bil odlično zasnovan, a kot sta pozneje potrdila dva iz družine, je bil izrisan na raztrošenem pesku, ki ga je razpihala sapica egoizma.

Izdelali so splav, in to dobro, dodelili mesta na čolnih, pripravili živem. Ob svitu, ko je bilo v podpalubju dva metra in sedemdeset centimetrov

vode in je črpalke niso mogle več izčrpati, je prišel ukaz, naj zapustijo ladjo. Toda odlično zasnovanega načrta se je prav kmalu polastil nered. Nihče ni upošteval dodeljenih mest na čolnih in z živežem se je ravvalo zelo neskrbno, pozabili so ga ali pa izgubili v morju. Posadka na splavu naj bi štela sto petdeset mož: sto dvajset vojakov, vključno s častniki, devetindvajset mornarjev in potnikov, ena ženska. A komaj se je na to pripravilo – ki je merila dvajset metrov v dolžino in sedem v širino – vkrcalo petdeset mož, že se je potopila najmanj sedemdeset centimetrov pod vodo. Odvrkli so sode z moko, ki so jih že naložili, in nivo splava se je dvignil; ko je nanj planil preostanek ljudi, se je spet potopil. Ko je bilo plovilo povsem otovorjeno, je bilo meter pod gladino, in vkrcani na njej so se tako stiskali, da se niso mogli premakniti niti za korak; tisti spredaj in zadaj so bili do pasu v vodi. Obnje so valovi metali odvržene sode, med drugim tudi petindvajset funtov težko vrečo piškotov, ki jih je voda nemudoma spremenila v kašo.

[...]

Splav so vlekli štirje čolni, postrojeni v vrsti drug za drugim, pred njimi je plula pinasa, ki je sondirala. Ko so čolni zasedli svoje položaje, so moške na splavu začeli vzklikati *Vive le roi!* in na koncu muškete je zaplapolala majhna bela zastava. A v trenutku največjega upanja in pričakovanj vseh vkrcanih na splavu je ob običajnih morskih vetrovih zapihljala tudi sapica egoizma. Drugo za drugo, naj bo zaradi lastnih interesov, nesposobnosti, po nesreči ali zaradi dozdevne nuje, so odvrkli vlečne vrvi.

Splav je bil od fregate oddaljen komaj za dve stari morski milji, ko so ga izpustili. Vkrncani na njem so imeli vino, malo brendija, nekaj vode in manjšo količino premočenih piškotov. Niso jim dali niti kompasa niti karte. Brez vesel in krmila splava ni bilo mogoče usmerjati, pa tudi načinov za usmerjanje tistih na splavu ni bilo veliko, saj jih je neprenehoma metalo drugega ob drugega, medtem ko jih je preplavljalo morje. Prvo noč se je razdivjala nevihta in silovito premetavala splav; kriki tistih na njem so se mešali z bučanjem valov. Nekateri so okrog hlodov privezali vrvi in se jih trdno držali, vse pa so brez usmiljenja bičali valovi. Do svita je bil zrak napolnjen z žalostnimi kriki, v nebesa so pošiljali zaobljube, ki se jih nikoli ne bi dalo izpolniti, in vsi so se že pripravili na neizogibno smrt. Nemogoče si je bilo predstavljati tisto prvo noč, ne da bi bila resnica še veliko strahotnejša.

[...]

Druga noč je bila še strašnejša od prve. Morje je bilo visoko kot gore in splavu je nenehno grozilo, da se bo raztreščil; častniki, ki so se zgrnili

okrog kratkega jambora, so vojakom na vsaki strani splava ukazali, naj služijo za protiutež in izenačujejo silovitost valov. Skupina mož, prepričanih, da so pogubljeni, je na silo odprla sod vina, trdno odločena, da si bo zadnje trenutke življenja lajšala z izgubo moči razuma; kar se jim je tudi posrečilo, dokler ni morska voda vdrla skozi luknjo, ki so jo naredili v sodu, in uničila vina. Dvojno pobesneli razuzdani možje so se tako odločili, da bodo pospešili skupni propad, in napadli so vrvi, ki so povezovale splav. Upornikom so se postavili po robu in med valovi in temo noči se je odvijal najhujši boj. Ko so vzpostavili red, je na usodnem plovilu za eno uro zavladala spokojnost. Opolnoči pa so se vojaki spet uprli in z noži in s sabljami napadli svoje nadrejene; tisti, ki niso imeli orožja, so bili tako razrvani, da so hoteli svoje častnike raztrgati z zobmi. Ti so pretrpeli zelo veliko ugrizov. Moške so metali v morje, pretepeene, zabodene; s splava so odvrgli dva soda vina in zadnji sod vode. Ko so malopridneže nazadnje le obvladali, je bil splav prekrit s trupli.

[...]

Šestdesetim možem na splavu je ostal samo še sod vina. Vojakom so pobrali okovice s čevljev in jih oblikovali v trnke; skrivili so bajonet, da bi z njim lahko ujeli morskega psa. Potem je morski pes res priplaval, zagrabil bajonet in ga z grobim potegom s čeljustmi spet zravnal, nato pa odplaval stran.

Za podaljševanje svojega bednega obstoja so se morali zateči k skrajnemu izhodu. Nekateri med tistimi, ki so preživelili noč upora, so planili na trupla in z njih izsekovali kose mesa ter jih kot bi mignil pogoltali. Večina častnikov je to meso zavračala; čeprav je eden od njih predlagal, naj ga najprej posušijo, da bo užitnejše. Nekateri so poskusili z žvečenjem usnjenih trakov od sabelj in škatel za naboje, pa usnjenih obrob na klobukih, a je bolj malo koristilo. Eden od mornarjev je poskušal pojesti svoje izločke, a se mu ni posrečilo.

Tretji dan je bil miren in jasen. Počivali so, toda krute sanje so samo še povečevale grozo, ki sta jo že tako povzročili lakota in žeja. Splav, ki je zdaj nosil manj kot polovico začetne posadke, se je dvignil nad gladino, to je bila nepredvidljiva posledica nočnih uporov. Kljub temu pa so potniki stali v vodi do kolen, tako da so lahko počivali samo stoje, tesno prižeti drug k drugemu. Četrto jutro so ugotovili, da je ponoči umrlo ducat tovarišev, trupla so izročili morju, razen enega, ki so ga prihranili za skrajno lakoto. Ob štirih popoldne je mimo splava priplavala velika jata letečih rib in mnoge so se ujele v robove splava. Tisti večer so si pripravili ribo, a

lakota je bila tako neznanska in obrok tako pičel, da je marsikdo ribi dodal človeško meso; tako začinjeno je bilo manj odbijajoče. Celo častniki so ga jedli, zdaj ko je bilo tako postreženo.

Od tega dne so se vsi navadili jesti človeško meso. Naslednje jutro jim je prineslo sveže zaloge. Nekaj Špancev, Italijanov in črncev, ki so med prvima uporoma ostali nevtralni, se je zarotilo, da bi svoje nadrejene pometali s splava in pobegnili proti obali, za katero so verjeli, da ni zelo daleč, skupaj z dragocenostmi in imetjem v vreči, obešeni na jambor. Še enkrat se je vnel hud boj in kri je prekrila nesrečni splav. Ko so končno zatrli že tretji upor, jih je bilo na krovu komaj kakšnih trideset, in splav se je spet dvignil nad gladino. Komaj kje je ležal kakšen mož brez ran, na katere je stalno pljuskala slana voda; razlegali so se predirni kriki.

[...]

Zdaj je bilo treba sprejeti najstrahotnejšo odločitev. Ko so se prešteli, so ugotovili, da jih je sedemindvajset. Za petnajst od njih je bilo verjetno, da bi lahko preživeli še nekaj dni; preostali, s hudimi ranami, mnogi med njimi v deliriju, so imeli malo možnosti za preživetje. V času do njihove smrti bi prav gotovo še zmanjšali že tako omejene zaloge živeža. Izračunali so, da bi si potem lahko razdelili celih trideset ali štirideset buteljvk vina. Če bi bolnim zmanjšali obroke za polovico, bi jih s tem obsodili na postopno smrt. In tako je po pogovoru, ki mu je vladal najgrozotnejši obup, petnajsterica zdravih odločila, da je treba bolne za skupno dobro vseh, ki še imajo možnost preživetja, vreči v morje. Trije mornarji in vojak, ki jim je zdaj srce od stalnega pogleda na smrt že otrdelo, so opravili te odvratne, a potrebne usmrtitve. Zdrave so ločili od nezdravih kot čiste od nečistih.

Po tem okrutnem žrtvovanju je zadnjih petnajst preživelih vse svoje orožje odvrгло v morje, obdržali so samo sabljo, če bi bilo treba prerezati kakšno vrv ali deblo. Ostalo jim je živeža za šest dni čakanja na smrt.

Potem se je zgodilo nekaj, kar si je vsak od njih razlagal glede na svojo naravo. Bel metulj najobičajnejše vrste v Franciji je priletel in zafrfotal nad njihovimi glavami in se spustil na jadro. [...] Celo tisti dvomljivci, ki nikakor niso hoteli prepoznati božjega sredstva, so se v previdnem upanju zavedali, da metulji ne letijo prav daleč od kopnega.

Toda kopno se ni hotelo prikazati. Pod žgočim soncem jih je bičala silovita žeja, nazadnje so si začeli vlažiti ustnice z lastnim urinom. Pili so ga iz majhnih cinastih skodelic, ki so jih najprej pomočili v morje, da se je njihova notranja tekočina hitreje ohladila. Dogajalo se je, da so bile skodelice možem ukradene in da so jih dobili pozneje nazaj, a brez urina.

Eden od njih se kljub neizmerni žeji ni mogel pripraviti do tega, da bi ga izpil. Med njimi je bil tudi zdravnik, ki je pripomnil, da ima urin nekaterih mož sprejemljivejši okus. Pripomnil je še, da je eden od takojšnjih učinkov pitja urina potreba po novem proizvodjanju urina.

[...]

Deseti dan je precej mož, ko so dobili svoj odmerek vina, skovalo načrt, da bi se napili in se pognali v prostovoljno smrt; težka so jih odvrnili od te namere. Morski psi so obkrožali splav, toda nekaj zblaznelih vojakov se je mirno kopalo velikim ribam na očeh. [...]

Trinajsti dan njihove preizkušnje je vzšlo sonce na nebu brez enega samega oblaka. Petnajsterica revežev se je ravno pomolila k Vsemogočnemu in si razdelila odmerke vina, ko je poveljnik infanterije na obzorju zagledal ladjo in to oznanil z vzklikom. Vsi so se zahvaljevali Bogu za milost in se predali izbruhom veselja. Zravnali so obroče sodov in na konec privezali robce; eden od članov posadke se je povzpел na vrh jambora in mahal s temi zastavicami. Opazovali so ladjo na obzorju in ugibali njeno smer. Nekateri so ocenili, da jim je vsako minuto bliže, drugi so bili prepričani, da ubira nasprotno smer. Pol ure so bili razpeti med upanjem in strahom. Potem je ladja izginila z morja.

Iz veselja jih je pahnilo v potrtost in bridkost; zavidali so usodo tistim, ki so umrli pred njimi. Potem so hitro poiskali kos blaga za zaščito pred soncem in legli v njegovo senco, da bi si našli tolažbo v spanju. Nameravali so napisati poročilo o svoji dogodivščini, pod katero bi se vsi podpisali in ga pribili na vrh jambora, v upanju, da bo nekako prispelo do njihovih družin in do oblasti.

Dve uri so preživeli med najokrutnejšim razmišljanjem, potem pa je glavni topničar, ki je nameraval na čelo splava, splezal izpod šotor in pol stare morske milje stran zagledal Argus, ki je s polnimi jadri plul proti njim. Komaj je lahko dihal. Iztegnil je roke proti ladji. "Rešeni," je rekel. "Brig na obzorju!" Sledilo je vsesplošno veselje; celo ranjencem se je posrečilo priplezati do zadka splava, da bi bolje videli, kako se jim približujejo rešitelji. Objemali so se in njihovo veselje se je podvojilo, ko so sprevideli, da svojo odrešitev dolgujejo Francozom. Mahali so z robci in se zahvaljevali božji previdnosti.

Argus je napel jadra in zavl proti desnemu boku splava, za pol strela iz pištole stran. Petnajst preživelih, med katerimi celo najmočnejši ne bi zdržali še naslednjih osemindeset ur, so vkrcali na ladjo; poveljnik in častniki briga so s stanovitno skrbnostjo v njih spet razvneli življenjski



Splav Meduze, 1818/1819, olje na platnu, 491 x 716 cm, Pariz, Musée du Louvre

plamen. Dva, ki sta pozneje napisala poročilo o tej preizkušnji, sta ugotovila, da je bila njihova rešitev resničen čudež in da je bila navzočnost božjega prsta pri tem dogodku neizpodbitna.

[...]

II

Kako spremenite katastrofo v umetnost?

[...] To katastrofo seveda moramo razumeti. Da jo lahko razumemo, si jo moramo predstavljati, zato potrebujemo upodabljajočo umetnost. Seveda pa jo moramo tudi upravičiti in ji oprostiti, katastrofi namreč, pa če je še tako minimalna. Zakaj se je zgodilo, to noro dejanje Narave, ta ponoreli človeški moment? No, vsaj umetniško delo je nastalo iz tega. Mogoče pa je navsezadnje katastrofa prav *za to*.

Preden je začel slikati, si je pobril glavo, to je splošno znano. Glavo si je pobril, da se ne bi mogel z nikomer dobiti, zaklenil se je v atelje in prišel ven šele, ko je dokončal svojo mojstrovino. Je bilo tako?

Odprava je izplula 17. junija 1816.

Meduza je zadela ob čer 2. julija 1816 popoldne.

Preživele so rešili s splava 17. julija 1816.

Savigny in Corréard sta svoje poročilo o potovanju objavila novembra 1817.

Slikarsko platno je bilo kupljeno 24. februarja 1818.

Platno je bilo preneseno v večji atelje in ponovno napeto 28. junija 1818.

Slika je bila dokončana julija 1819.

28. avgusta 1819, tri dni pred otvoritvijo Salona, je sliko pregledal Ludvik XVIII. in umetniku namenil "eno tistih posrečenih pripomb, ki hkrati podajajo sodbo o delu in spodbujajo umetnika", kot je komentiral *Moniteur Universel*. Kralj je rekel: "*Monsieur Géricault*, vaš brodolom zanesljivo ni katastrofa."

Začne se z zvestobo resnici. Umetnik je prebral Savignyjevo in Corréardovo poročilo; sestal se je z njima, ju izprašal. Zbral je dosje o tem primeru. Poiskal je preživelega tesarja z Meduze in ga nagovoril, da mu je v merilu izdelal maketo izvirnega plovila. Nanjo je razporedil modelčke iz voska, to so bili preživeli. Povsod po ateljeju je obesil svoje slike, ki so prikazovale hudo ranjene in odsekane glave in secirane okončine, da bi tako vnesel duha smrtnosti. Na dokončani sliki je mogoče prepoznati portrete Savignyja, Corréarda in tesarja. (Kaj so si mislili o tem poziranju za reprizo svojih muk?)

