

## *Prolem sine matre creatam*

Braco Rotar

**D**ete, rojeno brez matere, paradoks, ki ga je Montesquieu vzel iz Ovidijevih *Metamorfoz* za naslovni epigraf *Duha zakonov*, menda zato, da bi poudaril izvirnost tega velikega dela, bi lahko imeli za eno izmed anticipacij revolucijskih gesel s konca stoletja, ki poudarjajo diskontinuiteto med starim in novim režimom; take anticipacije zlasti marksistično inspirirani zgodovinarji in teoretiki vidijo tako rekoč povsod v delih tistih predstavnikov razsvetljenega stoletja oz. stoletja svetlobe, ki jih imajo za avtentične, se pravi napredne.

Razpravljanje o tem, ali je velika francoska revolucija dete stoletja svetlobe – izraz »razsvetljenstvo«, »Lumières«, ki je tudi v francoščini nastal pod vplivom Aufklärung, je namreč v povezavi z enciklopedisti in ideologi anahronizem<sup>1</sup> – ali pa gre za absolutno diskontinuiteto, je indikativno: marksistično inspirirani avtorji, ki so vsaj v zadevah francoske revolucije veliko manj privrženci Marxove analize družbenosti kakor teorije ideologij v okrilju ideološke teorije odseva, po kateri naj bi ideologija popačeno, sprevrženo itn. odsevala realne interese družbenih razredov in njihovih frakcij, popačeno pa zmerom v interesu teh razredov in frakcij, vztrajajo kajpada pri kontinuiteti. Politične ideje razsvetljenega stoletja so zanje anticipacije velike buržoazne revolucije devetdesetih let, natančneje, jakobinske vladavine.<sup>2</sup> Nekateri drugi avtorji, zlasti pozitivistični in konservativni zgodovinarji pa vztrajajo pri diskontinuiteti, češ da so agensi revolucije razsvetljene ideje uporabljali zgolj po nemarnem, za prikrievanje in kritje revolucionarnega barbarstva, ki se je potemtakem po krivem dogajalo v imenu teh idej, v resnici pa je bilo v kar najostrejšem nasprotju z njimi. Tretji, protirevolucijsko nastrojeni pisci in razlagalci revolucijske kataklizme spet vidijo kontinuiteto: razsvetljenska svobodomiselnost je vir nereda, izgovor zanj in njegova predhodnica.<sup>3</sup> Za četrte je francoska revolucija, ob drugih revolucijah, a še posebej, začetek nove zgodovinske epohe, v kateri se dediščina razsvetljenega stoletja, vsa, ne zgolj ideje razsvetljencev, skupaj z ideološkimi, političnimi, administrativnimi, kulturnimi in intelektualnimi inovacijami razvršča v novo družbeno strukturo.

1. V zvezi s pojmi Aufklärung, Lumières in v zvezi z razsvetljenci v XVIII. stoletju cf. R. Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Schocken Books, New York 1970; J. Egret, *La Pré-Révolution française (1787-1789)*, P.U.F., Pariz 1962; J. Starobinski, 1989. *Les emblèmes de la Raison*, Flammarion, Pariz 1973, ponatis 1988.
2. Cf. J. Jaurès, *Histoire socialiste de la Révolution française*, Eds. sociales, Pariz 1968; A. Soboul, *Précis d'histoire de la révolution française*, Pariz 1962, in *La Civilisation de la Révolution française*, Arthaus, Pariz 1970.
3. Cf. E. Burke, *The Reflexions on the French Revolution*, franc. prev. Hachette, Pariz 1988.

Čeprav ne skrivamo, da nam je zadnji prijem najbliže, se v pričujočem spisu nimamo namena udeleževati orisane kontroverze. Navsezadnje se nam zdi, razen seveda pri povsem ideoloških konstrukcijah, da gre manj za izključujoče se kakor za parcialne interpretacijske postopke, katerih glavna napaka pa je ideološka: izdajajo se za integralne interpretacije. Naš namen je osvetliti zgolj en konvergenčni vozel, tistega, ki praviloma ne velja za kdove kako usodnega in ga ni mogoče posplošiti, kakor bi nemara lahko strukturo, zgrajeno po ključu, ki bi v francoski revoluciji funkcioniral kot *pas-partout*. V našem vozlu gre za preveč konkretna ujemanja, v katerih sicer nastopajo epohalne univerzalije, vendar v močno specifičnih vlogah. Navzlic temu, da se zdijo dogajanja, v glavnem gre za ideološka dogajanja, ki se prepletajo v našem vozlu, nekakšen nameček velikega toka revolucijskih dogodkov, so prav v tem vozlu nastale nekatere instance in institucije modernih družb, in v francoski revoluciji bolj dokončno kakor v drugih revolucijah, ki so na Zahodu končale dobo absolutnih monarhij. Zgodovinski prispevki francoske revolucije na ravni družbenih institucij so po našem mnenju globlje določili moderne družbe kakor zgolj nova državna oblika in struktura oblastne legitimnosti.

Vozel konvergenč, o katerem bomo govorili, lahko imenujemo moderna umetnostna institucija. V njej so v nasprotju s prejšnjim obdobjem, v katerem je mogoče tako rekoč vse institucije razumeti, kakor da so izpeljane iz monarhične Institucije institucij, povezane vse tiste prvine, ki umetnostno institucijo v približno enakem razmerju sestavljajo še danes: to so interpretacijski in formulativni (figurativni) kodi, kulturna politika, občinstvo, umetnostni trg, muzej in varstvo spomenikov. Nobena izmed naštetih prvin ni bila na koncu XVIII. stoletja nekaj novega, nobene niso izumili sami revolucionarji, toda takrat so se znašle v povsem novih razmerjih, zaradi česar so se spremenile njihove funkcije in njihova narava.

