

JOŽEF MUHOVIČ¹ IN VID SNOJ²

Jan Vermeer, *Ženska v modrem, ki bere pismo*, in Tomas Tranströmer, *Vermeer*



Ženska v modrem, ki bere pismo

1663/1664, olje na platnu, 46,6 cm x 39,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

¹ Dr. Jožef Muhovič, redni profesor, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. E-naslov: jozef_muhovic@t-2.net.

² Dr. Vid Snoj, redni profesor, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. E-naslov: vid.snoj@guest.arnes.si.

Vermeer

Nobenega zavetnega sveta ... Tik za zidom se pričinja trušč,
se pričinja krčma,
s smehom in jadikovanjem, vrstami zob, solzami, hrumenjem
zvonov in zblaznelim svakom, prinašalcem smrti,
pred katerim mora vsakdo trepetati.

Velika eksplozija in zakasneli topot rešitve,
čolni, ki se šopirijo na sidrišču, novci, ki lezejo napačnemu v žep,
zahteve, ki se grmadijo na zahteve,
zevajoče rdeče cvetne čaše, ki potijo slutnje vojne.

Od tam in naravnost skozi zid v svetli atelje,
v sekundo, ki ji bo dopuščeno živeti še stoletja.
Slike, ki se imenujejo "Glasbena ura"
ali "Ženska v modrem, ki bere pismo" –
v osmem mesecu je, v njej bije dvoje src.
Na steni v ozadju visi zgubančen zemljevid Terre Incognite.

Mirnega diha ... Neznana modra materija je pribita na stole.
Zlati žebliči so poleteli noter z nezaslišano hitrostjo
in na mah obstali,
kot bi nikdar ne bili kaj drugega kot mir in tišina.

V ušesih šumi od globine ali od višine.
To je pritisk odonstran zidu.
Spričo njega vsako dejstvo zalebdi
in čopič se učvrsti.

Iti skozi zidove je boleče, od tega se zboli,
a je potrebno.
Svet je en sam. Zidovi pa ...
In zid je del tebe samega –
to veš ali pa ne veš, a to velja za vse
razen za majhne otroke. Zanje nobenega zidu.

Jasno nebo se je nagnilo k zidu.
Je kot molitev k praznini.
In praznina obrne svoje obličje k nam
in zašepeta:
“Nisem prazna, odprta sem.”

Prevedla Maja Caserman, v: Tomas Tranströmer, *Napol dokončana nebesa*, Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1998, str. 134–135

VID SNOJ: S čim bova začela, Jožef? Začetki so težki. No, pri svojem prvem paru morava vsekakor začeti s slikarjem, ki je bil navdih pesniku.

JOŽEF MUHOVIČ: Avtor slike je Jan Vermeer iz Delfta na Nizozemskem. Veliko o njegovi umetniški potenci pove to, da je ustvaril razmeroma malo del, kljub temu pa poleg Rembrandta velja za enega najpomembnejših nizozemskih baročnih slikarjev. Zanimivo je, da je od leta 1652, ko je dvajsetleten prevzel očetov gostilničarski in trgovski posel, poleg svojih slik prodajal tudi slike drugih slikarjev. Ustvarjal je v tako imenovani zlati dobi Nizozemske, ko se je končevala osemdesetletna vojna s Španijo in je združena Nizozemska postajala čedalje pomembnejša gospodarska in kolonialna sila. V slikarstvu tistega časa so prevladovali žanrski prizori krajine in

zlasti skupinski portreti. Del s historično in religiozno motiviko je bilo malo.

V. S.: Kaj pa bi bilo mogoče za začetek povedati o sliki sami?

J. M.: Na prvi pogled je motiv slike preprost prizor, ki bi se dandanes le malo komu zdel vreden mobitelskega posnetka, kaj šele tehnično zahtevne slikarske obdelave. V dinamičnem središču slike vidimo stoječo žensko figuro v profilu, v modri bluzi, z obrazom, obrnjenim proti levemu robu slike. Videti je, da gre za nosečnico. Ženskinjo okolje sestavlja običajen domačijiški repertoar meščanskih "dnevnik sob" v tistem času: oblazinjena stola in mizica s škatlico, biserna ogrlica in draperija v prvem planu ter zemljevid na zadnji steni sobe za ženskinjo glavo. Ženska figura drži v rokah pismo in je meditativno zatopljena v prebiranje njegove vsebine, ki je gledalcu slike nedostopna. Nad prizorom veje vzdušje neke posebne spokojnosti, ki pa ni dolgočasno, ampak vsebuje semantično napetost, ki jo gledalec spontano začuti, a si je ne zna takoj razložiti. Slika ima obliko tako imenovanega odprtega kadra, saj se njen prizor na vseh štirih straneh vidno podaljšuje v prostor zunaj nje in ga pri- teguje v njene semantične horizonte.

Skratka, neizogibni elementi za identifikacijo pomena slike niso samo na sliki sami, ampak tudi zunaj nje. Ker so nekatere stvari le nakazane, ne pa do kraja upodobljene, to daje celoti kljub prvotni spokojnosti nadih enigmatičnosti in posebne vznemirljivosti, lahko rečem celo presežnosti, saj "elementi" od zunaj dejansko presegajo sliko kot fizični predmet.

V. S.: Zanimivo je, kako je novost žanrskega slikarstva, ki mu pripada Vermeerjeva slika, oziroma nizozemskega slikarstva 16. in 17. stoletja sploh opisal Hegel v *Estetiki*. Nizozemski slikarji tistega časa so namesto prizorov iz svetih zgodb ali velikih zgodovinskih dogodkov začeli upodabljati prizore iz posvetnega, vsakdanjega življenja. Takšna izbira slikarske snovi deluje *down to earth*, vendar se v teh pri-

zorih po Heglu izkazuje duh naroda, ki se je osvobajal španske nadvlade in na političnem področju sčasoma dosegel samostojnost, na religioznem pa sprejel reformacijo. V njih prihaja na plan živost sproščenega duha, radost nad zasebnim življenjem in njegovo domačnostjo, nad predmeti, s katerim je človek obdan, opravili in ljudskimi slavji, tudi nad pojavi iz narave. To slikarstvo je prešerno slavljenje "nedelje življenja",³ pribije Hegel, a kljub temu drži, kar si rekel prej: Vermeerjeva slika s tem, da se odpira ven iz sebe, dobiva skrivnosten nadih, k čemur se bova gotovo še vrnila.

J. M.: Premik od zanimanja za religiozno-historične teme k zanimanju za bližnji, domači svet stvari in pojavov je s slikarskega stališča hkrati fascinanten, zahteven in nevaren. Fascinanten je toliko, kolikor bolj je od renesanse do Vermeerjevega časa postajala prepričljiva realistična rekonstrukcija videza vidne stvarnosti. Zahteven je v tehničnem smislu, o čemer bova verjetno govorila v nadaljevanju. In nevaren je zato, ker v uspešnosti slikarske simulacije videza – še posebno takrat, ko se zdi, da je ta simulacija lahko zadovoljna sama s seboj – tiči nevarnost, da se umetnik v iluzionistični fascinaciji zameji, ker v njej začne gledati cilj, ne pa sredstvo za "nekaj več". Vermeerjev način slikanja je bil zahteven in dolgotrajen.