Ko je slikal, je bil povsem umirjen, je poročal Antoine Alphonse Montfort, učenec Horaca Verneta; komajda je bilo zaznati kakšno premikanje telesa ali rok, na licih pa zgolj rahlo rdečico, ki je kazala na njegovo zbranost. Slikal je naravnost na belo platno, za vodilo je imel le grob obris. Delal je, dokler je imel svetlobo, z nepopustljivostjo, ki je izvirala tudi iz tehnične nuje: težka, hitro sušeca se olja, ki jih je uporabljal, so zahtevala, da je moral vsak del slike, ki se ga je lotil, dokončati v istem dnevu. Kot vemo, si je pobril tiste svetle rdečkaste kodre, kot znak, ki sporoča: Ne moti. A ni bil osamljen: modeli, učenci in prijatelji so kar naprej prihajali k njemu v hišo, ki jo je delil s svojim mladim asistentom Louis-Alexisom Jamarjem. Med modeli, ki jih je uporabil, je bil tudi mladi Delacroix; poziral mu je za truplo, ki leži z iztegnjeno levico in z obrazom navzdol.

Začnimo s tem, česar ni naslikal. Ni naslikal:

- 1.) kako Meduza zadene ob čer;
- 2.) trenutka, ko odvržejo vrvi, s katerimi so vlekli splav;

- 3.) nočnih uporov;
- 4.) neizogibnega kanibalizma;
- 5.) skupinskega umora šibkejših iz samoohranitvenega nagona;
- 6.) prihoda metulja;
- 7.) preživelih v vodi do pasu, meč ali gležnjev;
- 8.) trenutka rešitve.

[...]

In kaj potem je naslikal? No, kako pa je videti? Predstavljajmo si, da sliko pogledamo še z nepoučenim očesom. No, kaj je videti, da je naslikal? Predstavljajmo si spet, da je naše oko nepoučeno. *Prizor brodoloma* proučujemo brez znanja francoske pomorske zgodovine. Vidimo preživele na splavu, ki mahajo drobceni ladji na obzorju (oddaljeno plovilo, tega ni mogoče prezreti, ni nič večje, kot bi bil tisti metulj). Na začetku domnevamo, da gre za trenutek, ko opazijo splav, in da temu sledi rešitev. Ta občutek deloma izvira iz naše neutrudne nagnjenosti k srečnim koncem, pa tudi iz tega, da si na neki stopnji zavedanja zastavimo naslednje vprašanje: kako bi pa sploh vedeli za te ljudi na splavu, če jih *ne bi* rešili?

Kaj govori v prid tej domnevi? Na obzorju je ladja; tudi sonce je na obzorju (čeprav ga ni mogoče videti) in rumenkasto osvetljuje ladjo. Sklepamo, da gre za sončni vzhod, ladja prihaja s soncem ter prinaša nov dan, upanje in rešitev; črni oblaki nad glavo (zelo črni) bodo kmalu izginili. Kaj pa, če je bil sončni zahod? Svit in zaton zlahka zamešamo. Kaj, če je bil zaton in bo ladja kmalu izginila skupaj s soncem, brodolomce pa čaka brezupna noč, črna kot oblaki nad njimi? Zbegani smo, mogoče bi šli preverit jadro splava, da bi ugotovili, ali se plovilo premika proti rešiteljem ali proč od njih, in da bi ocenili, ali se bo ta zlovešči oblak razpršil; vendar iz te smeri nismo deležni prav veliko pomoči – veter ne piha navzgor in navzdol po sliki, temveč z desne proti levi, in okvir nas odreže od nadaljnjih vremenskih podatkov na naši desni strani. Potem, še vedno smo neodločeni, se pojavi še tretja možnost: lahko bi sicer bil sončni vzhod, ampak rešilna ladja kljub temu mogoče ne pluje proti brodolomcem. To bi bil med vsemi najočitnejši udarec usode: sonce vzhaja, *a ne za vas*.

Nepoučeno oko se z nekaj razdražljivosti umakne poučenemu očesu.

Pa primerjajmo *Prizor brodoloma* še s Savignyjevo in Corréardovo pripovedjo. Takoj postane jasno, da Géricault ni naslikal mahanja, ki je peljalo h končni rešitvi: tisto se je zgodilo drugače, brig se je nenadoma pojavil ob splavu in vsi so se veselili. Ne, to je prizor, ko so prvič zagledali ladjo,

ko se je Argus za mučne pol ure pojavil na obzorju. Če primerjamo slikarsko barvo s tiskarskim črnilom, nemudoma opazimo, da Géricault brodolomca ni prikazal na jamboru z zravnanim obročem soda in robcem, privezanim nanj. Namesto tega se je raje odločil za moža, ki se je povzpел na sod in mahal z veliko cunjo. Pri tej spremembi se najprej zamislimo, potem pa jo sprejmemo: resničnost mu je ponujala podobo opice na palčki, umetnost pa je zahtevala trdnejše središče pozornosti in še eno vertikalno.

A ne pustimo se prekmalu poučevati. Vprašanje raje vrnimo razdražljivemu nepoučenemu očesu. Pozabimo na vreme; kaj je mogoče povzeti iz osebja na splavu? Zakaj za začetek ne preštejemo glav? Na krovu je dvajset oseb. Dve energično mahata, ena energično kaže, dve energično moledujeta, plus ena, ki ponuja pomoč svojih mišic mahajoči osebi na sodu: šest jih je za upanje in rešitev. Potem je pet oseb (dve ležita na trebuhu, tri vznaki), ki so videti mrtve ali umirajoče, plus stari bradač v žalujoči drži, s hrbtom obrnjen k opaženemu Argusu: šest jih je proti. Vmes (ocenjujemo tako prostor kot razpoloženje) je še osem oseb: ena napol moleduje, napol bodri, trije opazujejo mahajočega z zadržanim izrazom, eden mahajočega opazuje v smrtni grozi, dva, naslikana iz profila, vsak zase pozorno opazujeta valove, ki se kotalijo k njim in stran od njih, plus še ena nejasna oseba na najtemnejšem, najbolj poškodovanem delu platna, z glavo med rokami (se praska po skalpu?). Šest, šest in osem: ni absolutna večina.

(Dvajset? sprašuje poučeno oko. Savigny in Corréard sta vendar rekla, da je bilo zgolj petnajst preživelih. Torej je vseh pet, ki bi lahko bili samo nezavestni, pravzaprav mrtvih? Ja. Ampak kaj pa potem tisto klanje, ko je zadnjih zdravih petnajst preživelih zbrisalo trinajst svojih tovarišev v morje? Géricault jih je nekaj iz globin izvlekel nazaj na krov, da bi mu pomagali pri kompoziciji. Naj mar mrtvi izgubijo svoj glas na referendumu, kjer se odloča med upom in brezupom? Tehnično gledano, ja; a ne pri ugotavljanju razpoloženja na sliki.)

Struktura je torej uravnotežena, šest za in šest proti, osem neodločenih. Obe naši očesi, nepoučeno in poučeno, mežikaje tavata. Njuna pozornost se čedalje pogosteje odvrta od očitnega središča slike, mahajočega na sodu, k žalujoči osebi spredaj levo, edinemu človeku, ki nas gleda. V naročju ima mlajšega tovariša, ki je – vse smo že izračunali – zanesljivo mrtev. Starec je s hrbtom obrnjen od vseh živih na splavu: njegova drža kaže vdanost v usodo, žalost, brezup; dodatno ga zaznamujejo sivi lasje in rdeč kos blaga, s katerim si je zaščitil vrat. Prav lahko bi zašel na sliko iz kakšnega drugega žanra – mogoče kakšen Poussinov starček, ki se je

izgubil. (Bedarija, hlastne poučeno oko. Poussin? Guérin in Gros, če že hočete vedeti. Kaj pa mrtvi "Sin"? Potpuri iz Guérina, Girodeta in Prud'hona.) Kaj sploh počne ta "Oče"? Morda a) objokuje mrtveca (njegov sin?, njegov tovariš?) v svojem naročju; b) ugotavlja, da jih nikoli ne bodo rešili; c) premišljuje, da bo zaradi smrti, ki jo drži v naročju, tudi morebitna rešitev povsem brez pomena? (Mimogrede, pravi poučeno oko, nevednost res prinaša omejitve. Nikoli ne bi na primer uganeli, da oče in sin pravzaprav predstavljata prikrit motiv kanibalizma, ne res? Skupaj se prvič pojavita na Géricaultovi edini ohranjeni skici prizora kanibalizma, in vsakega količkaj izobraženega sodobnega opazovalca bi to brez dvoma spomnilo na Dantejev opis grofa Ugolina, ki v stolpu v Pisi žaluje med svojimi umirajočimi otroki – ki jih je pojedel. Je zdaj vse jasno?)

O čemer koli že tuhta starec – njegova navzočnost na sliki postane enako močna sila kot sila mahajočega. Ta protiutež nas napeljuje k naslednjemu sklepanju: da je na sliki prizor sredi trenutka, ko so prvič videli Argus. Ladjo so imeli pred očmi že petnajst minut in ponuja se jim še nadaljnjih petnajst minut. Nekaj jih verjame, da še vedno pluje proti njim, nekaj je negotovih in čakajo, kaj se bo zgodilo, nekaj – vključno z najmodrejšo glavo na krovu – jih ve, da se oddaljuje od njih in da ne bodo rešeni. Ta oseba nas napeljuje, da *Prizor brodoloma* beremo kot podobo posmeha vsakršnemu upanju.

[...]

V ateljeju je preživel osem mesecev. Približno takrat je narisal avtoportret, s katerega strmi v nas z mrkim, precej sumničavim pogledom, ki ga slikarji pogosto privzamejo, kadar so pred ogledalom; mi, vseskozi prežeti z občutkom krivde, si domišljamo, da nezadovoljstvo meri na nas, v resnici pa je zvečine usmerjeno nazaj na model. Brado ima kratko in kratke lase mu pokriva grška kapa z resami (slišali smo zgolj to, da si je glavo pobril, ko je začel delati, a lasje v osmih mesecih precej zrastejo: kolikokrat si jih je moral še ostriči?). [...]

Zapomniti si ga moramo v osami njegovega ateljeja, pri delu, v gibanju, pri delanju napak. Ko poznamo končni rezultat osemmesečnega dela, se nam zdi pot do njega neustavljiva. Začnemo z mojstrovino in se prebijamo nazaj skozi ovržene in skoraj zgrešene zamisli; a zanj so se ovržene zamisli začele kot pobude in šele zelo na koncu je videl to, kar smo mi že na začetku vzeli za samoumevno. Izid je bil za nas neizogiben, zanj pa ne. [...]

Zvestoba resnici, na začetku prav gotovo; ko pa postopek steče, prevlada zvestoba umetnosti. Dogodek se nikoli ni zgodil tako, kot je opisan;

število potnikov je netočno; ljudožerstvo je zmanjšano zgolj na literarno aluzijo; par Očeta in Sina ima karseda majhno dokumentarno vrednost, skupina okrog soda pa sploh nikakršne. Splav so počistili kot za kakšen državniški obisk monarha z občutljivim želodcem; rezine človeškega mesa so odgospodinjili stran, in vsi imajo tako poglajene lase kot slikarjevi pravkar kupljeni čopiči.

Ko se Géricault približuje svoji končni sliki, začne prevladovati vprašanje oblike. Išče fokus, obrezuje, prilagaja. Dviga in spušča horizont (če je oseba, ki maha, pod horizontom, je ves splav čemerno pogreznjen v morje; če horizont prelomi, je videti, kot da upanje narašča). Géricault odreže obkrožajoče morje in nebo in nas zaluča na splav, če si to želimo ali pa ne. Razteguje razdaljo med brodolomci in reševalnim čolnom. Preureja položaje svojih figur. Kolikokrat pa se primeri, da je na sliki toliko poglavitnih udeležencev s hrbtom obrnjenih k opazovalcem?

In kako čudovito mišičasti so ti hrbti. Na tej točki nam postane neprijetno, pa nam ne bi smelo biti. Naivno vprašanje se pogosto izkaže za bistveno. Dajte, kar vprašajte. *Zakaj so preživeli videti tako zdravi?* Občudujemo, kako je Géricault izsledil tesarja Meduze in ga prepričal, da je zgradil maketo splava v merilu ... ampak ... ampak če se je tako potrudil, da je bil splav točen, zakaj tega ni mogel narediti tudi s tistimi, ki so bili na njem? Razumemo lahko, zakaj je človeka, ki je mahal, prigoljufal v ločeno vertikalno, zakaj je dodal nekaj odvečnih trupel, ki so mu pomagala pri oblikovni zasnovi. Ampak zakaj so vsi – celo trupla – videti tako mišičasti, tako ... zdravi? Kje so rane, brazgotine, izčrpanost, bolezni? To so možje, ki so pili svoj urin, žvečili usnje s svojih klobukov, pojedli svoje tovariše. Peterica od petnajstih po rešitvi ni več prav dolgo živel. Zakaj so potem videti, kot da bi pravkar prišli iz studia za oblikovanje telesa?

Ko televizijske družbe snemajo dokumentarne filme o koncentracijskih taboriščih, pozornost očesa – nepoučenega in poučenega – vedno pritegnejo tisti statisti v pižamah. Že mogoče, da so njihove glave pobrite, njihova ramena grbasta, ves lak za nohte odstranjen, kljub temu pa kar porhte vajo od čilosti. Ko jih gledamo, kako na zaslonu v vrsti čakajo na skodelico ovsene kaše, v katero taboriščni paznik prezirljivo pljune, si jih predstavljamo, kako se za kamero pri kombiju za catering bašejo s hrano. Ali *Prizor brodoloma* vnaprej predvidi to anomalijo? Pri nekaterih slikarjih se lahko ustavimo in zamislimo. Ampak ne pri Géricaultu, portretistu blaznosti, trupel in odsekanih glav. Ob neki priložnosti je na ulici ustavil

svojega prijatelja, ki je bil ves rumen od zlatenice, in mu rekel, da je zelo čeden. Takšen umetnik se pač ne bi splašil pred človeštvom na robu vzdržljivosti.

[...] Ampak to bi bilo prenačljeno: slika bi preveč neposredno igrala na naša čustva. Oveneli brodolomci v razcapanih cunjah so v istem čustvenem registru kot metulj, najprej nas preveč zlahka požene v obup, potem pa preveč zlahka v potolaženost. Tega trika ni težko izvesti.