\*

Na drugih mestih<sup>4</sup> smo skušali zagovarjati tezo, da je kartezijska optika instrumentarij, ki temelji na neverjetni hipotezi o projektivni moči človeškega očesa, ki jo hkrati zanika in eksploatira za komponiranje podob v »normalni« perspektivi, tistih, ki so same »normalne, in onih, ki segajo na obrobje normalnosti. Slikarstvo, skomponirano po kriterijih normalne perspektive, je potemtakem iluzionistično že zaradi izhodiščne koncepcije, v kateri se pogled kot slepčeva palica postavlja med subjekta in nedosegljivo stvar.

*Wunderschraken, chateaux merveilles* in anamorfoze se le konsekvantne meje aplikacije kartezijske (Leonardove, Albertijeve itn.) optike, katerih rezultat je dvojna iluzija: normalna podoba-projekcija prikriva podobo, ki jo lahko razbere le vedoči subjekt. Na drugem koncu te geometrijsko slikarske *episteme* so geometralne in figurativne naprave, ki jim sodobniki – ne brez vzroka – pravijo *trompe-l'oeil*. Navzlic temu, da je iluzionizem v slikarstvu »klasične dobe« temeljno načelo pri izdelovanju podob, ki izhaja iz podmene o logični oziroma geometrični konstituciji imaginarija, gre v skrajni instanci vendarle za manipulaci-

4. Cf. B. Rotar, *Pigmalionova pregreha*, KRT, Ljubljana 1987, str. 91 sq.



jo z realnostjo. Hipotetična oz. geometralna projekcija omogoča tako razvrstitev slikarskih objektov (potez, lis, svetlobnih točk), da iz očišča zaznavamo podobo, ki ne pripada realnosti, kot podobo same realnosti. Čutilni aparat je namreč mogoče preslepiti, prek njega pa samo dušo, ki mimo tega aparata nima nobene komunikacije z zunanjim svetom. Ker pa so podobe v duši enako substancialne kakor svetlobne podobe, lahko kartezijska duša agira po podobi, ki jo je pravilno ali napačno razbrala iz gibanja *esprits animaux*.

Videnje duše, za katero so potrebni telesni in zunajtelesni instrumenti in ki je lahko zmotno ali adekvatno, je zvezano s točko, v katero se steka svetlobna substanca in v kateri se gibanje z ene substance, svetlobnega fluida, ki prihaja iz sveta zunaj telesa, prenaša na dušne duhove kot dinamična in substancialna šifra in nato prek telesnih instalacij k duši. Ta telesna točka je optična naprava *par excellence*, živa *camera obscura*: oko.

Iluzionistično slikarstvo je tako na eni strani zavezano pasivnemu sprejemanju zunanjih »vtisov« ali »oblik«, ki po vsem videzu kakor Epikurjeve ali Lukrecijeve opne, nekakšne snovne forme, blodijo po prostoru, dokler jih ne potroši organ vida. Na drugi strani pa se prav zaradi nemoči očesa, da bi oddajalo zaresne snovne projekcije, odpira prostor za postopkovne ali tematske variante. Postopkovne variante smo že opisali z razponom iluzija (*trompe-l'oeil*)-anamorfoza, pri čemer je eno skrajnost mogoče razumeti kot poseben primer druge in narobe. V vsakem primeru igra odločilno vlogo očišče, ki je pri običajnih iluzionističnih slikah tako, da premoti gledalca, pri anamorfotičnih pa tako, da ni opaziti, da gre v resnici za dve alternativni očišči. Očišče je potemtakem točka, ki jo je mogoče premikati.

Za iluzionistično sliko potemtakem lahko rečemo, da ima eno očišče, se pravi točko, od koder je sliko mogoče videti kot prepričljivo podobo vidnega sveta. Dioptrična in katoptrična anamorfoza pa imata vsaj dve očišči, s katerih je ob gledanju istega vidnega materiala mogoče videti vsaj dve različni podobi, ki ustrezata iluzionističnemu kodeksu. Toda očišče se lahko premika tudi v okviru povsem iluzionističnih postopkov: mogoče ga je zviševati in dobiti t.i. ptičjo perspektivo (pogled iz ptičjega leta), ga zniževati in dobiti žabjo perspektivo ali ga uskladiti s simetralo ali katero drugo osjo upodobljenega objekta ali pa dopustiti vsaj načelno naključno pozicijo upodobljenega predmeta glede na očišče. Spreminjanje očišča je že od anamorfoz XVI. stoletja zvezano s spreminjanjem pomena in teme: skrivne podobe, prikrite z normalnimi, praviloma upodabljajo prepovedane ali problematične teme, drugo plat normalnih podob ali subjektovo subverzijo. V XVIII. stoletju pa je z variiranjem in podvajanjem zornih kotov in očišč zvezana cela tipologija slikarskih sižejev.

Pravzaprav se v stoletju svetlobe pomnožijo mejne aplikacije kartezijske optike. Ena izmed teh aplikacij, ki jo je mogoče še do neke mere razložiti v okviru kartezijske optike, je kartografska projekcija, topografske ilustracije pa so zvečine podobe v vnaprej določenih zornih kotih, ki se ujemaajo z geografsko kodifikacijo. XVIII. stoletje je namreč stoletje topografije in kartografije.<sup>5</sup> Kartografske pro-