V. S.: Vermeer menda ni naslikal več kot tri slike na leto, in sicer prav zaradi skrajno natančnega načina slikanja, ki ga je gojil.

J. M.: Ustaviva se malo pri tem načinu. Baročni slikarji so slikali predvsem na treh tipih nosilcev, na lesenih ploščah, bakrenih ploščah in grundiranem lanenem platnu. Slika, o kateri govoriva, je izdelana v tehniki olja na platnu. Na poseben način napeto platno je bilo najprej premazano s sedemodstotno raztopino kožnega kleja, ki je platneno površino "zaprla" podobno kot aperture v sodobni tekstilni industriji. Ta površina je bila potem še večkrat prevlečena

³ Prim. Hegel, 1986, 123–131.

s tankimi plastmi bolonske krede ali mrtvičenega mavca v klejni raztopini, ki jo slikarji do današnjih dni imenujemo "grund". Te plasti so umetniki po potrebi brusili, da je bila izhodiščna površina gladka, ali pa so jim dodajali različne zemeljske pigmente, da se je obarvala. Barva podlage je bila posebno pomembna pri lazurnem načinu slikanja, h kateremu spada tudi najina slika, saj je ta barva presevala skozi tanke namaze barv in dajala sliki neki "generalen" ton. Po navadi so prizore s prevladujočimi toplimi barvnimi toni slikali na hladno obarvane podlage in prizore s hladnimi barvnimi toni na toplo obarvane. Zaradi komplementarnega kontrasta je to v obeh primerih imelo za posledico intenziviranje barvnih odtenkov in odnosov.

Po grundiranju so slikarji platno napeli na podokvir v formatu slike. Na tako pripravljeno platneno podlogo so s svinčnikom, kredo ali tankim čopičem najprej izrisali primarno risbo motiva. Nekateri raziskovalci domnevajo, da si je Vermeer pri pripravi in izvedbi te risbe pomagal s *camero obscuro*, še zlasti pri definiranju detajlov, vendar je iz radiografskih raziskav spodnjih plasti njegovih slik nedvoumno razvidno, da je realistično podobo spreminjal in opazno prilagajal témi slike.⁴

Risbo so slikarji nato modelirali. To pomeni, da so določili odnose med svetlimi in temnimi površinami oblik in prehode med njimi ter s tem orisali volumne in prostorske situacije upodobljenih predmetov in pojavov. Ker je bila v tej fazi večina tonskih vrednosti sivih, so to stopnjo slikanja imenovali *grisaille* (iz fr. *gris*, "siv"). Šele potem so na osnovo *grisaille* v tankih, bolj ali manj prosojnih plasteh začeli nanašati bravo in prizor barvno oživili. Barvnih plasti je bilo po potrebi lahko več, vsako od njih pa so nanесли na posušeno prejšnjo plast, zaradi česar je slikanje trajalo daljši čas ter je zahtevalo

⁴ Prim. Winn Ainsworth et al., 1982.

plansko pripravo in minuciozno izvedbo, zlasti detajlov. Vermeer je v barvne namaze po potrebi primešaval tudi pesek in različne druge snovi, da je dobil prepričljivejši vtis predmetnih tekstur, na primer sten.

V. S.: Ali iz take tehnološke osnove izhajajo tudi kake likovne posebnosti Vermeerjevega slikarstva?

J. M.: Najprej gotovo to, da se to slikarstvo ne izčrpa niti v tehnični perfekciji niti v osupljivi prepričljivosti, kar zadeva upodabljanje videza vidne stvarnosti. Zunanji vidik te posebnosti je nedvomno pozornost, ki jo Vermeer namenja trenutkom, potopljenim v navidezno nezanimiv vsakdanjik, se pravi navadnim predmetom, svetlobi in njenim atmosferskim učinkom, kar ga po mnenju nekaterih dela za inspiratorja in predhodnika pleneristov. Rembrandt je dramatične učinke iskal v žarenju svetlobnih odsevov na predmetih v mraku in temi, Vermeer pa to tenebristično (iz lat. *tenebrae*, "tema") logiko obrne, podobno kot najbolj nadarjen Rembrandtov učenec Jan Fabritius. Njegovo izhodišče ni temno ozadje, v katerem bi iskal dramatične odseve, ampak svetlo ozadje, ki potiska naprej temne silhuetne figure in snuje dramatiko iz tako imenovane protisvetlobe,⁵ kot bi dandanes rekli v fotografskem žargonu. To je vidno tudi na sliki, ki je predmet najinega pogovora.

V. S.: Podoben obrat je pozneje naredil Édouard Manet. Prelomil je z načelom, da je človeške figure treba slikati svetlo na temnem ozadju, ki ga med drugim lahko sestavljajo tudi različni arhitekturni elementi. Na sliki *Balkon* je na primer arhitekturni element, kot je balkonska ograja, postavil pred človeške figure, s tem da je ograjo naslikal v kričeče zeleni barvi, ljudi pa belo in črno namesto v pisanih oblačilih. Kot pravi Michel Foucault, je ta obrat sestavni del napovedujoče se nove slikarske paradigme, ki je prelomila z mimetično

⁵ *Controluce*, it. *contro la luce del giorno*, "proti dnevni svetlobi".

paradigmo, od *quattrocenta* naprej organizirano okrog linearne perspektive.⁶

J. M.: Tako je. Ta prelom je nastopil, potem ko se je slikarski način z impresionistično težnjo k naravni svetlobi in nearanžiranemu življenju iz lazurnega slikanja transformiral v *alla prima* načine direktnega slikanja.

V. S.: Ampak da ne bova šla prezgodaj predaleč. Narediva korak nazaj. Ko sva že pri barvi: Vermeer slovi po tem, da je izdatno rabil neko posebno modro, ultramarin. To barvo so pridobivali iz *lapisa lazuli*, poldragega kamna, katerega najdišča so bila v Afganistanu, od koder so ga ob koncu srednjega veka začeli uvažati v Evropo. Kamen so zdrobili in tako iz njega izločili pigment, ki so ga renesančni in baročni slikarji začeli uporabljati pri upodabljanju nekatere izbranih figur iz svetih zgodb, natančneje, za angelska oblačila in predvsem za Marijino oblačilo oziroma plašč. Pomenljivo je, da je ženskinjo zgornje oblačilo, njena bluza, na Vermeerjevi sliki naslikano prav s to barvo. Tu se ponuja bogata navezava na zgodnejšo ikonografijo, ikonografijo krščanskega slikarstva.