Odziv, ki ga želi Géricault, pa je kaj več kot samo pomilovanje in ogorčenost, čeprav je ti občutki mogoče kot štoparja pobrati *en route*. Kljub svoji vsebini je *Prizor brodoloma* poln mišic in dinamičnosti. Figure na splavu so kot valovi: pod njimi, a tudi skoznje valovi energija oceana. Če bi jih naslikal izčrpane, kot so bili izvirniki, bi bilo to bolj pršenje morske pene kot pa urejeni kanali. Naše oko premetava – ne z zvijačo ali prepričevanjem, temveč z mogočnim in silovitim valom – kvišku do roba mahajoče figure, pa nazaj do vznožja morskega vala ob obupanem starcu, mimo ležečega trupla spredaj desno, ki povezuje in se pretaka v mogočne valove. To pa zato, ker so figure dovolj krepke za posredovanje tolikšne silovitosti, da platno v nas razrahlja globlja, podmornična čustva in nas prepelje skozi tokove upanja in obupa, vznesečnosti, preplaha in vdanosti v usodo.

Kaj se je zgodilo? Slika je odvezala vrv sidra zgodovine. To ni več *Prizor brodoloma*, še manj *Splav Meduze*. Zdaj ne samo, da si predstavljamo strašne muke na tistem pogubnem plovilu; ne samo, da sami postanemo tisti mučeniki. Oni postanejo mi. In skrivnost slike je v razporeditvi njene energije. Še enkrat jo pogledjte: pobesneli vodni tornado potuje čez tiste mišičaste hrbte, ki se stegujejo k oddaljeni packi, odrešilni ladji. Vse tisto naprežanje – za kaj neki? Nobenega formalnega odgovora ni na gonilo slike, tako kot ni odgovora na večino človeških čustev. Ne zgolj na upanje, temveč na kakršnokoli mučno koprnjenje: častihlepnost, sovraštvo, ljubezen (zlasti ljubezen) – kako redko naša čustva dosežejo objekt, ki si ga na videz zaslužijo? Kako brezupno signaliziramo; kako temačno je nebo; kako visoki so valovi. Na morju smo vsi izgubljeni, ob nas pljuskata upanje in obup, mahamo nečemu, kar nam mogoče nikoli ne bo prihitelo na pomoč. Katastrofa je postala umetnost; a to ni proces redukcije. Je proces, ki osvobaja, povečuje, pojasnjuje. Katastrofa je postala umetnost: to je navsezadnje tudi njen namen.

[...]

VID SNOJ: Zaženiva, Jožef, tale pogovor s pojasnilom k predložku zanj. Čeprav je Géricaultova slika zgodnejša, se predložek začenja z Barnesovim romanom. Je kot sendvič: pred sliko je prvi del petega poglavja tega romana, *Zgodovine sveta v desetih poglavjih in pol*, za njo drugi del. Zakaj je tako, je očitno. Zato, ker Barnes v prvem delu seže k dogodku, brodolomu ladje Meduza, ki je bil povod za nastanek Géricaultove slike, oziroma k pričevanju preživelcev o njem, v drugem pa sliko in njeno predlogo pospremi z umetnostnozgodovinskim komentarjem v obliki eseja.

JOŽEF MUHOVIČ: Ker se bova slikarskih dobrot v sendviču med brodolomsko predzgodbo in umetnostnozgodovinsko pozgodbo lotila pozneje, morda ni odveč, če za začetek orišeš romaneskno delikateso, v kateri prodajajo slastni in slavni "Meduzin sendvič". In seveda prodajalca oziroma pripovedovalca z njegovim kontekstom in stališči.

V. S.: Prav. Barnesov roman ima več pripovedovalcev, pravzaprav vsako poglavje svojega, in zato nima enotne pripovedi niti glavnega junaka. Literarni kritiki se je ob njegovem izidu leta 1989 postavilo vprašanje, ali je to sploh roman in ne morda zbirka kratkih zgodb. Vendar se v tem romanu, če ostanem pri njegovi zvrstni opredelitvi, pri kateri je kljub kritičnim pomislekom vztrajal Barnes sam, nekatere osebe in motivi ponavljajo.

Roman se začne s pripovedjo lesnega črva o Noetovi barki, na kateri se je znašel kot slepi potnik, ki o njeni plovbi potem pove povsem drugačno zgodbo od tiste v Bibliji – in lesni črvi se v tej knjigi kot nekakšni *bookworms* pojavljajo tudi v več drugih pripovedih, kot bi si izglodali pot še v druge predele človeške zgodovine. Poleg tega se vrača motiv plovbe. Tu sta poleg Noetove barke in Meduze na primer tudi Titanik in St. Louis z judovskimi begunci iz nacistične Nemčije, tako da plovba z ladjo dobi razsežnost prisposodbe za človeško prečkanje morja bivanja.

Zgodovina sveta ni zgodovinski roman, ampak kakor pet let zgodnejša *Flaubertova papiga*, s katero je Barnes zaslovel, spada v tako imenovano historiografsko metafikcijo. Ta je vrsta postmodernistične proze. Zanj je ob prikazovanju zgodovinskih dogodkov značilna refleksija o zgodovini in pisanju o njej. Refleksijo o zgodovini sicer pozna tudi tradicionalni roman, vendar v njem rabi utrjevanju prikazovanja samega, romaneskne fikcije. Nasprotno historiografska metafikcija želi razkriti, da zgodovina ni kratko malo to, kar se je zgodilo, ampak je tvorba, v katere nastajanje je vselej že vpletena fikcija. Z razgrajevanjem razlike med zgodovino in zgodbo problematizira našo zmožnost spoznanja zgodovine oziroma zgodovino samo.

Barnes to počne v *Zgodovini sveta* in nekaterih drugih romanih. V poglavju "Brodolom" iz tega romana, namenjenemu Géricaultovi slici, pa ne pretresa, tako kot sicer, odnosa pisanja, ampak odnos slikanja do dogodka, namreč kaj je slikar od brodoloma Meduze oziroma od sporočenega o njem izbral za upodobitev, kaj je izpustil in kaj spremenil, ter prevprašuje odnos umetnosti do zgodovine sploh.

Lotiva se zdaj dogodka oziroma pričevanja, ki je bilo podlaga za *Splav Meduze*.

J. M.: S stališča likovne artikulacije je poročilo o brodolomski odisejadi, ki ga je Géricault poznal iz prve roke, nekaj takega kot motiv v razmerju do téme. S témo se bova morala "boriti" v nadaljevanju. Z dogodkom, tj. z Meduzino senegalsko plovbo in brodolomsko srhljivko v arguinskem zalivu ob obali današnje Mavretanije, pa se ukvarja prvi del Barnesovega petega poglavja. Ta ni romansirana pripoved, kar je za roman dovolj nenavadno, ampak pisateljsko odrezav povzetek poročila, ki sta ga o brodolomski odisejadi po vrnitvi v Pariz napisala preživelca, mornariški zdravnik Jean Baptiste Henri Savigny ter inženir in geograf Alexandre Corréard.

Poročilo sprva ni bilo namenjeno javnosti, ampak vladi, in sicer kot "vloga", na podlagi katere naj bi vlada sorodnikom umrlih in preživelim brodolomcem izplačala odškodnino za prestano trpljenje, ki so ga z nekompetentnostjo ter lahkomiselnim, malomarnim in tudi nečastnim ravnanjem zakrivili državni uradniki.

V. S.: Preživelca sta torej pri pisanju poročila imela interes.

J. M.: Vsekakor. Vendar rojalistična stran o tem interesu ni hotela nič slišati. Prepovedala je objavo poročila in oba avtorja odpustila iz službe, odgovorni za brodolom pa so jo odnesli z neznatnimi kaznimi. Nedvomno je prej zaupno poročilo prav zato prišlo v roke ljudem pri *Journal des débats*, v katerem je bilo objavljeno v enajstih šokantnih nadaljevanjih.⁴ Izbruhnil je politični škandal velikih razsežnosti in nasprotniki monarhije so to izrabili za silovit napad na vlado. Dogodek so prikazali kot politični zločin in za odgovornega razglasili ministra za pomorstvo, ki da je za kapitana ladje postavil tako neodgovornega človeka.

V. S.: Savignyjevega in Corréardovega pričevanja o brodolomu nisva brala, pozna ga samo iz druge roke, kot ga prepripoveduje Barnes. A ne glede na to, da sva omejena z branjem poročila o poročilu: ali se ti prvotno poročilo, o katerem bi bila sicer najbolj poklicana presojati kaka druga priča dogodka samega, zdi povsem verodostojno? Mar v sporočenem ni neverjetnosti?

J. M.: No, vsekakor je jasno, da Savigny in Corréard nista nikakršna reporterja CNN, ki bi se s helikopterskega razgledišča "v živo" javljala s kraja dogajanja. O avtentičnosti njunega poročila načelno sicer ne gre dvomiti, saj sta ga napisala na podlagi bridke prvoosebne izkušnje. Vsekakor pa "žrtveni" in "odškodninski" kontekst njunega poročanja terja, da imamo do njega zdravo distanco. Številne poteze

⁴ Prvo nadaljevanje je bilo februarja 2018 dostopno na spletnem naslovu <https://goo.gl/AZt63p>.

njunega poročila pričajo, da sta nekatere dogodke videla “motivirano” skozi dioptrijo žrtve in oškodovanca ter jih popisala bolj “ekspresivno”, kot bi to ustrezalo stanju stvari. Pretiravanja so tudi v Barnesovem povzetku dobro vidna v prenapetih opisih posameznih pripetljajev in nekaterih nelogičnostih v dogajalnem zaporedju.

Naj to ponazorim z dvema primeroma. Prvič, avtorja pišeta, da je na splavu Meduze, ko se je iztekel drugi dan njegove odisejate, zaradi podivjane lakote tretjine (?!) brodolomcev prišlo do kanibalizma,⁵ čeprav vsakdo, ki se je kdaj podvrgel najpreprostejšemu postu, iz izkušnje ve, da je takšna reakcija po zgolj dveh dneh brez hrane najmanj skrajno neverjetna, če že ne kaj drugega. In drugič, šestega dne je komaj kje “ležal kakšen mož brez ran”, komaj kdo je bil, kot povzema Barnes, v psihofizični kondiciji, ki bi kazala, da bi lahko preživel “še nekaj dni”, pa vendar se je nekaj “zblaznelih vojakov” (!) še “deseti dan” (!) “mirno kopalo” (!) ob splavu nevarnim morskim pasjim zverinam na očeh.⁶

Če gledamo z distance, ima Savignyjevo in Corréardovo poročilo poleg dragocene pričevalske in dokumentarne še neizpodbitno interesno razsežnost.

V. S.: Bi bilo mogoče reči, da je bila Géricaultova izbira, kaj bo naslikal, tudi politično motivirana?

J. M.: Vsekakor. Izbira motiva, inicialni moment slikarske artikulacije, je bila spodbujena s političnim škandalom, ki ga je sprožila časopisna objava poročila o brodolomu. Sicer pa je zdaj morda pravi trenutek, da se ozreva na zunanje okoliščine nastanka *Splava Meduze*.

Géricault je bil jeseni 1817, ko si je sliko zamislil in začel s pripravi na artikulacijo, star šestindvajset let. Ni bil zelo znan slikar. Za slikarski poklic se je odločil šele sedem let prej in je

⁵ Prim. Barnes, 2015, 154.

⁶ N. d., 155-157.

odtlej razstavil samo tri slike. Ta dela so mu prinesla nekaj slave, vendar na javnost niso napravila trajnega vtisa, česar se je še predobro zavedal. Zato se je sam pri sebi odločil, da bo v francoski umetnosti poskusil pustiti trajnejši pečat. To pa je bilo v njegovem času mogoče storiti samo tako, da si svoje delo predstavil na Salonu. V 19. stoletju je bil to največji in najprestižnejši pregled dosežkov te umetnosti pod patronatom Académie royale de peinture et de sculpture, pregled, ki ga je bilo od leta 1676 vsako leto ali na dve leti mogoče videti v Salon carré, Kvadratnem salonu muzeja Louvre. V fokusu so bila predvsem dela aktualnih in nekdanjih diplomantov Kraljeve akademije.

Géricault, v katerem so se akumulirale klasične, romantične in protorealistične oblikotvorne izkušnje, dolgo ni vedel, s kakšnim delom naj na Salonu nastopi. Iskal je velike téme. Zanimala ga je na primer španska inkvizicija pa trgovanje z afriškimi sužnji ipd. Vendar se za nič ni mogel zares ogreti, dokler niso Pariza proti koncu leta 1816 dosegla poročila o brodolomu fregate La Meduse in tragični odisejadi brodolomcev. Ta poročila so bila kot poletni dež na sveže zelenje romantične potrebe po aktualizaciji povezav med življenjem in umetniškim ustvarjanjem, ki jo je živo občutil tudi Géricault. Zato ni čudno, da so v njem vzdignila pravi ciklon idej za ambiciozno sliko monumentalnih fizičnih in duhovnih razsežnosti. Ob tem družbenopolitičnem impulzu je v hipu našel pravi "material", pravo "téma", predvsem pa fascinirajočo spodbudo za delo, skratka, milje, v katerem se je njegova ustvarjalnost lahko predstavila v zreli, vehementni in prečiščeni obliki.

Ta situacija nehote močno spominja na neko drugo. V mislih imam bombardiranje baskovskega mesta Guernica, dogodek, ki je sto dvajset let pozneje, 1. maja 1937, s podobno impulzivno močjo k artikulaciji monumentalne in zgoščene umetnine nagnil Pabla Picassa. Picasso prej namreč ni imel prave predstave o tem, kakšno

naj bo delo, za katero je od španske vlade v izgnanstvu dobil naročilo, da ga ustvari za svetovno razstavo v Parizu istega leta.

V. S.: Tu se postavlja vprašanje, ali *Splav Meduze* ni morda politična izjava o restavraciji *ancien régime*, ki je na pomembna mesta na "ladji države", če uporabim Kreontovo metaforo iz Sofoklove *Antigone*, naplavila nesposobne ljudi, kot je bil kapitan Meduze, pomorstva nevešč rojalist. Takšno gledanje na Géricaultovo sliko je bilo vsekakor del njene prvotne recepcije. V tej sliki so mnogi prepoznali rokavico, vrženo oblasti. Najbolj izpostavljena figura na splavu, brodolomec, ki je uzrl ladjo na obzorju in ji zdaj maha, je, recimo, črnc, ki kot da bi v obetu rešitve pozdravljal politično svobodo. Kot da bi se v njegovi kretnji skrival poziv vladi, naj odpravi suženjstvo.

Vendar je Géricault leta 1819 prijatelju Musignyju napisal pismo, v katerem izrecno zavrača mnenje, da bi bila slika politično motivirana.⁷ Če bi mu šlo zgolj ali predvsem za to, da s sliko poda politično izjavo, bi bržkone izbral kak drug prizor, na primer prizor upora. Takšna razlaga je praskanje površine, ki je povrhu še ejsegetsko, saj v mahajočo figuro ne moremo videti in vedeti, kaj si s kretnjo upanja obeta v rešitvi razen rešitve same.