5. Cf. L. Marin, *Utopiques: Jeux d'espace*, Minuit, Pariz 1973, zlasti str. 149 sq. in 257 sq.

jekcije je mogoče razumeti kot projekcije iz neskončno oddaljenega očišča na neskončno povečano krožno ploskev. Kartografska risba je tedaj zgolj poseben primer topografske upodobitve kraja ali poslopja: topografska in potopisna dela iz XVII. in XVIII. stoletja so opremljena s tremi vrstami ilustracij oz. upodabljaljivih pričevanj, in sicer s podobami v žabji perspektivi, s panoramskimi podobami oz. s konjenikovo perspektivo in s podobami v ptičji perspektivi. Pri vsakem načinu uporabljanja gre predvsem za očišče, za njegovo mesto, ki določa »pravilen pogled na upodobitev« s tem, da vsebuje pravilen pogled na upodobljeni predmet. Vsi trije prijemi kažejo upodobljeno v karakterističnem ali reprezentativnem »pogledu«. Pri izbiri značilnih ali reprezentativnih pogledov je kajpada na delu ideološka (vrednostna) izbira, ki pripisuje »pogledom na« posamezen predmet vrednosti, ki vzpostavljajo hierarhijo »pogledov«. <sup>6</sup>

Problemi ideološke in mitološke geografije, se pravi imaginarne geografije so zanimivi. Ne tičejo pa se zgolj protogeografije in geografije, ampak tudi slikarstva.

Zanimiva je tudi možnost, ki jo je v nemara najbolj čisti obliki uporabil Michael Wolgemut v *Nürnberski kroniki* Hartmanna Schedla, kjer štiri različna mesta – Damask, Ferraro, Milano in Mantovo – ilustrirajo štirje odtisi iste grafične plošče. problem, ki ga zastavlja ta kronika iz XV. stoletja s preprostim ponavljanjem odtisa, v XVIII. stoletju še ni *ad acta*: ponavljanje strjenih formulacij, skrepenelih sintagmov, ki sodi v problematiko besedotvorja in leksike, kadar gre za govornico, se v slikarstvu razsvetljenega stoletja prikazuje kot vprašanje izgotovljenih stilnih (retoričnih) vzorcev, šablon, ki jim pravimo *pastiches*. *Pastiches* so med najbolj univerzalnimi slikarskimi materiali, dasiravno njihova raba ni zmerom enaka. <sup>7</sup>

Slikarstvo v razsvetljenem obdobju se potemtakem vsaj v tistem delu, ki se zdi najbolj odločen za poznejšo umetnost, dogaja na meji kartezijske optike in geometrije, ta meja pa je hkrati meja klasične motivike in tematike. T.i. rokokojsko slikarstvo operira – podobno kot topografije – s celimi sekvencami, ki so kakor vzete iz klasičnega slikarstva, se pravi s *pastiches*, ki pa so tako razvrščeni po slikovnem površju, da se zdi, da imajo dela »frivolnih« avtorjev XVIII. stoletja npr. Quentina de la Toura, Fragonarda ali Watteauja – komaj kaj skupnega s klasičnim slikarstvom Kraljeve akademije. Če pa si rokokojske umetnine ogledamo od bliže, vidimo detajle – *pastiches* – ki so praktično enaki kakor v klasičnem slikarstvu, opazimo pa tudi, da se te slike prav tako kakor klasične podrejšo pravilom geometrične perspektive. A je navzlic temu prav perspektiva kot distribucija elementov in likov po slikovni površini tisto, kar to slikarstvo ločuje od drugih stilov, zlasti pa od klasičnega slikarstva akademije. Perspektiva nima zgolj funkcije simbolne forme, ima tudi vlogo sintakse oz. kompozicije, ki glede na to, ali gre za klasične in s tem kodificirane konvencionalne poglede na objekte ali pa za hote naključne, proste poglede, omogoča posamezne tipe sintagmatskih kombinacij že znanih in danih elementov. <sup>8</sup>

6. *Ibid.*

7. E. Gombrich, *Art and Illusion*, National Gallery, Washington 1956, str. 302 sq.

8. O Watteauju cf. J.-L. Schefer, »Visible et thématique chez Watteau«, *Médiations*, št. 5, 1962, str. 37-56.



Slikarstvo XVIII. stoletja je po uporabi *pastiches* podobno manierističnemu slikarstvu XVI. stoletja, zato pa se po ekstremni rabi perspektive in po izbiri »pogleda« od njega radikalno loči: manieristična (se pravi iluzionistična) perspektiva je t.i. normalna perspektiva, pri kateri se sicer lahko spreminja višina očišča, vendar le pri kodificiranem »pogledu« na upodobljeni predmet, njeno ideološko in konceptno ozadje sta optika in geometrija kartezijske vrste. Jutte Held,<sup>9</sup> denimo, komentira to, kar se proti koncu XVIII. stoletja dogaja s perspektivo, takole: »Ta sprememba perspektive je ekvivalent kritičnim premišljevanjem enciklopedistov o oblasti monarhije in upoštevanju, ki so ga naklonili ljudstvu.«

Pravzaprav gre za hkratno spremembo »pogleda« (tj. plati predmeta, ki naj na podobi zastopa predmet) in zornega kota oz. perspektive: na eni strani so slikarji XVIII. stoletja opuščali klasične reprezentativne poglede, ki so jasno predstavili predmet, in ga naredili za nedvomno prepoznavnega, celo tako zelo, da je mogoče na podlagi reprezentativnega pogleda narisati tloris upodobljenega poslopja. Hkrati pa so opustili tudi klasično izbiro predmetov, ki so vredni upodabljanja, se pravi, opustili so panorame mest, značilne fasade gosposkih hiš, karakteristične poglede na monumente in ambiente okrog njih. Na drugi strani pa so opustili tudi t.i. klasično očišče, ki zmanjšuje izbiro »pogledov« in ki omogoča rekonstruiranje razsežnosti predmeta: perspektiva poslej ni več kar žabja, panoramska ali ptičja, ampak gre za poglede izpod ravnine tal, za necentrirane panorame, za poglede od strani itn. Če lahko klasično oz. kartezijsko perspektivo povežemo v zvezo z monarhičnim militarizmom in s t.i. *vues militaires*, ki po vsem videzu dominirajo v topografijah in drugih geografskih delih še v XVIII. stoletju in pozneje, nemara lahko opuščanje »monarhične perspektive« povežemo z relativno demilitarizacijo monarhije v času rokoka.