J. M.: Tehnologi in restavratorji, na primer Ige Verslype iz Rijksmuseuma, ki je sliko restavriral med letoma 2010 in 2012, so ugotovili, da je Vermeer intenzivnost in globino modre na ženskinem plašču dosegel s tem, da je ploskev plašča najprej podslikal z bakrenozeleno bravo (bakrov oksid), razmeroma temne modre pa ni nanesel lazurno, ampak pastozno, tako, da je plašč naslikal "mokro v mokro", kot pravimo slikarji.⁷ To je tako, da je modri v osvetljenih delih plašča direktno dodajal belo in jo s tem svetlil, temnih delov pa ni temnil z nebarvito črno, ampak imajo ti izvirno barvito temnost ultramarinško modre, ki jo hladna podslikava dela prijazno, medi-

⁶ Prim. Foucault, 2009, 29 isl.

⁷ Prim. Verslype, 2012.



Duccio di Bouninsegna, *Oznanjenje*, 1308–1311

tativno in hkrati simbolno izpostavljeno. V tej zvezi bi bilo mogoče reči, da se tradicija barvne simbolike v slikarstvu vleče tudi na neki podkožni ravni. Se pravi: semantično izpostavljene figure so podobno kot v tradiciji religioznega in historičnega slikarstva tudi v prizorih žanrskega tipa naslikane z barvami posebne materialne in/ali simbolne vrednosti. To pa kaže, da se Vermeerjevo slikarstvo ni zapisalo zgolj žanrskemu vsakdanjiku in atraktivni simulaciji videza, ampak “nečemu več”, da tako rečem. In prav “temu več” bo verjetno poslej treba nameniti pozornost, saj se v njem skriva pomemben del odgovora na vprašanje, zakaj so Vermeerjeve slike še po tristo petdesetih letih obdržale tiho atraktivnost in enigmatičnost. Neverjetno se namreč zdi, da bi podobe takega “zamrznjenega” in “zaustavljenega” tipa lahko zadržale hitrega in diagonalno beročega sodobnega gledalca. Pa ga. Le zakaj?

V. S.: Vsekakor ga lažje zadržijo ob sebi, če vsaj malo pozna zgodovino slikarstva. Vermeerjeva slika z marsičim spominja na ikono-grafijo Marijinega oznanjenja. Slikarji svetih zgodb so Marijo ob

oznanjenju pogosto prikazovali v ultramarinskem plašču sedečo na stolu ali klečečo na klečalniku pri branju knjige.

To ni katerakoli knjiga, ampak Biblija. Prizor z angelom in Biblijo je sugeriral, da je bila Marija predana bralka Biblije, popolnoma odprta za njeno sporočilo – za sporočilo prerokov, ki ji ga zdaj pri-
naša angel. Pri Izaiji na primer beremo prerokbo: “Glej, devica bo spočela” (7,14), in ko k Mariji vstopi angel s sporočilom, da je ona tista, ki bo spočela Božjega Sina, odvrne: “Glej, dekla sem Gospodova, zgôdi se mi po tvoji besedi” (Lk 1,38).

Med prizorom Marijinega oznanjenja in Vermeerjevim prizorom je več podobnosti. Vermeerjeva ženska je, tako kot Marija, oblečena v modro, ultramarinsko modro, prav tako kot ona bere, čeprav ne bere knjige, ampak pismo, in branje je v neki zvezi s stanjem, v katerem je. Videti je, da je v visoki nosečnosti, po čemer se seveda razlikuje od Marije, ki šele prejme angelovo sporočilo, da bo spočela, oziroma – kot so to razlagali že v srednjem veku, na primer Bernard iz Clairvauxa – prav ob prejetju sporočila spočne po Svetem Duhu (Marijo, ki je ob spočetju ostala devica, neka srednjeveška hvalnica slavi z besedami *que per aurem concepisti*, “ki si skoz uho spočela”).

Po drugi strani ni jasno, kaj Vermeerjeva ženska bere, obstajajo pa razlage, ki njeno branje pisma povezujejo z zemljevidom zadaj na steni, na katerem je napis *terra incognita*. Obstaja razlaga, da je pismo prišlo od tam, iz novega sveta, Amerike, odkrite v ne tako daljni preteklosti, in še, da ji ga je poslal mož.⁸ Ampak tega se na podlagi tistega, kar se na sliki vidi, ne dá ne potrditi ne zanikati.

J. M.: Obstaja tudi enako nepreverljiva razlaga, da gre za pismo ljubimca, kar naj bi razodevala škatlica z biseri, ki leži na mizi.

V. S.: V obeh primerih imamo opravka z razlagalskim zgodbičarstvom. Kakorkoli že, podobnosti so: ženska v ultramarinsko modri,

⁸ White, 2003, 253.

njeno branje, njeno "drugo stanje". Toda tudi če poznamo ikonografijo Marijinega oznanjenja, še zmeraj ni jasno, kaj prizoru na Vermeerjevi sliki jemlje vsakdanjost. Še več, ravno kdor to ikonografijo pozna, bi lahko sklepal, da jo je Vermeer popolnoma sekulariziral. Najmočnejša sled, ki ostaja za svetopisemskim prizorom, je barva, ultramarin.

J. M.: Sodobni gledalec bi verjetno ugovarjal že tezi, da se je Vermeer sploh spomnil na eksplicirane zgodovinske ikonografske paralele. Jaz kot slikar pa bi sodil, da tovrstna tradicija v slikarju deluje, če že ne na zavestni, pa vsaj na nezavedni ravni, saj je tako rekoč vgrajena v formalne in konceptualne temelje slikarjevega poklica. Problem, ki ga sam vidim v ikonografsko-historični paraleli, je ta, da gre tudi pri prizoru Marijinega oznanjenja, o katerem si prej govoril, če seveda odštejem figuro angela ...

V. S.: ... ki je pri Vermeerju ni, kar bi spet lahko govorilo za sekularizacijo ...

J. M.: ... za žanrski prizor. Le s to razliko, da je v Marijinem primeru metafizika žanrskega prizora eksplicitna, v Vermeerjevem pa implicitna. V resnici je pri Marijinem oznanjenju žanrski prizor tam samo zato, da kaže na Presežnost, ki je njegova *ultima ratio*. Problem Vermeerjevega dela v luči te analogije pa je ta, da gledalec presežnostnega momenta v pohlevnosti žanrske intime ne pričakuje in tudi neposredno ne najde. Vendar lahko, če gledamo pozorno, na tej sliki že na formalni ravni, ravni že omenjenega odprtega kadra, najdemo kar nekaj bolj ali manj diskretnih namigov na presežnostne vidike, se pravi na vidike, ki govorijo, da prizor presega samega sebe.

Za ilustracijo vzemiva, denimo, mlado življenje, ki se rojeva v visokonosečem ženskinem telesu in napoveduje nepredstavljivo prihodnost. To prenatalno življenje je tipična presežnost prizora. Drugi presežnostni vidik je zemljevid na steni za ženskino glavo, ki v prizor, čeprav mu tega na prvi pogled ne bi pripisali, tudi prinaša ...