Géricaultova slika uprizarja robno, mejno človeško izkušnjo. To je izkušnja ljudi, ki so se trinajst dni borili in morili med sabo in morda, da bi preživeli, celo jedli drug drugega, o čemer kdo lahko upravičeno podvomi, kot si prej ti, ni pa podvomi Géricault – izkušnja, ki pravzaprav sega čez mejo človeškega v nečloveško.

J. M.: Géricaultova slika je na Salonu leta 1819 takoj pritegnila široko pozornost. A čeprav je bila nagrajena z veliko zlato medaljo, kar je bil za avtorja izjemen uspeh, je država ni odkupila, kot je bilo v takšnem primeru običajno. Rojalistični tisk jo je zaradi "motivne

⁷ Prim. Bazin, 1987, 49.

provokacije” raztrgal, čeprav v njenem uradnem naslovu – *Prizor brodoloma* – Meduza sploh ni omenjena, liberalni tisk pa jo je na valu iste provokacije instrumentaliziral za svoje politične cilje. Oboje je prekrilo umetniški pomen dela, ki so ga za veliko umetnino prepoznali pozneje, in to – kako znano – šele v tujini. Toliko o slasteh in pasteh aktualistične recepcije.

Opravka imamo torej z nenavadno situacijo. Inicialni moment slikarske artikulacije je bil vsekakor politično motiviran, prav tako inicialna recepcija. Kljub temu pa ostaja veliko vprašanje, ali je politično motivirana tudi vsebina Géricaultove slike. Ne nazadnje to vprašanje poleg avtorjevega zanikanja, ki si ga omenil, na široko razpira dejstvo, da se s *Splavom Meduze* ukvarjamo še zdaj, dvesto let po njegovem nastanku, ko so takratne politične okoliščine in rivalstva že zdavnaj *passé*. Zakaj? Ker se živo zanimamo za brodolome zgodnjega 19. stoletja? Ker študiramo družbene, politične in kolonialne razmere v ponapoleonski Franciji? Ker nas zanima francosko poznoromantično slikarstvo? Morda, čeprav je to malo verjetno.

Vsekakor pa se za nič od tega zares ne zanima Barnes. Torej mora v Géricaultovi umetnini biti nekaj več, sam mislim, da celo nekaj bistveno več od upodobitve mejne človeške izkušnje, ki, kot si rekel, celo “sega čez mejo človeškega v nečloveško”. Vprašanje seveda je, kaj konkretno je ta več.

V. S.: Gotovo je tisto, kar zanima naju, vendar temu interesu ne smeva prehitro popustiti in se že zdaj podati za njim. *Splav Meduze* morava prej slikarskozvrstno uvrstiti.

Ta slika pripada historičnemu, se pravi zgodbenemu slikarstvu v najširšem pomenu. To je izredno pomembna zvrst evropskega slikarstva, ki upodablja prizore iz Biblije ali antičnega mita, pa tudi velike dogodke, ki jih je ohranilo zgodovinoepisje iz antične in poznejše zgodovine, zlasti odločilne bitke v vojnah in zmagovalce v njih.

J. M.: Géricault je kot slikar v resnici zrasel v obnebjū historičnega slikarstva. Med letoma 1810 in 1815 je v Louvru kopiral Rubensova, Tizianova, Velázquezova in Rembrandtova dela ter odkrival majhne in velike oblikotvorne skrivnosti klasicizma. Precej časa je prebil v Versaillesu, kjer si je z obiskovanjem konjušnic nabral veliko znanja o anatomiji konjev in njihovem gibanju. Po ponesrečenem razmerju s stričevō ženo je leta 1816 za leto dni odpotoval v Italijo, čeprav mu ni uspelo zmagati na tekmovanju za znamenito delovno štípendijo prix de Rome. Tam je v živo videl in študiral dela Michelangela in Caravaggia, ki sta po tem neposrednem srečanju še močnejše vplivala nanj. Vse to je vidno tudi v oblikotvornem tkivu *Splava Meduze*.

V. S.: V Géricaultovem času je historično slikarstvo sicer uživalo velik sloves. Bilo je poglavitna zvrst akademskega slikarstva, namreč slikarstva, kot so ga gojile umetniške akademije, s tem da so njegova snov postali tudi sodobni dogodki z zgodovिनotvornim kvasom.

Prvak historičnega slikarstva v Franciji je bil Jacques-Louis David z upodobitvami Napoleona. Na sliki *Napoleon na prelazu Sveti Bernard* ga je, recimo, značilno povelíčal kot zmagovalca. Napoleon je leta 1800 šel s svojo vojsko čez Alpe v severno Italijo, presenetil Avstrijce in jih porazil v bitki pri Marengu. Vendar ga je čez gore nesla mula, na Davidovi sliki pa jezdi iskrega belega žrebca, ki, visoko vzpet, s kopiti prednjih nog bije višinski zrak.

Slavno Napoleonovo obdobje je minilo, leta 1815 se je končalo s hudim vojaškim porazom, in Géricaultova izbira nista bila niti bitka niti zmagovalec. Njegova novost je prav v izbiri snovi: za upodobitev je izbral *človeško katastrofo*.

J. M.: V slikarskem smislu je Géricault, da tako rečem, avtor širokega spektra: polnokrven romantik, ki se je z eno nogo opiral na oblikotvorno disciplino klasicizma v prvotni in novi varianti, z drugo pa je z vsem romantičnim žarom stopal v slikovito obnebjū napove-



Jacques-Louis David, *Napoleon na prelazu Sveti Bernard*, 1801

dujočega se realizma, ki ga je čedalje bolj prevzemala svežina slikarskega pristopa *alla prima*.⁸ Pozicija "graditelja mostov" med oblikotvornimi in stilnimi okolji – klasicizmom, romantiko in realizmom – mu je omogočala, da je združeval najboljše "staro" z zanosno slutenim "novim". V uspelih delih je eksemplarično povzel, če že ne celotnega duhovnega prizadevanja romantičnega obdobja,

⁸ *Alla prima*, it. "na prvo", tj. neposredno (od tod *pittura alla prima*, "slikarstvo brez predpriprave") je od 16. stoletja naprej izraz, ki označuje slikanje z barvami na praviloma nekoloriran in nepodslikan nosilec, se pravi brez pripravljalne risbe in lazur. Ta način slikanja se je razširil z moderno dobo, ko so umetniki zaradi gibljivosti in nestabilnosti družbe začeli zapuščati ateljeje z umetno aranžiranimi motivi in osvetlitvami ter odhajati *en plain air*, na zrak in v svetlobo. Tam so neposredno izkušali hitro nearanžirano življenje, ki mu ni bilo več mogoče slediti s počasnimi postopki lazurnega slikanja, ampak z bolj neposrednim, svobodnim in praviloma barvitim izrazom.

pa vsaj njegovo "vzdušje", tj. potrebo po intenzifikaciji emocij in aktualizaciji povezav med življenjem in umetniškim ustvarjanjem, ki je mahalo v slovo historicističnim kanonom.

V. S.: Vendar je v Géricaultovem slogu kljub temu opazen vpliv neoklasicizma, zgledovanje pri starih mojstrih. Kot pravi Hans Belting, je Géricault na *Splavu Meduze* upodobil sodobno snov – ne dogodek, s katerim bi se proslavil kak morebitni junak zgodovine, ampak katastrofo navadnih ljudi – "na veličasten način klasične umetnosti".⁹

Umetnostna zgodovina je v Géricaultovem upodabljanju teles na *Splavu Meduze* opazila vpliv Michelangela, predvsem kar zadeva njihovo muskulaturo. Ta telesa so, namesto da bi bila izmučena in ranjena, videti zdrava in močna, kar velja celo za trupla. Po drugi strani *chiaroscuro* neba in morja spominja na Caravaggia, čeprav je bilo, kot je jasno zapisano v pričevanju preživelcev, na dan rešitve lepo vreme. Oboje po Barnesu govori o tem, da je nad "zvestobo resnici", s katero se je Géricaultovo slikarsko podjetje začelo, nazadnje prevladala "zvestoba umetnosti". Géricault se je odmaknil od realizma, od, bolje rečeno, realističnega detajla oziroma od, natančno rečeno, sporočenega v pričevanju.

J. M.: Oboje drži. To, da je v Géricaultovem delu jasno opazen vpliv risarsko preciznega neoklasicizma in michelangelovske modelacijske bravure, in to, da išče in najde sodobno snov ter jo poda "na veličasten način klasične umetnosti", kot pravi Belting, torej tako, da nad "zvestobo resnici" prevlada "zvestoba umetnosti", kot v žargonu postmoderne pravšnjosti zapiše Barnes. Géricaultu se je z naslonitvijo na neoklasicizem in substitucijo heroičnih historičnih tem s heroičnimi sekularnimi temami posrečila "velika povezava". Zgled take povezave je prav *Splav Meduze*, s katero mu je uspelo

⁹ Belting, 2001, 89.

ustvariti ikono romantičnega obdobja in estetike z osrednjim pojmom sublimnega, ikono, ki temelji na poudarjanju intenzivnih emocij kot primernih in primarnih virov estetskega izkustva in učinka (strahu, groze, katastrofičnosti, tragike, strahospoštovanja itn.). Čeprav slika ohranja prepoznavne elemente historičnega slikarstva, s snovjo iz realnega – političnega – življenja in z monumentalnim dramatičnim načinom likovne predstavitve neženinirano oznanja romantični (in napoveduje realistični) prelom s klasicističnimi kanoni. Ta prelom, mimogrede rečeno, pa nima nič opraviti z odstopanjem od realizma v pomenu odmika od motivnega dogajanja, tj. od resničnosti, podane v pričevanju.

V. S.: Kako je s tem, naj se pokaže v teku najinega pogovora. Začniva zdaj tam, kamor se na tej točki morava vrniti – pri Géricaultovih pripravah na slikanje *Splava Meduze*.

Géricault se je s sliko ukvarjal osemnajst mesecev, od tega osem s slikanjem samim. Prebral je Savignyjevo in Corréardovo pričevanje, kot slišiva pripovedovati tudi Barnesovega umetnostnozgodovinskega komentatorja, ju poiskal in se večkrat pogovarjal z njima. Za sliko ju je celo portretiral, prav tako kot tretjega preživelca, tesarja Lavillettea, ki mu je v pomanjšanem merilu dal izdelati maketo splava, na katero je postavil voščene figure brodolomcev. Stene svojega ateljeja je ovesil z risbami in slikami glav in udov umirajočih in umrlih, ki si jih je ogledoval po pariških bolnišnicah in mrtvašnicah, ter iz Pariza potoval v Le Havre, da bi od blizu videl vzviharjeno nebo in morje.

Vse našteto je Géricault storil zato, da bi poustvaril okoliščine brodoloma. To je očitno. Vendar ves trud, vse dolgotrajne priprave niso bile nič drugega kot odskočna deska – rekel bi za skok iz poustvarjenega v ateljeju, v katerega se je zaprl pred svetom, ko si je pobril glavo, *navznoter*, za umik znotraj sebe od sebe, sprostitev prostora v sebi za izkušnjo brodolomcev.

Temeljnega pomena je bila vsekakor izbira prizora oziroma trenutka. Kajti kot skrajno zgoščeno pravi Barnesov komentator: *A painting is a moment*, "Slika je trenutek".¹⁰ Pri tem ima v mislih trenutek, ki ga je Gotthold Ephraim Lessing v svojem *Laokoontu*, enem najpomembnejših estetiških spisov na Zahodu sploh, ki je nastal leta 1766, imenoval *der fruchtbare Moment* ali tudi *der pränante Moment*, "plodoviti" oziroma "pregnantni trenutek".¹¹ Ker slikar dogajanja ne more postopno razgrinjati v pripovedi, ga mora – to je Lessingova misel – strniti v trenutek. Če se mu to posreči, je slika noseča z dogajanjem, zgrnjenim v en sam trenutek. V njem slikarstvo skrči pripoved o dogajanju na njegove sledi in spregovori v govorici, ki je drugačna od pesniške.

J. M.: Lessingov *der fruchtbare Moment* je vsekakor iztočnica, ki zadeva bistvo. Vendar bi ob njej rad pripomnil, da ključnega, pregnantnega in prečiščenega momenta v realnosti pravzaprav ni. Realnost je s svojo dogodkovno simultanostjo, prepletenostjo in nepreglednostjo zgolj "topla greda" zanj, za njegovo prečiščevanje.

V. S.: Morda je tako, da je "plodoviti trenutek" v tem, kar se je zgodilo, skrit in ga je v zgodenem šele treba (iz)najti, se pravi *najti z umetniškim iznajdevanjem*.

J. M.: Dobro rečeno. Iz situacije ga more in mora izluščiti ustvarjalna *imaginacija*. To pa je treba prav razumeti. Ne gre za domišljijo, kot besedo "imaginacija" radi prevajamo v slovenščino in s prevodom namigujemo, da je jedro imaginacije do-mišljanje ali pre-mišljanje. Umetniško iznajdevanje pregnantnega momenta ne temelji na misli, čeprav ta odločno sodeluje pri njem, ampak na sposobnosti u-podobljenja oziroma u-slikovljenja (iz lat. *imago*,

¹⁰ V slovenskem prevodu "podoba trenutka"; del komentarja, v katerem se pojavi ta stavek, je v predložitvi za pogovor izpuščen.

¹¹ Prim. Lessing, 1987.

“podoba”, “slika”) tega momenta. Torej na *podobotvornosti*, na tipično likovni sposobnosti prevajanja miselnih konceptov v čut-nonazorne podobe. In seveda na *oblikotvornosti*, na iskanju primernih oblik, v katerih lahko podobe intenzivno zaživijo in se nas “dotaknejo”. Začetek dela na artikulaciji *Splava Meduze*, ki je bila za Géricaulta počasen in težak proces, s serijo pripravljanih skic nazorno kaže ravno take podobotvorne in oblikotvorne ustvarjalne momente.

V. S.: Izpričuje iskanje, brez dvoma, ne pa še najdenja pravega trenutka. A če se ozreva na končano sliko, na strnjeno iz zgedenega na njej: kot sled tega, kar se je že zgodilo, je na *Splavu Meduze*, recimo, upodobljena okrvavljena sekira v *Mittelgrundu*, “osredju” slike na desni. Čeprav je na reprodukcijah slabo vidna, spominja na medsebojno bojevanje in pobijanje brodolomcev. Na kanibalizem po drugi strani napotuje par starca in mladeniča levo spodaj (ali “očeta” in “sina”, kot ju imenujejo nekateri umetnostni zgodovinarji, misleč na grofa Ugolina, ki so ga nasprotniki skupaj z njegovimi otroki zaprli v stolp v Pisi in ključke vrgli v reko Arno, na “kanibal-skega grofa”, pri katerem je, kot pravi Dante v triintridesetem spevu “Pekla”, nad žalostjo zmagala lakota, da je vzel in jedel od trupel svojih otrok). Na splavu sicer ni videti sledov kanibalizma, ni kosov človeškega mesa, starec samo v naročju drži truplo.