V šestdesetih letih XVIII. stoletja so postali novi postopki posplošena in markantna, dasi ne tudi edina ali dominantna slikarska praksa. Formalnih predhodnikov tega tipa upodabljanja in komponiranja podob pa ne najdemo v Franciji, ampak kakih 150 let prej v Rimu. To je bil zlasti Piranese s svojimi arhitekturnimi podobami, na katerih je anticipiral marsikaj iz poklasičnega francoskega slikarstva, denimo razvaline in paradokсне labirintne konstrukcije, ki so zaradi transgresivne narave z razvalinami v sorodu. Manjkajo le podobe rušenja, ki so nekakšna posebnost upodabljanja v revolucijskem času. O tem bomo govorili malo pozneje. Vsekakor pa predhodništvo in motivna sorodnost še ne pomenita, da gre pri francoskem poklasičnem slikarstvu za nadaljevanje Piranesejevega izročila. Vsekakor pa pri pejsažih ni več cilj reprezentativna upodobitev graščine oz. dvorca, vile ali parka niti to ni njihov funkcionalen prikaz v okviru reda stvari in ljudi. »Nosilni objekti« poslej niso več v simetrali slike, bežiščnica se zdaj pogostoma ujema z diagonalo objekta, zaradi takih postavitev pa se spremeni funkcija upodobljenega predmeta: ne gre več za njegovo reprezentančno vrednost, predstavljeno s statično upodobitvijo, ampak za izbiro »pogleda« po estetskem kriteriju, glede na »interesantnost«; zaradi te izbire, ki več kakor zgolj spominja na zgodnji roman-

9. J. Held, »Tendances subversives dans l'art français des années précédant la Révolution«, *Les Images de la Révolution française*, (ur. M. Vovelle), Publication de la Sorbonne, Pariz 1988, str. 13-17.

tizem v leposlovju in ki je problematična že tisti hip, ko se izvršuje, je upodobljeno videti dinamično, saj ni vizualnih opor in napotil, ni prave smeri dekodiranja, včasih ni mogoče prepoznati objekta, razpoznati relativnih razsežnosti posameznih sestavin motiva. Namesto *trompe-l'oeil* in klasičnih anamorfoz nastopijo nove manj optične kakor vizualne zvižaje, ki subvertirajo geometrično naravo upodobljenega prostora.

Uveljavi se nov kriterij uspešnega slikarstva: namesto iluzije in iz nje izvirajočega presenečenja oz. namesto hierarhije in simetričnosti upodobljenega je cilj rokokojskega slikarstva interesantnost ali upodobljenega, se pravi motiva, oz. sižeja, ali upodobitve, se pravi zornega kota, kompozicije, prizorišča. Fabula ali tema je v slikarstvu klasične dobe stereotipna in izbrana iz razmeroma majhnega repertoarja obravnave vrednih tem, zato je tudi razmeroma nepomembna. Toda ta nepomembnost je omogočala virtuoznost in upodobitvene variante. Tak status je fabula obdržala vse do srede XVIII. stoletja, obdržal se je tudi razmeroma ozek in nespremenjen repertoar upodobitvenih tem in žanrov; pravzaprav se z rokokojskim slikarstvom začenjajo velike spremembe, ki se naposled iztečejo v avtonomno umetnost XIX. stoletja. »Fruivolne« teme in iluzionistični ekstremizem, ki se kaže v upodobitvenih prijemih, kakršni so zorni kot, prazna simetrala, premikanja očišča in bežišča ipd. so razpoke, skozi katere se je odtlej prerinilo marsikaj dotlej nevidenega.

Denimo, upravičeno lahko rečemo, da je rokokojsko slikarstvo nekakšen preludij v predrevolucijski in revolucijski revival teme oz. fabule. Obnavljanje in zamenjevanje antičnih tem je zgolj en del razsežnega kontinua, kamor sodijo naracije ljudskega podobarstva in popularnih tiskov, ki so tembolj narativni, čimbolj se udeležujejo propagandnega boja. Nekaj podobnega sicer srečamo v posttridentinskem slikarstvu, vendar so zdaj vsebine skoraj izključno politične: slikarstvo protireformacije zato bolj sugestivno, slikarstvo revolucije pa bolj prepričevalno, polemično, psevdo dokumentarno, informativno itn. Na koncu stoletja dobijo tudi žanri močne socialne oz. stanovske konotacije: brez težav ločimo meščansko slikarstvo od intelektualnega, cerkvenega, dvorskega in aristokratskega, vse to skupaj pa od popularnega. Pomen slikarske tehnike se po rokokoju zmanjšuje, iz slikarstva se umikajo iluzionistični prijemi, zlasti ekstremni, kakršen je »aristokratski« *trompe-l'oeil*, neoklasično slikarstvo se zato na prvi pogled zdi obnova akademijskega klasicizma. V resnici pa gre za novo rabo antikizirajočih motivov in form. In ta predelani klasicizem, katerega glavna vloga je ta, da izraža ideje ali čustva, postane pravzaprav sama formula izražajočega slikarstva XIX. stoletja. Slikarski in sploh umetnostni izraz je revolucionarna pridobitev.<sup>10</sup>

\*

Normalna perspektiva je predvsem formulacijska procedura, nekakšen analog tega, kar je za govor retorika,<sup>11</sup> z njo naj bi ljudje po barbarskih stoletjih spet pridobili antični, se pravi pertinentni pogled. Do prevratnega momenta, ki ga