V. S.: ... novi svet, ki se ujema z novim življenjem v ženskinem telesu.

J. M.: Vsekakor. Če bi gledali z očmi sodobnega časa in bi se potrdila hipoteza o *terri incogniti*, bi morali z začudenjem priznati, da ta pohlevni intimistični prizor ne pozablja niti na pomembna in presežna geografska odkritja iz Vermeerjeve bližnje preteklosti. Tretji, če že ne prvi presežnostni vidik Vermeerjeve slike pa je pismo. To je v semantičnem smislu ključni moment prizora, čeprav je v formalnem neznaten. Vsebino pisma vidijo zgolj upodobljenkine oči. Mimogrede: Vermeer se sploh rad "igra" s tem, da gledalec vstopi v intimo neke osebe in gleda nekaj, kar ni namenjeno njegovim očem. Gledalec torej vsebine pisma ne pozna in je ne more spoznati. V vsem ga presega, čeprav je ta vsebina zanj "intrigantna" od najzgodnejše faze recepcije naprej.

Tu so torej najmanj trije vidiki, ki v Vermeerjevem prizoru presegajo žanrskost oziroma ga razširjajo v dimenzije, ki ga delajo, če lahko tako rečem, čedalje manj ozko fokusiranega na vsakdanjost prikazanega prizora, čedalje manj žanrskega. Kljub vpadljivi neznatnosti se prizor z vsakim novim pogledom kaže bolj pomenljiv.

V. S.: V njem vsega ne uzremo takoj.

J. M.: Natanko tako. Če posplošim, lahko posebnost Vermeerjevega slikarstva opišem takole: pri njegovih slikah imamo pogosto preliminarne vtis, da se na njih dogaja mnogo manj, kot se. Zdi se precej očitno, da je moral slikar pri delu veliko razmišljati o tem, kako naj sporočilo slike ne bo preprosta fascinacija z videzom, ampak naj raje razširja obzorja, četudi pri tem morda ponuja več vprašanj kot odgovorov.

V. S.: Po drugi strani je mogoče reči, da prav to slikarjevo skrb, ki sega onstran oblikovanja lepega videza in opajanja z njim, razkriva Tranströmerjeva pesem *Vermeer*. Čas je, da se ji posvetiva.

Še prej pa nekaj besed o pesniku: Tomas Tranströmer je bil po poklicu psiholog. Po kapi, ki jo je pretrpel leta 1991, je več kot dve

desetletji preživel v skoraj popolni afaziji. Njegov pesniški opus je razmeroma majhen, podobno kot Vermeerjev slikarski, vendar je za generacijo starejšim Gunnarjem Ekelöfom kmalu postal vodilni švedski pesnik in je leta 2011 celo prejel Nobelovo nagrado za književnost. Od njegove prevajalke v angleščino sem se poučil, ker švedsko ne znam, da je njegova poezija lahko prevedljiva. Ni bogato zvočno orkestrirana niti vraščena v idiomatske strukture švedščine. Tranströmer je pesnik podob. Njegove pesmi so pogosto zgrajene okrog ene same varljivo preproste podobe, ki odpira vrata proti različnim ravnam resničnosti. So njihovo srečevališče.

Tranströmerjeva izredna podobotvorna moč prihaja na spregled tudi v pesmi o Vermeerju. Ta pesem, ki je izšla leta 1962 v zbirki *Napol dokončana nebesa*, je v grobem dvodelna. Začenja se v Vermeerjevem ateljeju, in sicer s "svetom brez zavetja", kamor pesnik najprej vodi bralčev pogled. Vodi ga skozi steno ali zid ateljeja ven, najprej v hišo, v kateri je bil atelje. V tej veliki trinadstropni hiši, ki je stala na Marktveldu, trgu sredi Delfta, je Vermeer tudi prebival, sprva s staršema, potem, ko mu je umrl oče, z materjo, ženo, taščo, svakom in naraščajočo kopico otrok, in spodaj, v pritličju, je bila krčma, ki jo je mati po očetovi smrti verjetno dala v najem. V nemirnem svetu zunaj ateljeja Tranströmer najprej omeni Vermeerjevega svaka, ki je bil duševno bolan in menda tudi nevaren, nato trušč v krčmi spodaj pa hrumenje cerkvenih zvonov na trgu in "veliko eksplozijo", ki se je pripetila leta 1654, ko je razneslo smodnišnico, zaradi česar so bile porušene ali poškodovane številne hiše v mestu ter je v tleh, kjer je smodnišnica stala, zazeval nekaj metrov širok in globok krater. Tranströmer potem vodi bralčev pogled še naprej, v пристanišče, od koder se je raztekala živahna trgovska dejavnost, in nazadnje omeni "slutnjo vojne", ki je izbruhnila leta 1672, proti koncu Vermeerjevega življenja, ko je Nizozemsko s svojo vojsko napadel francoski kralj

Ludvik XIV. in je napočila kriza, "leto katastrofe", ki je cvetoči trgovini naredilo konec.

V pesmi imamo opravka s stopnjevanjem: hrup v krčmi znotraj domače hiše, hrup cerkvenih zvonov na trgu, hrup v pristanišču, hrup vojne. Po drugi strani pesnik vodi bralčev pogled tako, da od Vermeerjeve osebne zgodovine prehaja k splošni zgodovini. Tako je v prvem delu pesmi, v katerem Tranströmer sugestivno povzema dogajanje, v katerem se zgoščata Vermeerjevo življenje in njegov čas. Na dogodke samo namiguje, ne upoveduje jih z glagoli, ampak jih vrsti v hitrem asindetonu. V drugem delu pesmi pa se pogled iz nemirnega sveta in od hrupa časa vrne v zavetje ateljeja. V njem je Vermeer slikal drugačen, domačnosten svet, ljudi v notranjščini njihovih bivališč, in prizore iz njihovega vsakdanjega življenja na svojih platnih prikazoval kot ustavljene, v času zamrznjene trenutke. Čas v ateljeju obstane, ujet "v sekundo", ki bo zatrajala skoz stoletja. Hrup časa ostane zunaj.

Potem ko Tranströmer pripelje bralčev pogled, ki ga je skoz zid ateljeja popeljal v mesto in njegovo vrvenje v času, iz mesta spet nazaj v atelje, preide k dvema slikama: eno, *Glasbeno uro*, samo omeni, o drugi, *Ženski v modrem, ki bere pismo*, pa govori do konca pesmi. Vendar o njej ne govori tako, da bi jo le opisoval. Vodilni motiv pesmi, motiv zidu, na primer tematizira z razmišljanjem, češ da zidove, ki ne obstajajo le za otroke, medse v svojih odraslih življenjih postavljamo mi sami – in to razmišljanje nosi v sebi neizgovorjen klic: "Pojdi skoz zid svoje celice." Najboljše pa pride na koncu, in sicer v zvezi z neko prvino na Vermeerjevi sliki, ki v nasprotju z vsem drugim na njej ostane neoblikovana.