J. M.: Sledov kanibalizma zelo verjetno ni zato, ker kanibalizem, zlasti s časovne distance, ostaja brez ustrezne povezave z občečloveškim bistvom in arhetipiko brodolomskega dogajanja. S semantičnega stališča je kvečjemu epizodna opomba pod črto, če je do njega sploh prišlo. V svoji animalični enodimenzionalnosti nas danes v resnici ne more več zanimati, še zlasti zato ne, ker z nami, hvala bogu, ni intimno in globinsko povezan. Dolgoročno nas v umetninah zanimajo in prizadevajo predvsem artikulacije, ki se nas lahko intimno in globinsko dotaknejo. In to vedno znova.



Théodore Géricault, skica za *Splav Meduze*

V. S.: Kljub temu pa par starca in mladeniča na *Splavu Meduze* je povezan s kanibalizmom. Na eni izmed pripravljanih risb namreč vidimo preživelca, ki v naročju, prav tako kot starec na končani sliki, drži truplo, od katerega si je z desnico nesel v usta. Vez s kanibalizmom na sliki vzdržuje samo še drža, kretnja je izginila.

A naj ponovim: najpomembnejša je izbira trenutka. Prizor, ki bi prikazal samo kanibalizem, predvsem ne bi zajel celotnega razsega brodolomske izkušnje, tako kot ga ne prizor medsebojnega bojevanja brodolomcev niti prizor rešitve, ki ju je Géricault sicer skiciral, vendar potem opustil.

J. M.: Natančno tako. Izbira trenutka in njegova prevedba v plodovito podobotvorno in oblikotvorno izhodišče je dejansko temeljna. Vrsta skic kaže, da je Géricault pri iskanju téme in njeni vizualizaciji imel probleme. Največji problem je bila zanj selekcija dogodka, ki bi povzel celotno dogajanje tragične brodolomske odisejade, se

pravi to, da iz "realnega dogajanja" izlušči en sam ali manjše število pomembnih in slikarsko učinkovitih momentov. Zato je segal po poročilih očitvidcev, žurnalističnih litografskih prikazih ipd. Kot si že opozoril, si je dal izdelati celo model splava, da bi ob njegovi pomoči lažje prišel na sled učinkoviti slikovni mizansceni, po temeljitih pogovorih z ladijskim zdravnikom je napravil množico različnih skic figur, figuralnih skupin in prizorov celote itn. Kljub "realni" dogodkovni podlagi pa je končana slika izraz velike umetniške iznajdljivosti ter oblikotvorne in simbolne inteligence, ki se, kot pripominja Barnes, odmika od realnosti, da bi pokazala intenziteto in arhetipsko bistvo dogodka.

Figure mornarjev in vojakov na *Splavu Meduze* niso kostumirane s prepoznavnimi uniformami. Mišičasta telesa, ki se piramidalno pnejo proti figuri, ki je ugledala ladjo na obzorju, niso v ničemer podobna nečloveško izčrpanim postavam ljudi po dvanajstih dneh izjemnih naporov. Splav je znatno manjši od dejanskega, ki ni imel ne pravega jambora ne jadra, pa tudi viharo morje in ogrožajoči valovi ne ustrezajo takratnim vremenskim razmeram. Dejstvo, da so bili brodolomci izpostavljeni močni sončni pripeki, lačni, žejni ter na koncu s telesnimi in duhovnimi močmi, za Géricaulta ni bilo dovolj vpadljivo in intenzivno "vizualno" znamenje, da bi z njim eksemplarično izrazil skrajno nemoč, trpljenje, smrtni strah in noro "upanje proti upanju" na rešitev. Zato si je pomagal z dramatiko viharnega neba, grozljivo razburkanih valov, velikih svetlostnih kontrastov in – naknadno doslikanega – trupla brodolomca, ki kot življenja izpraznjeni *memento* visi s splava, preden bo za vedno potonilo v brezno morja in pozabe.

V. S.: Ampak kateri trenutek je Géricault navsezadnje izbral kot "ploviti trenutek" za sliko, ki je prvotno nosila naslov *Prizor brodoloma*? Pričevanje preživelcev govori, da se je ladja Argus brodolomcem trinajsti dan po nasedenju Meduze prikazala dvakrat, drugič po dveh

urah, potem ko je prvič po pol ure izginila z obzorja. Ker se jim je drugič prikazala velika, že blizu splavu, na sliki pa je samo pika na obzorju, je jasno, da je na njej prikazana Argusova prva pojavitev.

J. M.: Dvom o tem bi bil res precej piškav.

V. S.: A zakaj prva, zakaj ne druga Argusova pojavitev? Zakaj Géricault za upodobitev ni izbral trenutka rešitve? Zato, ker prva pojavitev ladje, ki še ni prinesla gotovosti rešitve, razpre celotno skalo človeškega občutenja od obupa, ki je iz dneva v dan premagovalo brodolomce, do upanja, ki je tedaj dobilo novo hrano.

J. M.: S slikarskega stališča je izbira prve pojavitve več kot logična. Za slikarsko učinkovitost namreč strategije "finalnih dogajanj" ali "povzetkov končnih rezultatov" niso plodovite, saj zahtevajo preveč narativnega opisovanja za premajhen učinek. Veliko bolj atraktivne so strategije, ki bi jih lahko primerjal z nastavitvami šahovskih problemov – včasih so jih objavljali v časopisih –, ki jih mora potem vsakdo sam odigrati do konca. Tako tudi slikarji, zlasti pri figuralnih kompozicijah, težijo k temu, da dogajanje zajamejo takrat, ko je oblikovna in semantična drama na vrhuncu in se še ne ve natanko, kam se bo kulminirajoča situacija obrnila – v rešitev ali v pogubo. Potem prepustijo gledalcu, da se ob tem vrhuncu kristalizira njegovo, ne njihovo doživetje.

V. S.: Tu zdaj ne moreva mimo besed Barnesovega komentatorja. Ta naredi sklep, "da je na sliki prizor sredi trenutka, ko so prvič videli Argus", brodolomci na splavu seveda. Tako je v slovenskem prevodu, v izvirniku pa je rečeno nekoliko drugače, namreč *that the picture represents the mid-point of that first sighting of the Argus*. Se pravi: slika prikazuje sredo njihovega prvega uzrtja ali, natančneje rečeno, točko natanko na sredi njihovega prvega gledanja – ne "prizor sredi trenutka", ampak *trenutek sredi gledanja*. Nima srede trenutka, ampak ima sredo brodolomsko gledanje ladje na obzorju – in natanko ta središčni trenutek je prikazan na sliki.

To je hkrati trenutek, ki se v komentatorjevih besedah po drugi strani raztegne na pol ure, toliko časa, kolikor je ladja vidna na obzorju: na petnajst minut, kolikor je že vidna, in petnajst minut, kolikor še bo, preden bo izginila, ne da bi se v tem času očitno približevala ali oddaljevala. Ta trenutek traja toliko kot nedoločljivost in negotovost, ali rešitev prihaja ali ne, in v njem se po komentatorjevi sodbi kot okrog središča, ki zdaj suka življenja brodolomcev na splavu, oblikujejo tri skupine: prva, ki verjame v rešitev, druga, vmesna, ki je negotova, in tretja, ki v rešitev ne verjame. Prvi upajo, drugi omahujejo, tretje je nepremagljivo prevzel obup (v tretji skupini so tudi mrtvi, ki jih je zadnjih petnajst še živih po Savignyjevem in Corréardovem pričevanju vse pometalo v morje, na sliki pa jih je nekaj, kot ugotavlja komentator, ostalo zato, da to skupino po številu izenačujejo s prvo).

Vrh tega v tretji skupini največjo težo dobi starec, ki v naročju drži truplo, morda truplo svojega sina, in ve, da tudi če ladja pride, zato z njo ne pride rešitev. Starec je za komentatorja najbolj sugestivna izmed vseh figur na splavu, saj nas, gledalce slike, kot pravi, edini gleda, čeprav nas v resnici ne gleda, ampak je samo obrnjen k nam. **J. M.:** Ta figura je upodobljena v trenutku take brezizhodnosti in tako skrajne apatije, da ne gleda sploh ničesar, ne gledalca navzven ne lastne tragike navznoter, saj je zaradi izgube nadvse ljubljenega bitja tako rekoč v stanju popolne duhovne otrplosti. Njen pogled je, kot bi bil izprazen. Izprazen vsega.

V. S.: Ta pogled je prazen, drži. Komentator pa doda, da figura starca po moči uravnotežuje figuro, ki maha ladji na obzorju. Še več: omahovanje med upanjem in obupom, prikazano na *Splavu Meduze*, naj bi se prevesilo na stran obupa. Starec je po njegovem "podoba posmeha vsakršnemu upanju".

Toda ali je res čisto tako? Najprej kar zadeva trenutek, ki ga je izbral Géricault: če pogledava skupino mož ob jamboru, vidiva, da



Izrez *Splava Meduze*

trije vznemirjeno gledajo mahajočega, četrti, ki je obrnjen k njim, pa z roko kaže proti ladji, komaj vidni piki na obzorju – najverjetneje zato, ker ta trojica ladje še ni uzrla. Rekel bi, da je na *Splavu Meduze* torej prikazan trenutek uzrtja oziroma trenutek zelo kmalu po njem, ko ladje še niso uzrli vsi, niti tisti ne, ki na splavu stojijo povsem blizu brodolomcu, ki jo je uzrl.

Kljub temu pa velja: na *Splavu Meduze* je upodobljeno oboje, upanje in obup. V tej zvezi je pomenljivo Géricaultovo kadriranje. Na končani sliki splav na treh straneh, levo, desno in spodaj, sega do njenega roba, tako da je ponekod celo odrezan z okvirom. Prej, na pripravljalni oljni sliki, ga je z vseh štirih strani obdajala voda.

J. M.: Očitno se je Géricault pri artikulaciji čedalje bolj nagibal k odprtemu kadru. To pomeni, da prizora ni oblikoval tako, da bi bili vsi potrebni elementi za njegovo razumevanje v kadru, ki bi bil tedaj zaprti kader. Oblikoval ga je tako, da se prizor končuje v pro-

storu zunaj slike, kar ta prostor z ljudmi vred priteguje v semantične horizonte slike. To pa ima daljnosežne posledice.

V. S.: Mladi Eugène Delacroix, ki ga je Géricault upodobil kot enega izmed mrtvecev na splavu, je še istega leta, ko je slika nastala in so jo, sprva obešeno nad vrati v osrednji razstavni dvorani Salona, predstavili niže, bolj v višino gledalčevih oči, prijatelju Guillemardetu pisal: "Sliko brodoloma so spustili, in vidiš ga tako rekoč v isti višini z nogo [*de plein pied*]. Občutek imaš, da si z nogo že v vodi."¹² Odprti kader gledalca vleče v sliko: kot da smo vsi na splavu, živi in mrtvi, tisti, ki upamo, in tisti, ki ne. Kot da vsi, eni z upanjem, drugi z brezupom, plovemo, nagibajoč se pri tem celo v nečloveško, čez morje bivanja. V plodoviti, pregnantni trenutek je zajet vsak, ki sliko gleda, možnostno vse človeštvo.

Na *Splavu Meduze* sta prikazana upanje in brezup, pa vendar je – to pravim *contra* Barnesu oziroma njegovemu komentatorju – po-udarek na upanju.

J. M.: Najprej kratka pripomba k odprtemu kadru, ki gledalca vleče v sliko. Če gledamo reprodukcijo, je govorjenje o tem, da te slika vsrkava vase, navaden larifari. Čisto drugače pa je, če se s pet krat sedem metrov veliko sliko, ki ima površino povprečne garsonjere, srečaš v louvrski dvorani. Če si gledalec želi na sliki ogledati detajl, se ji mora približati, če pa želi videti pozicijo detajla v celoti, se mora od nje oddaljiti. To pomeni, da ga slika "sprehaja" po prostoru. In ko ji pride blizu, ugotovi dvojje: da so figure na splavu tako velike kot on, če ne še večje, in da se mu galerijski prostor zaradi velikosti slike tako zelo zabriše, da se dobesedno znajde "v sliki". Da ni več gledalec, ampak involviranec v prizoru brodoloma, na neki način sam brodolomec.

Ko sem se znašel pred *Splavom Meduze*, sem se osupel spomnil na misel avstrijskega filozofa Otta Neuratha: *Wie Schiffer sind wir*,

¹² Cit. po von Buch, 2006, 350.

die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen, ohne es jemals in einem Dock zerlegen und aus besten Bestandteilen neu errichten zu können, “Kakor mornarji smo, ki moramo svojo ladjo popraviti na odprtem morju, ne da bi jo lahko kdaj razstavili v kakem doku in jo tam obnovili z najboljšimi rezervnimi deli”.¹³ Z Neurathovo pomočjo sem se ob Géricaultovi sliki pri svojih šestindvajsetih letih verjetno prvič v življenju zavedel, da sem tudi sam brodolomec na brezbrežnem vihnem “morju življenja” in da moram, enako kot Neurathovi mornarji, tudi jaz svojo ladjo popravljati na odprtem morju, ne da bi se lahko za hip ustavil v kakem doku, si obvezal rane in se odpočil. Še natančneje: če mi je Neurathova misel, ki sem si jo zaradi pomenljivosti zapomnil, dala vedeti, kakšna je moja eksistencialna pozicija v svetu, sem se ob Géricaultovi sliki tega zavedel. V prvi osebi ednine.

Pa še nekaj. Tu moram dodati zapoznelo opombo k Barnesovi interpretaciji, da je na sliki upodobljen prizor sredi trenutka, ko so brodolomci z Meduze prvič ugledali Argus. Če vzamem v pretres *mid-point* med prvimi petnajstimi minutami gledanja ladje in drugimi petnajstimi minutami njenega izginjanja z obzorja, ugotovim, da tega na sliki kratko malo ni.

V. S.: Seveda ne. To je fikcijski dodatek Barnesovega komentatorja.

J. M.: Ta fikcijski dodatek je bolj veter v jadra Barnesovega romana kot Géricaultove slike. Ko sva prej govorila o “plodovitem momentu”, si zelo dobro opazil, da so v njem pri Géricaultu navzoče tri figuralne skupine: prva, ki verjame v rešitev, druga, ki je negotova, in tretja, ki v rešitev ne verjame, ker vanjo zaradi različnih razlogov ne more več verjeti.

V. S.: To sem povzel po razlagi Barnesovega komentatorja.

¹³ Neurath, 1932, 206.

J. M.: Mislim, da ima Barnes v tem prav. Tisto, kar po mojem odpira prehod od realnega dogodka, ki je blizu literarni fikciji in metafikciji, v – reciva temu tako – likovno fikcijo, ki je bolj oddaljena od pripovedi, pa je *način*, kako so upodobljene stvari na sliki kompozicijsko locirane oziroma pozicionirane.