10. E. Guibert, *Voies idéologiques de la révolution française*, Eds. sociales, Pariz 1976.

11. Cf. M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford and the Clarendon Press, 1971.



obravnavamo v pričujočem besedilu, je bila zgodovina slikarstva v določenem smislu zgodovina interiorizacije normalne perspektive: tako rekoč vse perspektivne »igre« temeljijo na podmeni o obstoju normalnega pogleda. Rokokojsko slikarstvo in slikarstvo v dosegu francoske revolucije sta v okviru še zmeraj istega geometrično optičnega načela dosegla točko, kjer očišče v ti. normalnem položaju ni več naturalizirano, dosegla sta mejo aplikacije načela. Estetska konsekvence tega denormaliziranega perspektivnega reda so ob drugem t.i. interesantni pogledi, o katerih smo že govorili in pri katerih se estetska vrednost seli z objekta upodobitve v pogled, ki začne razkazovati svoje objektne lastnosti. Te lastnosti so bile dotlej razstavljene na tiste kose, ki so veljali za prvine geometrično-svetlobne projekcije, v stoletju svetlobe pa se začnejo prikazovati kot lastnosti slikarskega pogleda. Iz tega zornega kota je rokokojsko slikarstvo dobesedno utelešenje kartezijske optike: pogled dobi materialno naravo slepčeve palice. Le da je pozitivno valjasto telo palice doživelo inverzijo: pogled je predor skozi zdaj docela nepresojen svet nečesa zmerom vmesnega. V razsvetljenem stoletju vsaj slikarstvu primanjkuje svetlobe. Kar je bilo dotlej tako rekoč kristalno jasno, je zdaj nekakšna vegetativna in predmetna džungla, skozi katero so vse poti naključne in naključno usmerjene. Semantična vloga očišča sicer nikoli ni bila evociranje nekega konkretnega pomena, toda zdaj variabilnost očišča determinira semantično polje v celoti: v njem zares nič več ne pomeni tistega, kar je pomenilo v klasičnem slikarstvu.

Ta nova vloga očišča povezuje rokokojsko slikarstvo z ideološkim oz. ideološko kritičnim sodobnim slikarstvom. Vendar pa je vloga očišča v tem novem ideološkem slikarstvu ob tem, da določa novo polje interpretacij slikarstva, še nekoliko drugačna: znižanje očišča je v njem imelo krepko socialno in včasih tudi politično konotacijo.

Hubert Robert, po svoje najznačilnejši predstavnik tega slikarstva – je bil med drugim upodabljaec življenja na bregovih Seine v Parizu, zlasti v bakrorezu. Bregove Seine in mostove je upodabljal z očišča približno na vodni gladini, s tem je docela izginila karakteristična veduta arhitektur ob tej reki, nad pozidanimi bregovi molijo zgolj strehe in stolpi monumentov. Struga in obrežje pri vodi je postalo glavno prizorišče upodobljenega dogajanja. Upodobljeno je mestno podzemlje v fizičnem in socialnem pomenu, čreva in drobovje tedanjega Pariza, skratka tisto, kar bi bilo iz klasičnih podob mesta skrbno izpuščeno, niti aluzije nanj ne bi smelo biti.<sup>12</sup> Skratka, Hubert Robert z znižanjem očišča na mah pridobi novo mestno scenerijo, ki je dobesedno suburbana in ki napoveduje torišče socialnih in ideoloških spopadov v zgodnjem industrijskem obdobju. Prispodoba o bazi in vrhnji stavbi družbe je po vsem videzu aktualna že na koncu XVIII. stoletja. Če dovolj znižamo očišče, se prikaže najbolj skrita plat družbe. Najnižji družbeni sloji, ki delajo in živijo dobesedno pod ravnjo mestnega tlaka, ki pa vendarle omogočajo urbano življenje, ne da bi se ga mogli udeleževati. Na seinskih grafikah Huberta Roberta nastopajo kramarije na mostovih, ki so jih med

12. Cf. B. Rotar, *Pomeni prostora. Ideologije v urbanizmu in arhitekturi*, Delavska enotnost, Ljubljana 1981.



revolucijo porušili, gledane od spodaj, vlačilci ladij, volarji, perice ipd., ki preživljajo življenje na dnu prestolnične velike kloake.

Klasično slikarstvo je teme, ki jim danes pravimo socialne, kadar se jih je sploh lotilo, obravnavalo kot t.i. žanr. To, prevedeno v bolj analitično terminologijo pomeni, da je upodabljalo zgolj del družbenega prizorišča in se s pomočjo denegacije predstavljalo kot podoba celote. Slikarstvo, kakršnega je gojil Hubert Robert, pa ravno vztraja pri nežanrskem obravnavanju tem iz družbenega življenja, in sicer prav tistega dela tega življenja, ki ga je mogoče razumeti kot podlago celote. Pri tem pa celote nikoli ne upodablja, temveč tako pri bakrorezih s Seine kakor pri podobah rušenj in razvalin zgolj aludira nanjo. To je zares pristransko slikarstvo v polnem pomenu izraza. Hubert Robert<sup>13</sup> na grafikah z obrežij upodablja zgolj delovne napore, npr. vleko šlepov, pranje, ki so vsi zgolj segmenti v gibanju stvari, saj so ločeni od namena dejavnosti in kajpada tudi od uporabnikov, ki živijo v drugem svetu. Vendar nepoudarjeni akterji Robertovih prizorov niso niti producentje v strogem pomenu: niso kmetje, rokodelci ali manufakturni delavci, to po vsem videzu na koncu XVIII. stoletja niso najnižji družbeni sloji. Produktivno delo je poleg tega v tem času še zmerom zaokrožen delovni proces, ki poteka od surovine do končnega produkta. Hubert Robert pa upodablja, in s tem anticipira industrijski razvoj blagovne produkcije, delo, ki je naporno, a ne dosega cilja, ker je zgolj segment procesa in je samo na sebi nesmiselno, zlasti pa je smisel nedosegljiv izvajalcem. Nekateri Robertovi sodobniki, so, bolj zvesti žanrskim izročilom, upodabljali prav tisto rokodelsko delo, katerega zgodovinska usoda je bila, da se je omejilo na marginalna področja produkcije v okrilju današnje obrti. Vernetova pristanišča, denimo, prikazujejo mornariški poklic, ki je bil enako kakor vojaški najbolj segmentiran, kot v sebi sklenjeno početje. Hubert Robert se po prijemu, vsaj kar se bakrorezov s Seine tiče, zdi bliže poznoromantičnemu socialnemu kriticismu kakega Gustava Doréja ali Honoréja Daumierja kakor rokokojskemu slikarstvu nekaterih sodobnikov.