Vermeer je izredno minuciozno izrisoval detajle na predmetih vsakdanjega sveta. Na sliki *Glasbena ura* je na primer upodobljen čembalo, katerega ohišje je bogato okrašeno z intarzijami. Čeprav je slika razmeroma majhnega formata, je Vermeer te intarzije skrajno natančno izdelal, kar mu je bržkone vzelo dneve in dneve dela.



Jan Vermeer, *Oficir in smejoče se dekle*, 1657



Jan Vermeer, *Mlekarica*, 1658



Jan Vermeer, *Glasbena ura*, 1662–1665

Neoblikovana prvina na sliki *Ženska v modrem, ki bere pismo* pa je barvni madež na steni v levem zgornjem delu slike, ki ga na reprodukcijah navadno sploh ne moremo opaziti.

Ta madež je v zvezi z odprtostjo prostora na sliki, o kateri si že govoril. Prizore iz vsakdanjega življenja različnih ljudi je Vermeer vse po vrsti naslikal v svojem ateljeju, ki je obsegal dve majhni sobi. Njihovo prizorišče je največkrat soba, ki ima na levi okno. Postavitev prizorišča se spreminja, kosi pohištva se menjajo ali ostajajo isti, na steni lahko obvisi celo isti zemljevid, toda zmeraj je v levem zgornjem kotu upodobljeno okno. Nasprotno na sliki *Ženska v modrem, ki bere pismo* okna ni, čeprav z leve strani v slikovni prostor prihaja svetloba – in to je zelo pomenljivo.

J. M.: Bistvo žanrskih prizorov je, da so po ikonografiji sicer vsakdanji, vendar polni atraktivnih detajlov, ki zaposlujejo in fascinirajo gledalca, zlasti pa je zanje značilno, da so njihove meje praviloma

jasno vidne in da je vse potrebno za dojetje prizora vključeno vanje. V tem pogledu so z likovnega stališča za žanrske prizore najbolj ustrezni tako imenovani zaprti kadri.

V. S.: Ravno takšnega kadra na Vermeerjevi sliki, ki jo v svoji pesmi izpostavlja Tranströmer, ni. Na drugih njegovih slikah je okno na levi, sta vsaj dve steni, leva z oknom in ozadnja, ki se stikata in tvorita kot, lahko so tudi tla, lahko je tudi strop, kar vse zapira slikovni prostor. Na tej sliki pa je samo stena v ozadju, na kateri je zemljevid in ob zemljevidu – med oknom, ki ostaja zunaj slikovnega prostora, in zemljevidom – madež.

J. M.: Res je. Temeljna karakteristika *Ženske v modrem, ki bere pismo* je, da se gledalcu najprej predstavi kot žanrska slika. Vendar v teku recepcije postopno ugotavljamo, da slikar žanrski prizor na več mestih nadgrajuje s tem, da ga formalno in semantično odpira v to, kar ga presega. O semantičnih vidikih preseganja je tekla beseda prej, formalni pa so, čeprav sva jih uvodoma omenila, v ospredje stopili zdajle. Najbolj pomenljiv vidik te formalne presežnosti je prav okno oziroma, natančneje, odsotnost okna na levi strani slike zgoraj. Ta na steno ob levi strani zemljevida "projicira" diskreten barvni madež, ki si ga omenil ob Tranströmerju. Na sliki torej vidimo učinke, ki jih oknu pripisujemo, okna samega pa ne vidimo.

Taka situacija ima pomenljive posledice. Okno pomeni prehod v zunanji svet. Pomeni ne le gledalčevo možnost, da pogleda v ta svet, ampak tudi možnost, da iz njega kaj pride v prizor. Kadarkoli je navzoča podoba okna, lahko sklepamo, da gre za običajno ekstrapolacijo motivnega sveta. Po Albertiju je ne nazadnje tudi sama slika s prizorom "okno v predmetni svet", kakršnega ureja, organizira in uprizarja slikar. Situacija pri Vermeerju pa je bolj zapletena in tudi bolj učinkovita. Ker slikar ni naslikal okna, a je upodobil njegove posledice oziroma učinke, je v prizor priklical nekaj, kar je z njim sicer povezano, vendar ga zaradi neekspliciranosti te povezave na

nepredstavljen način presega.

Kadar je okno naslikano, lahko gledalec sklepa, da je za njim predvidljiva podaljšava prizora, ki ga pozna. Kadar okna ni, pa se situacija radikalno spremeni. Svet za slutenim oknom ni več znan in ga ne moremo nedvoumno opredeliti kot ekstrapolacijo prizora, tj. kot "fizični svet". In prav s takšno situacijo imamo opravka pri Vermeerju.

V. S.: Dejstvo je, da na sliki *Ženska v modrem, ki bere pismo* okna ni. Toda skoz odsotno okno pada v slikovni prostor svetloba. To se vidi po tem, da je ženska pri branju obrnjena k viru svetlobe. Skoz neupodobljeno okno pa pride na steno tudi madež, ki je povrh prav tako *ultramarinski* kakor ženskinu bluza. In to napotuje nazaj na sakralno ikonografijo.

Od onstran sveta je k Mariji prišel angel in ji prinesel Božje oznanilo. Tega na Vermeerjevi sliki ni, ni angelske figure, vendar v atelje, na njegovo prizorišče, v interjer, kljub temu pride modri, ultramarinsko modri madež. Ta prostor ni zaprt. Vanj pride nekaj od zunaj.

J. M.: Če bi bil najin slikar striktno žanrski, bi človek pričakoval, da bo na sliki upodobil okno. S stališča žanra je namreč okno naravnost fascinanten objekt z množico detajlov, svetlobnih odsevov in čarobnih zrcaljenj. To še zlasti velja za Vermeerjev čas, ko so slikarji močno napredovali prav v obvladovanju tovrstnih pojavov in so jih zato tudi izjemno radi upodabljali. Skratka, če bi avtor s prizorom imel žanrsko intenco, okno na sliki ne bi smelo manjkati, tako kot ne manjka na več drugih njegovih slikah. Iz tega nedvoumno izhaja, da ima upodobljeni prizor nadžanrske intence in seveda prav take potenciale.

V. S.: Na prizorišče prizora, upodobljenega na Vermeerjevi sliki, pride nekaj, kar ostane neoblikovano – to je potencial slike, ki ga je razbral pesnik. Tranströmer prav z madežem na steni sklene svoje pesnjenje o sliki. V tem madežu razbere namig, ki ga po svoje razvije, namreč v pesniško podobo. Pesniška ikonika se seveda ra-

zlikuje od slikarske. Slikarska podoba ima neprimerno večjo vizualno moč, pesniška pa nam včasih lahko ponudi nekaj, česar ne moremo vizualizirati. In Tranströmer iz madeža na Vermeerjevi sliki naredi na koncu svoje pesmi prav takšno podobo. Takole pravi: "Jasno nebo se je nagnilo k zidu."