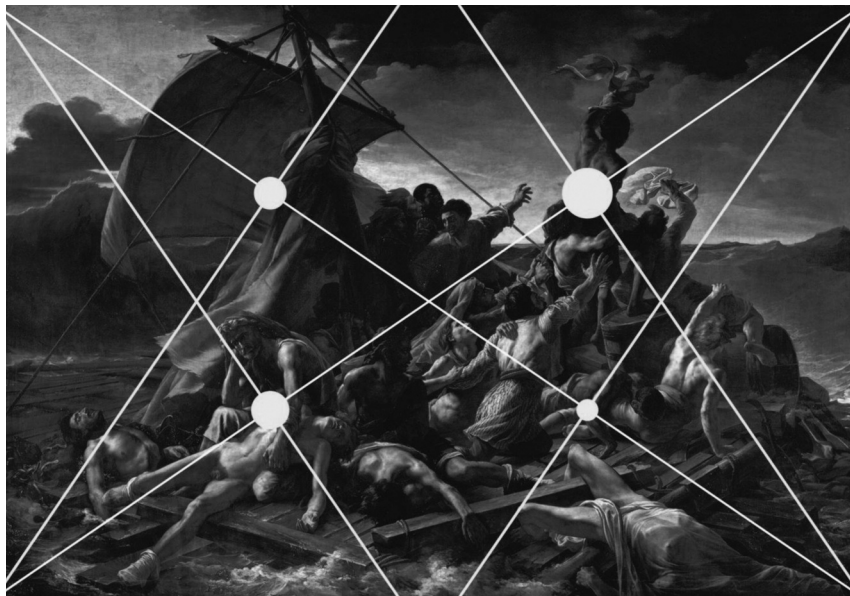
V. S.: To je temeljnega pomena. Barnes v avtorski opombi na koncu *Zgodovine sveta* razkriva, da se je pri pisanju njenega petega poglavja, “Brodoloma”, izdatno opiral na monografijo Lorenza Eitnerja o Géricaultovem življenju in delu iz leta 1982. Isti avtor pa je v deset let zgodnejši monografiji o *Splavu Meduze* zapisal tehtno ugotovitev, da sta na tej sliki “kompozicija in naracija postali eno”.¹⁴ Pripoved se torej skrči na sledi dogajanja in na ta račun izstopi kompozicija. Slika ne pripoveduje; način, kako *govori*, je kompozicija, razpored figur na njej.

J. M.: Resnično posrečeno rečeno. Poglavitno vprašanje za naprej potemtakem je: kako sta kompozicija in naracija na Géricaultovi sliki “postali eno”? Odgovor nanj je nekaj temeljnega, vendar nikakor ne enostavnega.

Če sliko pogledam s priprtimi očmi, tako, da me pri tem ne motijo detajli, ugotovim, da se na njenem obrobju ne dogaja nič presenetljivega ali vsaj nič nepričakovanega (če odštejem na končni verziji slike močno minimalizirano ladjo, ki jo brodolomci gledajo na obzorju) in da se ravno tako nič presenetljivega ne dogaja v samem središču slike, v “črni luknji” ob jamboru in desno od njega. Tako rekoč vse se dogaja v vmesnem prostoru med centrom in periferijo. Kadar je tako, imamo s stališča likovne kompozicije veliko razlogov za to, da pomislimo na uporabo kompozicijskega “principa dinamične simetrije”.¹⁵ Ta namreč ureja odnos med centrom in periferijo, ki je

¹⁴ Eitner, 1972, 26.

¹⁵ Prim. Muhovič, 2015, 611–616.



Dinamičnosimetrični kompozicijski model *Splava Meduze*

zaradi tenzij, kot vemo, problematičen ne le v likovnem, ampak tudi v političnem prostoru. V tem odnosu so zato izjemno pomembne tiste točke, v katerih se križata "interesni sferi" centra in periferije.

Take točke se v tako imenovanih dinamičnih pravokotnikih¹⁶ pojavljajo tam, kjer diagonalo, denimo tisto, ki teče iz oglišča A v oglišče C, seka pravokotnica nanjo iz oglišča B. Tu nastane prva in najpomembnejša *interesting point*, "točka interesa".¹⁷ Druga točka interesa se pojavi na isti diagonali, kjer jo seka pravokotnica iz oglišča D. Tretja in četrta točka pa nastaneta na drugi, pasivni diagonali, ki teče iz oglišča D v oglišče B, in sicer tam, kjer se ta diagonala križa s

¹⁶ Po Jayu Hambidgeu so to pravokotniki, pri katerih razmerje njihovih stranic ni izrazljivo v celih, ampak v iracionalnih številih, npr. $1 : \sqrt{2}$, $1 : \sqrt{3}$, $1 : \sqrt{5}$, $1 : \phi$ ipd.; prim. Muhovič, 2015, 606–607.

¹⁷ Hambidge, 1967.



Štiritočkovni kompozicijski model *Splava Meduze*

pravokotnicama iz oglišč A in C. Pri tem kompozicijska moč točk upada od najmočnejše prve proti najmanj intenzivni četrti.

To, kar sem pravkar geometrijsko opisal, je dinamičnosimetrični model. Aplikacija tega modela na Géricaultovo sliko kaže, da se njena kompozicijska žarišča povsem prekrivajo s štirimi točkami interesa, ki jih zajema model. Hkrati je tudi očitno, da je z modelskim rangiranjem teh točk inventivno in osupljivo precizno usklajena ne le formalna, ampak tudi semantična struktura slike. V tem se najkonkretnije potrjuje lucidna Eitnerjeva konstatacija, da sta kompozicija (s štirimi dinamičnosimetričnimi žarišči) in naracija (s štirimi arhetipskimi eksistencialnimi žarišči) na Géricaultovi sliki "postali eno", in to na, če tako rečem, povsem naraven način.

Štiritočkovni model, nadalje, prikazuje štiri točke interesa, v katerih se dinamično razrešujejo napetosti med središčem in periferijo. Z ve-

likostjo točk sta označeni njihova kompozicijska moč in pomembnost, se pravi tudi pomembnost vsebin, ki se artikulirajo okoli njih. Okoli prve, najmočnejše točke interesa se poudarjeno snuje prelomni dogodek tragične brodolomske odisejade – skupina brodolomcev, ki je v veliki oddaljenosti ugledala rešilno ladjo in vsa iz sebe od evforije poskuša s priročnimi sredstvi pritegniti njeno pozornost. Komaj opazna silhueta ladje na obzorju z velikostnim kontrastom potencira vitalnost, pa tudi skrajno negotovost te evforije, o čemer govori tudi Barnes.

Na drugi točki interesa, ki je na isti diagonali levo spodaj, srečamo diametralno nasprotno zgodbo – skupino dveh figur, pogosto poimenovano “oče z mrtvim sinom”. Figura “očeta” s “sinovim” truplom v naročju je obrnjena stran od dogajanja na prvi točki, se zanj ne meni in apatično strmi predse. Zdi se, da ji je rešitev po tako hudi, eksistencialno tako nepopravljivi izgubi prav malo mar.

Na tretji točki dinamičnosimetrične matrice, ki je na diagonali DB, na prvi pogled ne najdemo pravega dogajanja, vendar točka v fokus gledalčeve pozornosti jasno vleče prostor med improviziranim jamborom in jadrom, ki ju na dejanskem splavu sploh ni bilo, se pravi majhno “materializirano upanje” na rešitev.

Četrta točka, prav tako na diagonali DB, pa je tako rekoč prazna. Postavljena je v dinamično središče desnega spodnjega kvadranta slike in gledalčevo pozornost na “panoramsko” distanciran način usmerja k mrtvi, z nogo za robni tram splava zataknjeni figuri, za katero ni več nobenega upanja.

Če pogledamo razporeditev tematskih poudarkov na vseh štirih dinamičnosimetričnih točkah – to so (1) evforija, (2) apatija, (3) upanje in (4) popoln brezup –, ne ugotovimo le, da je slikar z upoštevanjem teh točk preprosto in učinkovito kontrapunktiral in stopnjeval narativno napetost dogajanja ob brodolomu ter ga nerazrešenega pustil v dogajalnem zenitu, ampak tudi, da je s tem precizno iden-

tificiral skrajne točke, tako rekoč paralelogram človekovega eksistencialnega osciliranja (evforija-apatija, upanje-brezup). Prav ta arhetipska prepoznavna pa je po mojem tudi razlog, da Géricaultovo delo, ki je sicer nastalo na podlagi gledalcu neznanih ali le posredno znanih zgodovinskih dogodkov, do današnjih dni priteguje pozornost in je ljudem še vedno duhovna inspiracija. Če slika take življenjske arhetipike ne bi vsebovala, in to na delujoč, učinkovit način, bi se ljudje že zdavnaj ne menili več zanjo, ker jih eksistencialno kratko malo ne bi več zadevala.

Z odmiki od konkretne brodolomske zgodbe in z likovno "povečavo" njene eksistencialne matrice je slikar v gledalčevo doživljanje na silovit in pretresljiv način pritegnil razsežnosti, ki se človeka dotikajo v prvi osebi ednine, v njegovem bivanjskem jedru, in so zato vedno aktualne, saj se vedno znova aktualizirajo v zavesti doživljajočih ljudi. Ko se človek znajde pred Géricaultovo sliko, občuti, da ne more biti - in dejansko ni - neprizadet nevtralni opazovalec neke "zgodbe", ampak je, če to hoče ali ne, njen del. In to v dvojnem smislu: najprej telesno, saj ga slika, kot že rečeno, s svojo fizično velikostjo naravnost srka vase, in potem tudi duhovno. Ko namreč dojamemo, da ta slika s komplementarnimi kompozicijskimi in semantičnimi žarišči evforije in apatije, upanja in brezupa ne pripoveduje zgolj zgodbe nekih neznanih ljudi iz davno minulega časa, ampak da je v njeni globinski strukturi simbolno povečana matrica njegovih lastnih eksistencialnih *kritičnih točk*, tj. aktualnih navdušenj, potrtosti, upanj in obupovanj, se zave, da nima opravka s historicizmom, ampak z zgodbo o samem sebi. In to avtorefleksivno dejstvo ga očara in "začara". Odpravi se v pripoved o daljnih krajih, tujih ljudeh in neznanih dogodkih, nazadnje pa ves presečen in vznemirjen odkrije nadvse realno in kompleksno zgodbo o sebi. Ta presenetljivi obrat je po mojem najzanesljivejše znamenje vsake velike umetnosti. In Géricaultovo delo ima tak pečat.

V. S.: Zelo drži, kar si rekel. Figure na *Splavu Meduze* na neki način oživijo: niso tujci, ki so nekoč živeli, ampak liki, ki so v slikarju dobili hipostazo oziroma obstoj, različne možnosti slikarja samega

...

J. M.: ... in seveda mene v mojem času ...

V. S.: ... in tebe in mene, kolikor sva gledalca te slike, z vsem "kvadratnim" razponom, ki sega, s tvojimi besedami, od apatije do evforije oziroma od brezupa do upanja.

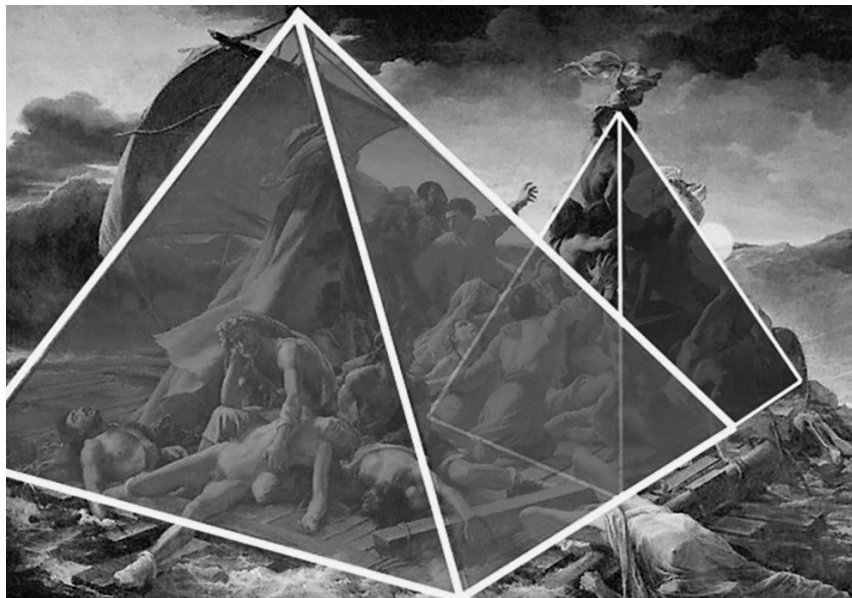
J. M.: Ko človek stopi pred Géricaultovo sliko, vsaj s pogledom vedno spontano pride med te štiri točke.

V. S.: Moje razbiranje kompozicije je sicer precej preprostejše od tvojega, a kar zadeva prvotno diagonalo, o kateri si govoril, to, ki teče od leve spodaj proti desni zgoraj: spodaj je mladenič, čigar truplo jo, skoraj poravnano z njo, nekako vpenja, in ob njem starec, zgoraj pa mahajoči črnc. Spodaj je zamolklost obupa, zgoraj klic upanja.

J. M.: Pri gledanju slike je zanimivo tole: ko oko drsi po omenjeni diagonali, figure očeta z mrtvim sinom najprej skorajda ne opazi. Pravzaprav direktno poleti h ključnemu dogodku na prvi točki interesa, se pravi tja, kjer se na sliki razpira brodolomska drama.¹⁸ V resnici šele "drugo branje", ko se vidni aparat od oglišča C po isti diagonali vrača k oglišču B, opazi figuralno skupino očeta in sina ter se ji semantično posveti. V tem pogledu je mogoče reči, da je moment evforije nekaj semantično primarnega, moment apatije pa nekaj sekundarnega, čeprav ne nepomembnega, saj stvari pogloblja in kompleksificira.

V. S.: Pa še nekaj je. Kompozicijsko gledano človeške figure na *Splavu Meduze* oblikujejo dve piramidi. Spodnjo stranico ali dno obeh piramid tvorijo mrtvi in napol mrtvi oziroma obupani, s tem

¹⁸ Prim. Muhovič, 2015, 726–730.



Piramidni kompozicijski model *Splava Meduze*

da je na vrhu prve piramide skupina ob jamboru, na vrhu druge pa črnc, ki s cunjo v roki, mahajoč z njo ladji na obzorju, najmočnejše izraža upanje v rešitev. V to kretnjo, ki jo od spodaj podkrepljujejo skoraj vzporedno z njo iztegnjene roke petih drugih mož, ena od njih prav tako mahajoča s cunjo, se desno zgoraj izteka prvotna diagonalna.

Kdo, morda celo Barnes sam, bi na Géricaultovi sliki sicer lahko uzrl perspektivično pomanjšavo upanja v primerjavi z brezupom, ki se bohoti v ospredju. Vendar piramida ne v prvem ne v drugem primeru ni zasukana ali zvrnjena in na vrh potiska upanje. Njena konica, njena *poanta* je upanje. Piramidna kompozicija govori – in ne govori v posmeh upanju.