Vendar pa bi bilo precej naivno in zmotno, če bi v »socialnem« opusu slikarja, kakršen je Hubert Robert videli zgolj humanitarno ali celo socialistično »vsebi-no« *ante litteram*. Enako brez podlage bi bilo razlagati upodabljanje rušenj in razvalin zgolj kot odsev ali simboliko propadajočega starega reda, kar si radi privoščijo t.i. socialni zgodovinarji umetnosti. Znižano očišče in pogled v pariško drobovje namreč pomenita tudi pustolovski podvig, ki po svoje spremlja sodobne in poznejše fantazijske potopise o neznanih krajih: pogled v neznano in nepriznana deželo pod mestnim tlakom še bolj kakor kakšna Gulliverjeva potovanja relativizira in omejuje tisto, kar je videti »vsa družba«. Na eni strani imamo opraviti

13. Hubert Robert: značilna grafika s Seine je npr. Obok na Quai de Gesvres; slike rušenj: Vdor v kleti kraljev v Saint-Denisu (Musée Carnavalet), Rušenje cerkve des Feuillants (Musée Carnavalet), Rušenje hiš na Pont au Change (Musée Carnavalet); slike razvalin: Imaginarni pogled na veliko galerijo v Louvru v razvalinah (Musée du Louvre), Dekleta plešejo okrog obeliska (Montréal, Musée des Beaux Arts); »romantične« krajine: Versajski vrtovi (Musée du Château de Versailles), Elizij Muzeja francoskih spomenikov (Musée Carnavalet), Kenotaf Jeana Jacquesa Rousseauja v Tuilerijah (National Gallery of Ireland); slike »dogodkov«: požar v operi (Musée du Louvre), Obrok za čete (Musée Carnavalet), Banket za Bonaparta (Musée des Arts décoratifs).



z razsvetljenskim pogledom na socialno, na drugi pa z nagnjenjem k socialni eksotiki, ki pa ni tako daleč od rokokojskih ekstravaganc, kakor bi se po povedanem utegnilo zdeti.

Ponuja pa se še ena primerjava, ki bi bila vredna posebne raziskave: razsvetljeno stoletje je v horizontu biologije še zadnjič in na poseben način zastavilo nekatera dotlej »večna« vprašanja, čemur je v naslednjem stoletju sledila serija epistemoloških dogodkov, s katerimi se je vzpostavilo naravoslovje, kakršno poznamo danes; med temi vprašanji je tudi tisto, kar zadeva filiacijo in klasifikacijo živih bitij in, denimo, danes komično vprašanje, ali sodijo ženske v isto živalsko vrsto kakor moški.<sup>14</sup> Slikarska »sociologija« Huberta Roberta ima morebiti podobne motive: bakrorezi s Seine prikazujejo pasmo ljudi, ki je drugačna od tiste, ki si da opraviti na zemeljskem površju, nekakšne ljudi-mravlje, ki živijo pod površjem in so morebiti kakor vse neznano nevarni. Sodobne podobe stanov, narejene v skladu z uveljavljeno ideološko sociologijo, t.j. z ideološko samointerpretacijo družbe pred revolucijo, ki prikazujejo kodificirane kaste in korporacije tja do beraškega »stanu«, medtem ko Robertovih podzemskih parij na njih preprosto ni, nas prepričujejo, da je »sociologija« Huberta Roberta pravzaprav odkritje, ki ga je bilo mogoče eksploatirati šele veliko pozneje, ko so t.i. družbene vede prehodile določen razvojni krog.<sup>15</sup>

\*

Kakor Hubert Robert ni edini slikar s konca stoletja, ki upodablja družbeno podzemlje, ni niti edini slikar rušenj in razvalin, čeprav ga krasi vzdevek Robert des ruines. Toda razvaline pri Robertu nikakor niso plod antikvarnih sentimentov, prej gre za simbolične destrukcije obstoječih arhitektur ali arhitektur kakršne so obstajale, ali celo, kakršne so zidali v njegovem času. Pri Hubertu Robertu gre za dokumentarne podobe rušenja cerkva in samostanov pa tudi drugih stavb, kar morebiti napoveduje upodabljanje realnih nesreč in katastrof v slikarstvu prve polovice XIX. stoletja, gre pa tudi za psevdo dokumentarne podobe, katerih uspešnost je posledica tega, da jim daje verjetnost dokumentarni niz, in tega, da so kot razvaline upodobljene obče poznana poslopja.

Kajpada ni mogoče izključiti, da gre pri podobah razvalin za nekoliko oddaljene naslednice humanističnega motiva časa, ki uničuje stvari, in ničevosti, ki sodi k naravi cesarstev tega sveta; ni mogoče izključiti niti bolj banalne simbolike, ki se nanaša na konec *Ancien Régima*, kadar je upodobljena Louvrška galerija v razvalinah, tista galerija, ki jo je sam slikar pomagal preurejati v muzej in jo je naslikal tudi s preurejeno osvetljavo.<sup>16</sup> Vendar se ti dve možnosti skrčita na minimum spričo dejstva, da so bili prizori z razvalinami v 2. polovici XVIII. stoletja v Parizu povsem običajni: permanentni »embellissement« mesta je trajal neprenehoma od smrti Henrika IV, njegove žrtve pa bile ob bivališčih navadnih meščanov tudi monumenti romanske in gotske arhitekture, preboji novih ulic pa so

14. J.-A. Miller et al., *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, Analecta, Ljubljana 1983, cf. zlasti »Gospodstvo«, str. 133 sq., cf. tudi P. Darmon, *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*, I. J. Pauvert, Pariz 1977, str. 101 sq.