Ta podoba je čudovit zgled Tranströmerjeve podobotvornosti. V njej nebo stopi v notranjščino kot obiskovalec, ki se nasloni na zid. Prihod neba je kakor prihod angela. Švedski literarni zgodovinar Staffan Bergsten komentira: "Tako je, kot da bi nebo v obliki prazne modre površine na zidu prišlo k ženski v sobo."⁹ Toda Tranströmer to podobo razvije naprej drugače. Nebo, ki se je nagnilo k zidu ali se naslonilo obenj, namreč ne pride z oznanilom kakor angel k Mariji, ampak je samo "kot molitev k praznini". Nebo kot molitev – to naši domišljiji kot podobotvorni zmožnosti, našemu notranjemu predstavljanju ne daje nobenega navodila iz stvarnega sveta. In povrh dā Tranströmer praznini na koncu še spregovoriti, kot da bi bila oseba: "Nisem prazna, odprta sem."

Celotne podobe, podobe neba in praznine, ki ima podlago v madežu na sliki, po mojem ni mogoče prevesti nazaj v slikarsko govorico. Kako bi bilo namreč mogoče upodobiti na zid naslonjeno nebo kot molitev in zraven še praznino, ki spregovori? Madeža, ki Vermeerjev prizor premika iz okvira vsakdanjega življenja, oziroma njegovega namiga Tranströmer ne vpne spet v tradicionalno krščansko ikonografijo. Prej ga povzame v smeri, v katero nemara vendarle sam kaže, namreč k transcendenci. Ta ostaja v Tranströmerjevi pesmi nedoločna – tudi imenuje se "praznina" –, vendar ni prazna, ampak je odprta za različne napolnitve.

J. M.: V tej zvezi se mi zdi fascinantno dvoje. Prvič, logika žanra, ki je po naravi zaprt sam vase, se pri Vermeerju vztrajno nadgrajuje z

⁹ Bergsten, 1990, 590.

domiselnim “odpiranjem navzven”. In drugič – kar je zame ravno tako presenetljivo –: kako dobro, kako pretanjeno je znal pesnik “brati” slikarjevo sliko. Gledalci današnjega časa bi s sliko – tako govorijo psihološke raziskave o percepciji sodobnih recipientov – opravili razmeroma hitro in “brez problemov”. Se pravi, da bi se v diagonalnem “branju” seznanili z upodobljenim, potem pa bi se predali želji po novih dražljajih, ne da bi jih še zanimal prej videni repertoar.

Pri pesniku je stvar drugačna, in sicer zaradi razmeroma razumljivega razloga. Pesnik, ki mora svoje opazovanje ubesediti, ga s tem precizira, reflektira, še zlasti pa verificira v drugem mediju, česar običajni gledalci ne delamo in zato slike tudi ne moremo “oživiti” do te mere. Vendar pesnikov način recepcije dokazuje, da je to mogoče narediti kljub tristopetdesetletni časovni distanci. In morda ni povsem napačno reči, da je pravi razlog za to nekakšna “metafizična odprtost”, ki jo je Vermeer vgradil v sliko tako, da gledalca v recepcijskem *crescendu* čedalje bolj intrigira. Ta ni izpraznjena, ampak odprta, ne da bi natančno vedeli, kaj odpira in v kaj je odprta. Dokazljivo dejstvo pa je, da slikarsko artikulirana koncepcija metafizike v nizozemski zlati dobi in pojmovanje metafizike v naši, postmoderni dobi lahko vsaj “interferirata”, če naj tako rečem.

V. S.: “Metafizika” ima v moderni filozofiji od Nietzschejeve in Heideggerjeve kritike naprej izrazito negativen naboj. Če pa jo vzameva drugače, in sicer tako, da nama preneha označevati moč ali instanco, ki ta svet presega po njegovih lastnih merilih (kar pomeni, da si jo izhajajoč iz sveta predstavljamo kot presežno), če nama, nasprotno, začne označevati neki “nad” ali “zunaj”, ki ga odlikuje predvsem to, da v svoji prostosti ni od tega sveta – tedaj mislim, da ta beseda lahko obstane.

J. M.: Saj metafizičnost tudi je najbolj presenetljiv in učinkovit vidik Vermeerjeve slike. Na prvi pogled je na njej predstavljen sicer meditativen, a povsem prozaičen “fizis”. Način njegove predstavitve

pa to prozaiko neverjetno presega. In v tem je Vermeerjeva posebnost, ki je v žanrskem slikarstvu sicer ne najdemo, razen seveda, kadar je žanr podlaga za metafizično vsebino religioznega ali historičnega tipa, o čemer sva že govorila.

V. S.: Zdaj pa govoriva o odprtosti za transcendenco na Vermeerjevi sliki, ki jo pri njej opazava kljub njeni prozaični žanrskosti, in postavlja se vprašanje, ali takšno recepcijo lahko še s čim potrdiva. Morda jo lahko. Na misel mi prihaja neka analogija, ki naju bo peljala v literaturo, k Proustovemu Vermeerju. In ne bo naju peljala samo na področje literature, kot ga premerja biografsko literarno zgodovinopisje, ampak tudi v njeno notranjost, romaneskno fikcijo, ki je resničnejša od stvarnosti.

Proustov pripovedovalec v ciklu *V Iskanju izgubljenega časa*, njegov *alter ego* Marcel, se v *Ujetnici*, enem izmed romanov, ki sestavljajo imenovani cikel, na nekem mestu spominja pisatelja Bergotta. Čeprav je bil Proustu model za Bergotta sicer Anatole France, ima ta tudi nekaj njegovih, Proustovih potez, in sicer prav v razmerju do Vermeerja. Naj pojasnim.

Znano je, da se je Proust nekaj prej, preden se je lotil svojega vélikega romanopisnega projekta, povsem odrekel pariškemu družabnemu in kulturnemu življenju, obiskovanju salonov in gledališča, opere itn. Leta 1905 je še potoval na Nizozemsko, kjer si je dela tamkajšnjih slikarjev ogledal na svoje oči in med njimi videl tudi nekaj Vermeerjevih platen, od leta 1906 pa ni več stopil v Louvre, čeprav je bil prej njegov redni obiskovalec. Petnajst let ni šel na nobeno slikarsko razstavo, vse do leta 1921, ko je v Parizu gostovalo nizozemsko slikarstvo. Ob tej razstavi je vrsto člankov z naslovom "Skrivnostni Vermeer" začel objavljati njegov prijatelj, pisatelj in umetnostni kritik Jean-Louis Vaudoyer, in to ga je zvrabilo na ogled razstave, predvsem seveda Vermeerja. Največji vtis je nanj naredil Vermeerjev *Pogled na Delft*, ob katerem je menda omedlel.