J. M.: V tem se povsem strinjam s tabo. Barnesovo favoriziranje apatije in brezupa po moji sodbi bolj kot iz branja Géricaultove slike izvira iz njegovega postmodernističnega pojmovanja zgodo-

vine, po katerem ta, če prav vem, ni nič drugega kot zgodovina katastrof. Vendar mislim, da je ta "obrnjeno optimistična" interpretacija zgodovine ravno tako prekratka, kot bi bil ploski optimizem, namreč da je zgodovina nenehen napredek od slabšega k boljšemu. To sta ekstrema, ki sta morda romaneskno zanimiva, le da se zdi drugi dandanes atraktivnejši in bolj na kožo pisan času.

Moja izkušnja s *Splavom Meduze* pa mi govori, da je Géricaaultova kompozicija semantično kompleksnejša in tudi bolj uravnotežena, saj ne prikriva sočasne navzočnosti nasprotij v zaostrenih in sploh tistih življenjskih situacijah, v katere smo involvirani. Osebnost se mi ta slika zdi tako pomembna tudi zato, ker se pri ekstremni brodolomski situaciji, ki je njeno izhodišče, pravzaprav ne ustavlja, ampak prek naših prvoosebni eksistencialnih situacij, ki so praviloma tudi "brodolomske", eksemplarično izrisuje bivanjski paralelogram: evforija-apatija, upanje-brezup.

V. S.: Doslej sva, Jožef, govorila o tem, kako je neki dogodek, brodolom Meduze, umetniško oblikoval slikar. Kaj pa s tem, kar se je zgodilo, počne pisec, kot je Julian Barnes?

Naj ga najprej še malo predstavim. Označen je bil za "kameleona angleške literature".¹⁹ Preden je na račun uspeha, ki ga je požel s *Flaubertovo papigo*, pri štiridesetih postal poklicni pisatelj, se je ukvarjal z marsičim, predvsem z različnimi vrstami pisanja. Potem ko je ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja na Oxfordu diplomiral iz filozofije ter iz francoščine in ruščine, je nekaj časa delal kot leksikograf pri OED.²⁰ Pisal je knjižne ocene za *The Times Literary Supplement*, pa knjižne ocene in ocene televizijskih oddaj za revijo *The New Statesman*, pa spet televizijske ocene za tednik *The Observer*, pa kolumno o restavracijah za *Tatlerja*. Z žurnalizmom je občasno

¹⁹ Prim. Moseley, 1997, 1.

²⁰ Kratica za *Oxford English Dictionary*.

nadaljeval tudi pozneje; v prvi polovici devetdesetih let je na primer kot londonski dopisnik tednika *The New Yorker* poročal o politiki in drugih zanimivostih iz Velike Britanije, kot so kraljevska družina in angleški vrtovi, v *Modern Painters* je objavljajal zapise o slikarstvu itn.

V osemdesetih letih je Barnes pod psevdonimom Dan Kavanagh izdal štiri detektivske romane z istim junakom. Prvi je izšel leta 1980, istega leta kot njegov prvi umetniški roman, *Metroland*. A če so detektivke pravzaprav štirikrat napisan isti roman, je vsak izmed njegovih umetniških romanov drugačen. Barnes slovi kot eksperimentator v romanopisju in se ponaša s tem, da tako kot njegov pri-ljubljeni Flaubert nobene knjige razen detektivk ni napisal dvakrat. **J. M.:** Lahko morda še kaj dodaš k temu, kar si na začetku najinega pogovora povedal o Barnesovi *Zgodovini sveta*?

V. S.: Pomenljiv je že naslov tega romana. V njem stoji najprej “zgo-dovina sveta” in potem “v desetih poglavjih in pol”. Ironija je ne-spregljdljiva. Kdo bi lahko zajel celotno zgodovino sveta? In kdo bi lahko to storil v desetih poglavjih? Tisti “in pol”, polovica po-glavja, ironijo samo še priostruje. Poleg tega naslov romana nami-guje, da je tekst, kateremu načeljuje kot epitekst, tako imenovana *faction*, se pravi zlitina iz *fact* in *fiction*, zgodovina in zgodba v enem. Kaj to pomeni?

V polpoglavju, “Parentezi” (ali “Oklepaju”), uvrščeni med osmo in deveto poglavje romana, Barnes spregovori v svojem imenu s svojim lastnim glasom, kot Julian Barnes. Njegove besede o zgo-dovini, ki so same po sebi lep zgled metafikcije, so zgovorne: “Zgo-dovina ni to, kar se je zgodilo. Zgodovina je samo to, kar nam povedo zgodovinarji.”²¹

History je *story*. Zgodovina je vselej že nekaj pripovedovanega, uzgodbenega, in dominantna zgodovina, tista, ki praviloma pride

²¹ Barnes, 2015, 306.

do nas, je sestavljena iz zgodb zgodovinopiscev, v katerih prevlada pogled zmagovalcev. Na to, recimo, kaže črvoja pripoved z začetka romana, v katere perspektivi se biblična zgodba o Noetu pokaže za zmagovalčevo zgodbo.

To, kar se je zgodilo in kar imamo za zgodovino, ni nič drugega kot kaos. V zgodenem ni razberljiv nikakršen načrt. Zgodovina nima *télosa* ali smisla niti ne pozna napredka. Ne usmerja je Božja previdnost niti, recimo, zvižčnost uma, Heglov sekularizat judovsko-krščanske Previdnosti. Zgodovina je iracionalna. Ureja in osmišlja jo le zgodba. Kot pravi Andrzej Gasiorek, nas Barnes poučuje, da je zgodovina "pripoved, ne dogodek, uveljavitev reda, kjer ni reda, in iluzija teleologije, kjer je odsoten smisel".²²

Barnesova beseda za genezo zgodovine je *fabulation*, "uzgodbenje". Šele uzgodbenje med dogodki vzpostavi vzročno-posledične povezave in akterje dogodkov oskrbi z razvidno motivacijo za delovanje. Šele uzgodbenje nam to, kar se je zgodilo, naredi razumljivo, kar je strašljivo neznanega, znano, in kar je bolečega, znosno: "Izmislimo si zgodbo, da bi prikrili dejstva, ki jih ne poznamo ali ne moremo sprejeti, obdržimo nekaj resničnih dejstev in okoli njih napletemo novo zgodbo. Preplah in bolečino nam lahko olajša samo tolažilno fabuliranje [*fabulation*]; pravimo mu zgodovina."²³

Zgodovina, ki jo poznamo, je zgodba. Zgodovina sama, resnica zgodovine je nespoznavna.

J. M.: Lahko bi rekla, da je Barnes privrženec družbene konstrukcije zgodovine, podobno kot je postmoderni čas privrženec priporočila, naj relevantna umetnost vidi svet le kot aktualnost, smisel kot družbeno konstrukcijo in umetnino kot nekaj, kar se dogodi in mine.

²² Gasiorek, 1995, 164.

²³ Barnes, 2015, 307.

V. S.: Seveda, zgodovino po Barnesu pišejo zmagovalci z mečem, zgodovininopisci so njihovo pero. Vendar to še zdaleč ni vse.

Zgodovina, brez smisla in nerazumljiva, je za nas nasilna in uničujoča. Nad nas prihaja kot katastrofa ali vrsta katastrof. V tej zvezi je pomenljivo, da Barnes začenja drugi, umetnostnozgodovinski del "Brodoloma" z vprašanjem, ali se katastrofa morda ne zgodi zato, da iz nje nastane umetniško delo, in na to vprašanje proti koncu poglavja poda odgovor: "Katastrofa je postala umetnost: to je navsezadnje tudi njen namen." Se pravi: *zgodovina obstaja zaradi umetnosti*.

Če pa je tako, da zgodovina ne obstaja zaradi ničesar drugega kot zaradi umetnosti, ali tedaj zgodovino, ali naša življenja, ki se izgubljajo v njej, rešuje umetnost? Je umetnost rešiteljica človeštva? Jo imamo za to, da preživimo?

Ob tem mi prihaja na misel Nietzsche: "... bivanje in svet sta večno *upravičena* samo kot *estetski fenomen*."²⁴ Ali ne velja isto za zgodovino, če naj bi obstajala zaradi umetnosti? Namreč: ne more dobiti nobenega drugega kot samo estetsko upravičenje, upravičenje v umetnosti. Še drugače rečeno: zgodovina, ki ni razumljiva – vrsta katastrof, ki nimajo smisla –, dobi smisel v umetnosti. Kajti umetniško delo je edino, kar na svetu premore red, in ta red vtisne vsemu, kar zajame vase.

J. M.: Ker dandanes ne verjamemo več niti v to, da je umetniško delo edino, kar na svetu premore smiselnost in red, je to vsekakor pogumna, v obratu – katastrofa se dogodi zato, da nato nastane umetniško delo – pa tudi skrajna teza ...

V. S.: ... ki je tudi problematična.

J. M.: Seveda, tudi problematična. A začniva z njeno pozitiviteto. Izhodišče vsega je po Barnesu brezrazložno, stihijsko dogajanje

²⁴ Nietzsche, 1995, 39. Kurziva je Nietzschejeva.

sveta, da tako rečem, v katerem nad vsem drugim prevladujejo nesreča, sovraštvo, krivica, stiska, nasilje, trpljenje in smrt. Ves ta kolosalni ontični nesmisel dobiva smisel šele na metaravni in-fabulacije, ki je v domeni zgodovinopisja, na prav poseben način pa tudi v domeni umetnosti. Umetnost ima za "gorivo" dogajanje sveta in je hkrati njegov edini smiselni "stranski produkt", edino pravo poplačilo za njegovo samovoljnost in brutalnost. Na metaravni lahko dogajanje sveta izzove beg v apologijo, v razumsko upravičevanje preteklega, v taktiziranje, v "teorije" in defetizem, lahko pa s svojo brezrazložnostjo in nesmiselnostjo vzbudi tudi eksistencialno poglobitev, sočutje, ljubezen in katarzo.²⁵ In prav to, če Barnesesa za začetek bereva konstruktivno – kar ne pomeni, da bi se on sam s takim branjem nujno strinjal –, je po mojem mnenju ne le naloga, ampak tudi izvorni "zgodovinovotvorni" potencial umetnosti.

Podobno kot v naravi to, kar je najbolj čistega in brezmadežnega, izvira iz gnilobe – vino in alkohol iz razpadajočega sadja, penicilin iz plesni, nova rast iz živalskih iztrebkov in gnijočega listja –, lahko tudi umetnost iz katastrof in serij katastrof iztiska žlahtno vino katarze in penicilin avtorefleksije, ki omogočata, da se človek konstruktivno sooči s tem, kar v dogodenem zavrača in česar se boji, z animalično gnilobo v samem sebi, skratka, z vsem, kar ga stiska na zunaj in na znotraj. In to je nekaj velikega.

V. S.: Na misel mi zdaj prihaja še neka druga razvpita izjava, izjava Theodorja Adorna nekaj let po koncu druge svetovne vojne: "... napisati pesem po Auschwitzu je barbarsko."²⁶ Kaj je mislil s tem, kar zveni kot barbarski napad na pesem oziroma liriko, je Adorno pojasnil pozneje. Pesem, ki govori o holokavstvu ali, po hebrejsko, o *šo'it* – in *šo'a* pomeni "katastrofo" –, neki popolnoma nedoumljivi

²⁵ Vanier, 2002, 220.

²⁶ Adorno, 1963, 27.

človeški usodi z uveljavitvijo svojega estetskega principa podeli smisel.

J. M.: Če ne bi upoštevala tega, kar sem ravnokar povedal, bi bilo to vsekakor “pravično” raztegniti na vso umetnost.

V. S.: Tako je. Hkrati pa lirika – umetnost sploh – tej usodi prav z estetizacijo vzame grozljivost. To je bil Adornov pomislek.

J. M.: Sam bi rekel takole: Barnesova misel, da so umetnine ustrezno poplačilo za katastrofe oziroma da so katastrofe tu zaradi umetnin, in obrnjena Adornova misel, da je vsaka umetniška tematizacija katastrof, zlasti ahumanih tipa Auschwitz, njihovo nedostojno in neodgovorno analgetiziranje, mečeta posebno svetlobo na razmerje med realnostjo, ki je neodvisna od človeka, in umetnostjo, ki je zelo odvisna od njega. Menim, da v tem razmerju utelešata ekstrema, od katerih noben ni povsem realen. Ni tako, da je zgodovina samo zbirka katastrof, da o virih zgodovinopisja nimamo nobenega pojma in ga tudi ne moremo dobiti. In ni tako, da ...

V. S.: To je radikalna postmodernistična teza. Oprosti, da ti skačem v besedo, vendar bi rad še nekaj dodal o tezi, ki je izpeljana iz nje, namreč da zgodovina kot katastrofa ali vrsta katastrof obstaja zaradi umetnosti.

To tezo Barnesov komentator podpre z ugotovitvijo, da je Géricault začel slikati v “zvestobi resnici” (ali, resnici na ljubo, pričevanju preživelcev, ki je že zgodba tega, kar se je zgodilo), končal pa je v “zvestobi umetnosti”. Če nekoliko poenostavim: na eni strani je zgodeno, na drugi tisto, kar od tega sprejme in skladno s svojim estetskim kanonom predela umetnost. Na eni strani je resničnost ali resnica, ki je v svoji stihijnosti nedostopna, na drugi lepa laž, ki to stihijnost dela dostopno tako, da jo oblikuje z redonosnim stihom.

Za to, kar počne umetnost, zdaj nalašč rabim “pesniško” metaforo, metaforo stiha. Kajti z zgodovinopisjem kot govorom o tem, kar se je zgodilo, je bilo v nasprotje prvo izmed umetnosti

postavljeno pesništvo, in sicer v prvi teoriji pesništva na Zahodu sploh, v Aristotelovi *Poetiki*. V čvrsto nasprotje z zgodovino pisjem je postavljeno v devetem poglavju *Poetike*,²⁷ ki ga dobro poznamo, kar zagotovo velja tudi za Barnesa, filozofa po študiju, saj je to njegova téma; ne nazadnje je njegov starejši brat Jonathan, univerzitetni profesor filozofije, izdal Aristotelove zbrane spise v angleščini.

Érgon, pravi Aristotel, "delo" ali naloga, ki jo mora udejanjiti pesnik, je, da govori o tem, kar bi se lahko zgodilo. Pesnik, epski in predvsem tragiški, je *poietès tôn mýthon*, "pesnik", tj. "ustvarjalec" ali "izdelovalec zgodb". Njegovo delo torej je, da iz zgodljivega izdeluje zgodbe, in ne, da iz navadnega govora dela umerjeni govor oziroma stihe, kot trdi Platonov Sokrat v *Simpoziju*.