15. Cf. L. Marin, *op. cit.*

16. Npr. slika Velika galerija v Louvru v razvalinah.

ustvarjali kratkotrajne »interesantne« prizore, v katerih je bilo videti tisto, kar je bilo ponavadi skrito za pročelji. Nenehno odmiranje in regeneriranje mesta je prav tako tema, ki je ni mogoče izključiti, saj je navsezadnje o njej nedvoumno pisal Diderot in napovedal uničenje stavb, v katerih so živeli on in sodobniki. Mercier pa je v protimonarhičnem pamfletu iz leta 1770 (*L'An 2440*) govoril o razvalinah Bastilje in o versajskih razvalinah takole: »To je vse, kar je ostalo od tega kolosa, ki ga je milijon rok postavilo s toliko bolečega truda.«<sup>17</sup> Navzlic temu pa so največkrat upodobljene fantazijske staroveške razvaline, največkrat asirske ali egipčanske, se pravi razvaline poslopij, ki so jih dali sezidati domnevni vzhodnjaški despoti. Nikakor ne gre zgolj za antične kostume, o katerih govori v zvezi z revolucionarno ideologijo med drugimi tudi Marx, prej gre za iskanje in čutno nazorno predstavljanje kontinuitete in zglede iz zgodovine bojev zoper tiranijo. Morbidnost in nelagodje pa sta bolj prispevka modernih gledalcev kakor avtentični občutki slikarjev, ki so upodabljali učinke časa. No, vsekakor gre za *plaisir de ruine*, kakor temu pravi pred revolucijo (1784) Bernardin de Saint-Pierre, ki je že tedaj negodoval nad takim nekonstruktivnim početjem.

On je tudi med prvimi povezal upodabljanje rušenja in bodoči ljudski vandalizem revolucije in bil aristokratsko vzvišen nad takim deklasiranim pajdašenjem: »Če ljudstvo lahko položi roko na spomenik, ga uniči... Ljudje iz ljudstva so zvečine obrekljivci; radi uničujejo sloves vsega, kar se vzpenja. Toda ta hudodelski nagon nikakor ne izhaja iz narave. Nastaja iz nesreče posameznikov, ki jim je stremljenje navdahnila vzgoja, prepoveduje pa jim ga družba, kar jih žene v negativno stremljenje. Ker ne morejo ničesar postaviti, morajo vse porušiti. nagnjenje do razvalin tedaj nikakor ni naravno in je zgolj izvrševanje bedne moči. Divji človek uničuje zgolj spomenike sovražnikov; kar najbolj skrbno pa varuje spomenike nacije; da je po naravi precej boljši kakor človek iz naših družb pa dokazuje to, da nikoli ne obrekuje rojakov.«<sup>18</sup>

\*

To slikarstvo rušenja med revolucijo uprizarja kvečjemu simbolično uničevanje monarhičnih spomenikov in znamenj, medtem ko je revolucijski vandalizem<sup>19</sup> hkrati učinek več vzrokov: tega, da so z revolucijo v območje kulture prišle družbene kategorije, za katere je bilo pred tem nedosegljivo; tega, da so oblasti tudi med revolucijo usmerjale družbene energije bolj v obredna kakor realna dejanja; in tega, da se je z zamenjavo občinstva drastično spremenil status in raba kulturnih objektov.

17. Cf. L.-S. Mercier, *L'An 2440*, London 1770 (1973).

18. B. de Saint-Pierre, *Études de la Nature*, Pariz 1784, *Oeuvres complètes*, (ur. L. Himé Martin), zv. 6, Pariz 1863, str. 226, Etude XII, »Plaisir de ruine«.

19. Vandalizem je eden redkih revolucijskih neologizmov, pri katerem poznamo avtorja in okoliščine, v katerih ga je uporabil. Avtor je abbé Grégoire, konstitucionalni škof iz Bloisa, izraz pa je uporabil v vrsti skupščinskih poročil in v spomenicah, s katerimi je skušal ustaviti uničevanje kulturnih dobrin; izraz se je splošno uveljavil po njegovih treh Poročilih o vandalizmu, ki jih je v Skupščini prebral v imenu komiteja za javno izobraževanje leta 1795.

Abbé Grégoire je še širil pomen svojega neologizma: od uničevanja spomenikov in umetnin na »pravi



Revolucijskega vandalizma potemtakem ni mogoče razumeti brez določenih povezav, zlasti brez povezave z restrukturiranjem ali, če je tako bolj ustrezno, z zamenjavo dominantne ideologije, tiste, ki rabi za podlago razumevanju in razlaganju sveta in za utemeljitev institucij: v času ideološkega brezvladja imamo na eni strani revolucijski vandalizem, na drugi pa razpad monarhičnega sistema *beaux-arts*. Vandalizem je potemtakem mogoče razumeti kot razpad sistema vrednot, s katerim se je utemeljeval *Ancien Régime*: v obdobju pred jakobinsko diktaturo ljudje ne le da uničujejo simbole »stare družbe«, ampak tudi zares živijo v nekakšni ideološki anarhiji, ki ob drugem omogoča kohabitacijo monarhičnih institucij in institucij nastajajoče parlamentarne republike. Ena izmed dilem, ki je čakala nove oblastnike, je bila odločitev za uničenje kulture *Ancien Régime* ali za prilastitev te kulture in po obdobju omahovanja so se odločili za ohranitev in prilastitev; to pa je zahtevalo spremembo statusa spomenikov in umetnin, ki so morali prenehati biti znamenja osvraženega režima in postati nacionalna lastnina, ljudski zaklad.