Še huje se v Proustovem romanu zgodi z njegovim pisateljskim likom. Bergotte je, tako kot Proust, leta živel zaprt v svojem stanovanju in pisal, nekoč pa prebere kritiko o razstavi nizozemskih slikarjev, ki hvali Vermeerjev *Pogled na Delft*, namreč kako dobro je na njem naslikana ploskev rumenega zidu. Odpravi se na razstavo, hodi po njej in na koncu pride do te slike. Na njej zagleda vse tisto, na kar ga je opozorila kritika, namreč kako so drobne človeške figure naslikane z modro in kako je pesek na morskem obrežju rožnat, ter nazadnje še rumeno ploskvico. Tedaj se mu zavrti v glavi in sam pri sebi reče: "Tako bi bil moral pisati. [...] Moje zadnje knjige so brez pravega soka, moral bi bil nanesti več plasti barve, napraviti stavek sam tako dragocen, kot je tista ploskvica rumenega zidu."¹⁰ Bergottu se pred notranjim očesom prikaže tehtnica z dvema skodelama: v eni je rumena ploskvica, v drugi vse njegovo življenje. Zadene ga nov napad in umre.

Med razlagalci ni soglasja, kje natanko je na sliki rumena ploskvica, ob pogledu na katero dá Proust Bergottu umreti. Vendar je na dlani, kaj ta ploskvica za Bergotta je: bridko razočaranje ob spoznanju, ko pomisli na svoje lastno pisateljstvo, da se mu ni posrečilo. Ni se mu posrečilo, da bi svoj jezik, svojo govorico kdaj kje naredil tako resnično, kot je svojo slikar. Rumena ploskvica je nemimetična prvina sredi do potankosti izdelane mimetike, nekaj prvinskega, kar ne prikazuje več ničesar iz stvarnosti, vendar je prav zato *resnična*: prvina govorice, ki ne ostaja v razdalji do tega, kar prikazuje, ampak sama postane *ta* resničnost.

Naj analogijo, ki sem jo nastavil, zaokrožim: kakor je Proustov Bergotte opazil rumeno ploskvico, tako je Tranströmer ultramarinski madež. In naj jo razklenem: če je fiktivni pisatelj skoprnel od resničnosti Vermeerjeve umetnosti, ki mu je vzela dih, je resnični pesnik stopil vanjo s svojo govorico.

¹⁰ Proust, 1995, 189–190.



Jan Vermeer, *Pogled na Delft*, 1662

J. M.: To je izjemna téma, ki je v slikarstvu, ko je postalo spretno v upodabljanju videza, tako rekoč permanentna, čeprav na zunaj pogosto ni tako videti. Torej: kako narediti, da slikanje, ki je v običajnih legah tako rado suho ali, če uporabim izraz Proustovega Bergotta, “brez pravega soka”, dobi dimenzijo resničnosti, da torej stopi pred nas kot resničnost *sui generis*? Uvod v to “metafizično” tematiko je s slikarskega stališča gotovo ničkolikokrat citirana observacija francoskega slikarja Mauricea Denisa iz leta 1890: “Preden slika postane bojni konj, žensko telo ali kakršnakoli zgodba, je površina, pokrita z barvami, razporejenimi v določenem redu.”¹¹

Gre za konstatacijo, ki se je večini običajnih gledalcev sploh ne zdi vredno izreči, saj je samoumevno, da so slikarske slike, faktično vzeto, vse “površine, pokrite z barvami”. Zanimivo pa je, kako ta “samoumevnost” spontano izgine, kadar imamo dejansko opravka s slikami. Ko vidim krajino, spontano govorim o drevesih in travnikih,

ko vidim naslikan akt, spet spontano govorim o rokah, nogah, glavi, laseh itn., čeprav vsega tega dejansko ne gledam, ampak imam v vseh naštetih primerih pred seboj “površino, pokrito z barvami, razporejenimi v določenem redu”. Problem slikarstva je v tej perspektivi na neki način dvojen in zato vrhunsko težaven. Naj razložim.

Slikar mora v prvi fazi doseči – in Vermeerju to odlično uspeva –, da “površine, pokrite z barvami”, postanejo “stoli”, “draperije”, “zemljevidi”, “noseče ženske” itn. In kot da to še ne bi bilo dovolj težko, mora slikar iluzijo teh predmetnih resničnosti v drugem “polčasu” oblikovati tako, da se v svoji iluzijskosti izkažejo prepričljive umetniške resničnosti. Ali drugače: doseči mora vdor resničnosti v iluzijo, saj lahko njegova kreacija šele tedaj iz “suhosti” predstavljanja preraste v *dragoceno* slikarsko resničnost, resničnost, ki ni dragocena zaradi tega, kar prezentira, ampak zaradi načina, na katerega to počne.

Mislim, da o tem govori Proust, ko situacijo literarno priostri s smrtjo svojega junaka pred “rumeno ploskvico”. Po mojem je ta situacija podobna tisti, ki sem jo opisal prej, ko sem govoril o Tranströmerjevem branju Vermeerja. Slikar, ki mora realnost in fikcijo te realnosti verificirati v realnosti medija, lahko občasno, tj. redko, spoji refleksijo življenjske resničnosti, prepričljivost njene iluzije in presenetljivo (ob)likovno resničnost do te mere, da ob tem spoju preprosto ostanemo brez besed, brez potrebe po dodatnih besedah. Pri mnogih Vermeerjevih slikarskih kolegih je ikonografska realnost tako “samozadostna”, da se njena pomenljivost v njej izčrpa in se gledalcu sploh ni več treba ukvarjati z realnostjo medija, v katerem je artikulirana. Nasprotno pa se pomenljivost Vermeerjeve slike v iluzionistični žanrski ikonografiji ne izprazni, ampak gledalca pelje naprej v njeno inventivno oblikotvorno infrastrukturo. Se pravi, da

¹¹ Denis, 1922, 1.

ga iz iluzije vrača v realnost, tokrat v fascinantno umetniško realnost slike. Proustov Bergotte to lepo opazi, ko pravi, da bi si sam želel, da bi dal jeziku v svojem pisanju več resničnosti, tako da bi ta postal za bralca nekaj pomembnega – torej da bi “na pomemben način” izrekel to, kar se je namenil izreči.

Mislim, da je prav v tem tudi razlog za pereničen učinek Vermeerjevih del. Pri delih mnogih Vermeerjevih kolegov je ikono-grafska realnost tako “prenapeta”, da se nam, ko jo dojamemo, z likovno realnostjo njihovih del ne le ni več treba ukvarjati, ampak nam ta realnost sama na sebi, torej kot čutna in prostorska realnost, tudi nima več veliko povedati.

V. S.: Niti v razmerju do stvarnosti ne. Sporočilo Bergottovega vzklika pred smrtjo pa ni, da mora jezik posnemati stvarnost, kar bi pomenilo, da ji mora slediti, in če ji sledi, vselej že zaostaja za njo. Ne – jezik mora sam ne neki način postati “resnična prisotnost”, če uporabim izraz Georgea Steinerja, postati mora čista prosojnost zanj, v kateri je neločljiv od nje. In to na čutno dojemljiv način.