Pri Aristotelu imamo opraviti s klasičnim razločevanjem med zgodnim in zgodljivim oziroma med zgodovino pisjem, ki podaja zgodeno, in pesništvom, ki dela z zgodljivim. Postmodernistična historiografska metafikcija po drugi strani takšno razločevanje spodbija s tem, da *poíesis*, "pesnjenje", pesniško ustvarjanje ali izdelovanje, pesniško ali literarno fikcijo, če hočeš, pripušča v območje zgodenega. To je popolnoma jasno, opozoriti želim na nekaj drugega.

To, kar počne pesnik, njegovo pesnjenje, trdi Aristotel, je bolj filozofsko in *spoudaióteron* od tistega, kar počne zgodovino pisec. *Spoudaióteros* je sicer primernik, ki ga Aristotel rabi za tragičnega junaka, ko ga primerja z navadnimi ljudmi, in ta primernik lahko prevedemo z "višji", "pomembnejši", "resnejši". Pesništvo je torej *resnejše* od zgodovino pisja, bliže je filozofiji – in s tem čému? Lahko pa bi tudi rekla, da je *resničnejše* od zgodovino pisja in s tem bliže resničnemu. Pesnjenje – umetniška obdelava, umetniška fikcija sploh – ni v nasprotju z resničnim. Ni laž v nasprotju z resnico, am-

²⁷ Prim. Butcher, 1951, 34–38.

pak je način dospevanja do resničnega. Resnično ni nič neposredno danega. *Resnično se dosega.*

Resničnost je skrivnostna. Pridevnik si, vsaj v slovenščini, deli z drugo veliko neznanko: "resničen" izhaja od resničnosti in resnice. **J. M.:** Naj nadaljujem, kjer sem končal pred tvojo instruktivno fugo. Ni tako, da katastrofe obstajajo zaradi umetnosti, in ni tako, da je estetsko tematiziranje človeških katastrof in padcev pod raven animaličnosti moralna katastrofa, se pravi nekakšno estetizacijsko "pometanje pod preprogo", ki realnosti odvzame zaresnost in težo.

Sam sem prepričan, da se v umetnosti razmerje med realnostjo in umetniško realnostjo vzpostavlja nekje vmes med omenjenima ekstremoma. In v tej zvezi se mi zdi Géricault v svojem pristopu genialen. Genialen sintetik. To dvoje namreč združi v pojmovnih antipodih, ki jih kompozicijsko postavi na štiri dinamičnosimetrične točke interesa.

Géricault ne pravi: "Brodolomska odisejada je z vso tragičnostjo in z vsemi smrtnimi žrtvami ravno prava cena za mojih osemnajst mesecev slikanja, za materialne stroške in za trajno vrednost, ki jo ima moja slika." To bi bilo absurdno. Po drugi strani pa po adornovsko tudi ne trdi: "Že iz pietete do stoštiriintridesetih umrlih ne smem naslikati svoje slike." Tudi to bi bilo nepredstavljivo in absurdno.

V. S.: Se strinjam, to bi bilo popolnoma defetistično, umetnost bi vnaprej položila orožje pred resničnostjo.

J. M.: To pomeni, da bi jo odrezali od najglobljih in najgostejših resničnosti. Brez stika z njimi pa do resnično vrhunskih rezultatov po mojem nikoli ne bi mogla priti.

V. S.: Zdaj nama ostaja še ljubezen, ki jo Barnes v polpoglavju, "Parentezi", postavi nasproti zgodovini oziroma njenemu nasilju.

J. M.: V tej zvezi bi za konec morda lahko dodala, da vpeljava novega "igralca" – ljubezni – v oklepajni polovički pod vrhom romana vsaj delno govori o tem, kar je na neki način občutil tudi Bar-

nes sam, namreč da je njegova kvalifikacija zgodovine kot nasilne serije nedoumljivih in stihijskih katastrof takšna, da potrebuje nekakšen eksistencialni katalizator, s katerim si vsaj za silo lahko "sladimo" neizogibno, če se mu že izogniti nimamo kam. In ta katalizatorska protiigralka zgodovine je – presenetljivo – ljubezen, ki v romanu prej tako rekoč ni omenjena.

V. S.: Toda kot protiigralka je nekoliko šibka. To sta opazili že literarna kritika oziroma zgodovina. Barnes je bil zato, ker je v "Parentezi" ob vsem svojem siceršnjem neusmiljenem reševanju zgodovine nasproti njenemu nasilju postavil ljubezen, celo obtožen sentimentalnosti.

To polpoglavje je nekakšen *párreron*, "dodatek" k delu, nekaj, kar štrli ven iz okvira, ki robí pisano pripovedno tkanje romana – kar je hkrati *na obeh straneh* okvira. V njem namreč beremo razglabljanje nekoga, ki leži v postelji z žensko in ne more spati, razglabljanje, ki ga sproži kretnja, ko si ona v spanju odmakne lase z ramen, da se on lahko prižame ob njen goli tilnik, in tedaj ga "preplavi drget ljubezni".²⁸ To, kar je znotraj in zunaj okvira, je glas, ki govori in prihaja od zunaj – glas avtorja. Ta glas ni ena izmed avtorskih mask, kot je v nekem intervjuju potrdil Barnes sam:²⁹ tu govori Julian Barnes osebno. In "Parenteza" je v orisani posteljni prizor ugnezden metafizijski esej, ki je prav s svojim parergonskim zunaj/znotraj "sklepnik"³⁰ romana in povsem temeljnega pomena za njegovo razumevanje.

Barnesova teza, "teza v oklepaju",³¹ ki iz njega sklepa celoten roman, je, da tisto rešilno nasproti nasilju zgodovine ne more biti niti religija, ki ne oznanja nič (več) resničnega, niti umetnost, katere

²⁸ Barnes, 2015, 286.

²⁹ Prim. Guignery, 2006, 63.

³⁰ Robinson, 2000, 172.

³¹ Childs, 2011, 74.

oznanilo vznika iz zatona religijskega oznanila, a ne doseže vseh ljudi. To je lahko samo ljubezen. Čeprav ljubezen ne more spremeniti zgodovine sveta, lahko vendarle vsakogar izmed nas uči, kako se ji postavljati po robu.

Ljubezen, ki jo ima Barnes v mislih, je erotična ljubezen. Glede na to, da o njej razglablja leže v postelji ob speči ženski, najverjetneje ženi, je tisto, kar se upira zgodovini, zakonska postelja. Postelja, na kateri par plove skoz življenje.

J. M.: Ta postelja je kot brodolomski splav na razburkanem morju dogajanja sveta.

V. S.: Je, ja. Je to sentimentalno?

Barnes poudarja, da moramo v ljubezen verjeti, čeprav nas razočara. Morda res. Toda ali se razočarana ljubezen lahko obnovi? Morda sicer lahko verjamemo v ljubezen, a ne v to, ki nas je razočarala, ampak v drugo. Vendar ne samo v ljubezen. Tudi če nas razočara, "moramo kljub temu verjeti v ljubezen, tako kot moramo verjeti v svobodno voljo in v objektivno resnico".³² Torej ne samo v ljubezen, ampak tudi v objektivno resnico.

Tega pa *ne morem* verjeti in tu je po mojem najšibkejša točka Barnesovega pisanja. Kaj naj bi namreč pomenilo, da "moramo verjeti", verjeti navsezadnje tudi v objektivno resnico, o kateri nas Barnes prav s svojo historiografsko metafikcijo prepričuje, da je ni? Lahko se prisilim in ravnam proti svojim načelom, proti svojemu prepričanju, celo proti svoji veri ali, če besedo "vera" prihranim za religiozno območje, proti svojemu najglobljemu verjetju. Toda kako naj se pri svoji najboljši volji prisilim v verjetje, če sem ga izgubil? Lahko ravnam, kot da objektivna resnica obstaja, a tedaj le ravnam tako, ravno ne da bi mogel verjeti vanjo. Barnesov "moramo verjeti" je postulat, ne verjetje samo.

³² Barnes, 2015, 313.

J. M.: Strinjam se, da je to samoprisilno verjetje nekaj v jedru paradoksnega. Vendar si to razlagam tako, da je bila nevera v človekovo zmožnost shajanja z neobvladljivo in nasilno "objektivno realnostjo" v večjem delu Barnesovega romana preigrana na tako mnoge in raznolike načine, da se je v situacijah na koncu izčrpala in se kratko malo pokazala za nezadostno. Rešilno sredstvo proti nasilju zgodovine ne more več biti niti religija niti umetnost, očitno pa tudi ne družbena konstrukcija zgodovine, v katero Barnes sicer *implicite* verjame. Skratka: nasilje zgodovine ostaja in nas stiska, sredstva za spoprijetje z njim pa drugo za drugo odpovedujejo – vse do majhne zelene bilke čisto na koncu, ki rije skozi asfalt zgodovine, vse do tiste neznatne, individualne, erotične, osebne itn. ljubezni, ki v "objektivnem" ne pomeni skoraj nič, v našem "subjektivu", ki se spopada z "objektivom" zgodovine, pa tako rekoč vse. Vse, kar imamo.

V Barnesovi tematizaciji ljubezni, kakršnakoli že je, kljub šibki, fragmentarni in pozni vpeljavi te majhne zeleneče igralka na veliki oder metafikcije vidim zanimiv sklep njegove in-fabulacije, ravno dovolj veliko špranjo, ki po računalniško pravi: "Potem ko si preveril vse, a aparatura še vedno ne deluje, preveri priključitev na elektriko." Se pravi na izvir. Čeprav ljubezen ne more spremeniti zgodovine sveta, lahko, tako Barnes, vendarle vsakogar izmed nas uči, kako se ji postavljati in postaviti po robu. A če bi bila vsa zgodovina dejansko družbena konstrukcija, kot meni Barnes, bi bilo na neki način logično, da bi jo mi, ljudje, konstruirali tako, da bi z njo lahko shajali in nam ne bi bilo treba, da se ji postavljamo po robu. Napravili bi jo takšno, da bi šla v našo škatlo. Očitno pa ni tako. Potrebujemo nekoga, ki je hkrati zunaj škatle in v njej. Zunaj zato, da vidi nebo nad škatlo, in znotraj zato, da stvari uredi po človekovi meri.

Ali kot bolj poetično pravi David Herbert Lawrence: "Ljudje ne nehno razpirajo dežnik, ki naj jih ščiti, nanj pa rišejo nebesni svod in pišejo svoja pravila; toda [...] umetnik išče špranjo v dežniku,

celo raztrga nebesni svod, da bi odprl pot žarku svobodnega, prepišnega kaosa, in v tem hipnem preblisku uokviri vizijo, ki se pojavi v špranji: Wordsworthov nagelj, Cézannovo jabolko, obris Macbetha ali Ahaba. Nato pride trop posnemovalcev, ki zakrpajo dežnik s krpo, ki le bežno spominja na vizijo, ter trop glosatorjev, ki špranjo zapolnijo s tolmačenji. [...] Vselej bomo potrebovali druge umetnike, da naredijo nove špranje, udejanjijo nova nujna, morda čedalje večja raztrganja ter s tem svojim predhodnikom in sodobnikom povrnejo neposredno novost, ki je ne znamo več videti”.³³

V. S.: Vračam se nazaj in povzemam: Barnes zgodovini, njeni ne-spoznavnosti, njenemu nasilju postavi nasproti trojni postulat, postulat ljubezni, svobodne volje in objektivne resnice – ja, celo objektivne resnice, ki bi jo tu po vsej problematizaciji zgodovinske resničnosti najmanj pričakovali. Postulat objektivne resnice brani pred popolno ontološko negotovostjo in relativnostjo. Z njim se Barnes potegne nazaj: tam, kjer je najbolj on sam, nikakor ni radikalen postmodernist.

Po drugi strani je mojster oblikovanja pripovednih glasov, o tem zame ni dvoma. Bistroumen in duhovit pisec. Morda še preveč bistroumen. Ne polemiziram z njegovo fikcijo, ki mi je v svoji raznolikosti všeč, ampak z metafikcijo.

J. M.: Občutek imam, kot da je Barnesova romaneskna šahovska partija z ljubeznijo, objektivnostjo in verjetjem v obe podobno kot Géricaultova slika ustavljena v zenitu problematičnosti. In tu, se mi zdi, kot kak semantični “kraljičin gambit” čaka na bralca, da jo sam odigra do konca.

³³ Cit. po Deleuze in Guattari, 1991, 191–192.

Bibliografija

- ADORNO, T. W. (1963): "Kulturkritik und Gesellschaft", v: Adorno, T. W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, München, Deutsche Taschenbuch Verlag (2. izd.), 7–26.
- BARNES, J. (1990): *A History of the World in 10½ Chapters*, New York, Vintage Books; slov. prev.: *Zgodovina sveta v desetih poglavjih in pol* (prev. Valerija Cokan), Ljubljana, Mladinska knjiga, 2015.
- BAZIN, G. (1987): *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, zv. 1: *L'Homme*, Pariz, Bibliothèque des arts.
- BELTING, H. (2001): *The Invisible Masterpiece*, London, Reaktion Books.
- BUTCHER, S. H. (1951): *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. With a Critical Text and Translation of The Poetics*, New York, Dover Publications, Inc. (4. izd.).
- CHILDS, P. (2011): *Julian Barnes*, Manchester in New York, Manchester University Press.
- DELEUZE, G., in GUATTARI, F. (1991): *Qu'est-ce que la philosophie?*, Pariz, Éditions de Minuit.
- EITNER, L. (1972): *Géricault's Raft of the Medusa*, London, Phaidon.
- GASIOREK, A. (1995): *Post-War British Fiction. Realism and After*. London, Edward Arnold.
- GUIGNERY, V. (2006): *The Fiction of Julian Barnes*, Basingstoke in New York, Palgrave Macmillan.
- HAMBIDGE, J. (1967): *The Elements of Dynamic Symmetry*, New Haven, Dover Publications (2. izd.).
- LESSING, G. E. (1987): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Stuttgart, Reclam.
- MOSELEY, M. (1997): *Understanding Julian Barnes*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press.

- MUHOVIČ, J. (2015): *Leksikon likovne teorije*, Ljubljana in Celje, Celjska Mohorjeva družba.
- NEURATH, O. (1932): "Protokollsätze", *Erkenntnis*, 3, 204–214.
- NIETZSCHE, F. (1995): *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* (slov. prev. Janko Moder), Ljubljana, Založba Karantanija.
- RUBINSON, G. J. (2000): "History's Genres: Julian Barnes's 'A History of the World in 10 1/2 Chapters'", *Modern Language Studies*, 30/2, 159–179.
- VANIER, J. (2002): *Vsak človek je sveta zgodba* (slov. prev. Tadeja Petrovčič Jerina), Celje in Ljubljana, Mohorjeva družba.
- VON BUCH, A. (2006): "Quel spectacle hideux! Mais quel beau tableau! Die Ästhetik des Erhabenen in Géricaults, Floß der Medusa", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69/3, 342–357.