J. M.: V likovni umetnosti je najtežje ujeti “pravo” razmerje med realnostjo iluzije in realnostjo medija, ker se ti dve realnosti izključujeta. Kadar je v ospredju realnost iluzije, torej njena prepričljivost, se mora slikarski medij čim bolj umakniti v ozadje, na primer v hiperrealističnem slikarstvu, kjer poskuša umetnik tako zelo “prikriti” prisotnost medija, da sploh ne slika več z navadnimi čopiči, ampak le še z zračnimi, torej s pršili. Njegov cilj je gledalca prepričati, da pred seboj nima “površine, pokrite z barvami”, ampak resničnost. Kadar pa je v ospredju slikarski medij, se pravi njegova poudarjena materialnost, na primer v informelu, se v ozadje sama od sebe umakne prepričljivost iluzije. Skrajni poziciji torej, podrejenost medija iluziji ali popolna podrejenost iluzije mediju, na primer v poznem modernizmu ...

V. S.: Prav to je Foucaulteva teza: v modernem slikarstvu stopi v ospredje medij, ki izklaplja reprezentacijsko oziroma mimetično

funkcijo (in na podobne teze naletimo tudi v moderni literarni vedi o modernem pesništvu). Foucault jo je postavil ob Manetu, ki ga je uzrl na začetku takšnega slikarstva. Manet po njegovem v okviru mimetike začne razgaljati mimetični kanon, ki je bil v veljavi od *quattrocenta*, prvi sistematično, s celo vrsto postopkov prikazuje, kako slikarstvo (mimetično) prikazuje. Iz tega izhaja, da je temeljna lastnost modernega slikarstva samonanašalnost.

Nasprotno je vrhunski mimetik Vermeer lahko tudi nemimetičen, in kadar je, njegova poteza ni samonanašalna. Če na kaj, Tranströmer s svojo figuracijo Vermeerjevega madeža opozarja na to.

J. M.: Skrajni poziciji, tista, ki medij podreja iluziji, in ona druga, ki podreja iluzijo mediju, sta, zgodovinsko in razvojno gledano, verjetno nujni, nista pa tako težko dosegljivi in tudi ne maksimalno zanimivi. Najbolj umetniško plodovita in zanimiva je po mojem mnenju tista redko dosegljiva situacija, v kateri obe realnosti v umetnini dosežeta stanje "ontičnega ekvilibrija" oziroma vzajemne nepogrešljivosti, da tako rečem. In videti je, da je bil Vermeer v doseganju takih stanj res mojster.

V. S.: Čeprav je bil mojster mimetičnosti, naletimo pri njem, recimo, na modre tone v človeških figurah in na roza tone v pesku. Ultramarinski madež pa ne preseva sploh skoz nobeno obliko iz stvarnega sveta.

J. M.: Zgleda, da je Vermeerju uspelo doseči koeksistenco med realnostjo iluzije, ki jo vidimo najprej, in realnostjo medija, ki jo opazimo v teku daljšega opazovanja. Skratka: mogoče je reči, da je imel Vermeer nadpovprečno sposobnost in je svojo podobotvornost (motiv, žanrski prizor, iluzijo, *mímesis*) tako enkratno in neponovljivo utemeljil v svoji likovni oblikotvornosti (mediju, tehniki, obliki, kompoziciji, témi), da sta postali nerazdružljivi in pri njem – doživljajsko in semantično – ene kratko malo ni mogoče ločiti od druge, razen umetno, kar pa ima za posledico bodisi ukvarjanje s čisto na-

rativnostjo ali s čistim tehnicizmom. Vermeer nas k sliki zvabi z realnostjo iluzije, poteši pa nas s prepričljivo čutnonazorno realnostjo, ki to iluzijo presega bodisi na oblikotvorni bodisi na semantični ravni, ki presega fizis slike same.

V. S.: Pa še nekaj. Izvedenci, ki reflektirajo prelom iz tradicionalnosti v modernost bodisi v slikarstvu ali v literaturi, navadno govorijo o tem, kako pomemben postane medij. Prej je imel mimetično funkcijo, zdaj pa se začne uveljavljati sam, s tem da se mimetika začne umikati ali se celo, na primer v delu abstraktnega slikarstva ali kaki "lingvistični" poeziji, popolnoma umakne. Poanta je zmeraj tale: osamosvojitve medija gre z roko v roki z izklopom reference. Medij poslej vzpostavlja samega sebe, govorica, slikarska ali pesniška, postane avtoreferencialna ali samonanašalna, ne napotuje več na nič zunaj sebe, izpostavlja samo sebe. Ampak ali je to res?

V Vermeerjevem visokomimetičnem slikarstvu se skrajno nevsiljivo, pravzaprav zlahka spregledljivo pojavlja poudarek na mediju samem, ta poudarek pa premore referenco, nekam napotuje – ne več na stvarni svet, ki ga Vermeer sicer poizdeluje z osupljivo in občudovanja vredno natančnostjo, ampak ven iz njega. Naj povzamem: *Ženska v modrem, ki bere pismo* je, albertijevsko rečeno, "okno v svet", natančneje, v neki bivalni prostor, interjer neke ženske, in čeprav je ta prostor naslikan brez okna, vanj prav skozi okno, ki ostaja zunaj slike, pride nekaj, kar nima oblike, ampak samo barvo. To nikakor ni osamosvojeni, vase zapognjeni znak slikarske govorice ali kaj podobnega.

J. M.: Verjetno bi lahko rekla, da sta avtonomija mimetičnosti in avtonomija medija lahko dosegljivi. In v tej zvezi bi si upal reči, da obstajajo prelomi, o katerih dandanes tako radi govorimo, razvodja, s katerih je lahko pasti na eno ali na drugo stran, Vermeer pa je nekakšen *Grenzgänger*, torej nekdo, ki hodi po grebenski poti ... in na njej suvereno obstane.

Bibliografija

BERGSTEN, S. (1990): "To Go through the Walls: Tomas Tranströmer's 'Vermeer'", *World Literature Today* 64/4, 582-590.

DENIS, M. (1922): "Définition du Néo-traditionalisme", v: *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Pariz, Bibliothèque L'Occident, 1-12.

FOUCAULT, M. (2009): *Manet and the Object of Painting* (ang. prev.), London, Tate Publishing.

HEGEL, G. W. F. (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik* 3, v: isti, *Werke* 15, ur. Eva Moldenhauer in Karl Markus Michel, Frankfurt ob Majni, Suhrkamp.

PROUST, M. (1995): *Ujetnica* (slov. prev. Radojka Vrančič), Ljubljana, DZS.

VERSLYPE, I. (2012): "The Restoration of Woman in Blue Reading a Letter by Johannes Vermeer", *Rijksmuseum Bulletin* 60/1, 2-19.

WEBB, R. (2009): *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate.

WHITE, J. B. (2003): *The Edge of Meaning*, Chicago, Chicago University Press.

WINN AINSWORTH, M., et al. (1982): *Art and Autoradiography. Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck, and Vermeer*, New York, The Metropolitan Museum of Art.