Sredi terorja in za rabo jakobinske diktature so že izumili paradigmo, ki so jo pozneje prevzeli termidorci in jo obrnili zoper »teroriste«. S tem da so termidorci spojili vandalizem in terorizem, so prestavili mejo, ki je ločevala razsvetljene revolucionarje od »barbarstva« storilcev vandalskih dejanj. Kajpada je izraz »vandalist« še zmeraj označeval drugega, ki je nasproten civilizaciji in razsvetljenstvu. Tega dvojega ni bilo mogoče ločiti od revolucionarne stvari. Ta drugi, ta »vandalistični terorist« pa se je prithotapil med »nas« in se hotel polastiti revolucije ter jo spremeniti v njeno nasprotje. Z drugimi besedami, diskurz o vandalizmu je skušal razložiti, kako se je vandalizem, ki je bil tuj načelom revolucije, dogajal med revolucijo. Termidorska oblast se je bojevala hkrati s starimi in novimi »barbari«. Vandalizem nikakor ni ideološko nevtralen izraz: že pred neologizmom, ki si ga je izmislil abbé Grégoire, je obstajala skupina pojmov oz. primerjav, ki jo je mogoče spraviti v zvezo z »vandalisti« ali Vandali. V razsvetljenski govorici nastopajo Vandali kot »najbolj barbarski med barbari«.

Že pred jakobinsko oblastjo se je z odpiranjem kraljevskih zbirk v Louvru za javnost izoblikoval model, ki je naposled prevladal. Obdobje odločanja za eno izmed možnosti pa je bilo obdobje velikega uničevanja: vandalizem je hodil vštric z novim vrednotenjem kulturnih predmetov, to pa je podlaga varovanju nacionalnega bogastva. Moderno varstvo kulturnih spomenikov in muzej kot nacionalna in javna institucija sta potemtakem pridobitvi francoske revolucije.<sup>20</sup> Toda

fanatizem, ki se je zaman zaganjal v imena mest« in običajna osebna imena spreminjal v antična, zlasti rimska. Zlasti pa je vandalizem sistem, ki je organiziran zoper talentirane ljudi, o čemer priča dolg seznam učenjakov in piscev, ki so jih med terorjem preganjal.

20. Zapovrstne revolucionarne oblasti so seveda hotele obvarovati kulturne dobrine pred uničenjem. Vrsta skupščinskih dekretov je zahtevala varstvo knjig, listin, slik, pohištva, inventarizacijo nacionaliziranih kulturnih dobrin in shranjevanje v posebnih skladiščih. Prve take ukrepe so sprejeli že novembra 1789, nato 1790, 1791, 1792. 1790 so ustanovili Komisijo za spomenike, ki naj bi skrbela predvsem za pariške spomenike in zbirke listin. 1793., ko je bil teror v polnem razmahu, je Skupščina ukrepala, da bi preprečila zlorabe, ki naj bi bile vzrok za uničevanje »umetnostnih, znanstvenih in izobraževalnih spomenikov« in ustanovila Začasno komisijo za umetnost. Posledice teh ukrepov pa so bile selitve celih knjižnic in arhivov v neprimerna in prepolna skladišča. 14. avgusta 1792 pa so sprejeli dekret o odpravi »znamenj



pogoj za to, da je do teh institucij sploh prišlo, je pravzaprav vandalizem, ki je umetnostne in sploh kulturne predmete in dejavnosti postavil pod vprašaj v skrajno zaostreni obliki, kar je šele omogočilo, da je bila izbrisana tradicionalna funkcionalnost umetnin in spomenikov: razširjanje in uveljavljanje vladarjeve slave in prave vere je bilo nadomeščeno z opusom človeškega duha in navdiha, v katerem dominira pedagoška funkcija. Transformacija umetnostne institucije iz monarhične v republikansko, iz naprave, ki konec koncev rabi za perpetuiranje monarhičnega reda, v napravo, ki naj pod nadzorstvom oblasti učinkuje na civilno družbo, pri čemer preide mecenat iz vladarjevih rok v roke države ter pri tem spremeni naravo in cilje, povzroči mrzlično dejavnost na področju umetnosti, kakršne pred tem očitno ni bilo in katere glavni produkti so bili megalomanski umetnostni in stavbeniški projekti.

Za revolucijo je barbarska preteklost, ki jo je treba uničiti, barbarski so tiranija, privilegiji, nepravilni zakoni, davčni sistem itn. Barbarski je potemtakem hkrati tiranski in neveden: sleherni tiranija temelji na nevednosti in prinaša barbarstvo. *Ancien Régime* je tako zadrževal nacijo v nevednosti, medtem ko svoboda lahko temelji le na razsvetljenstvu in je naravna sovražnica barbarske nevednosti. Navsezadnje je že Mirabeau 1791, ko je predstavil svoj predlog za javno vzgojo, zahteval: Ne delajmo revolucije Gotov in Vandalov! V času terorja so vodilni jakobinci odgovornost za vandalizem velikokrat nalagali tujcem in zlohodnežem, zlasti pa nevednosti, ki je bila dediščina pogubne preteklosti, skratka silam, ki so hkrati revoluciji sovražne in zunaj nje. Protislovje tega delegiranja grehov na grešne kozle je bilo kajpada v tem, da bi morali dokumenti Komisije za spomenike in Komisije za javno izobraževanje kot revoluciji sovražne zunanje sile označiti same revolucionarje, saj principi in aristokrati navsezadnje niso uničevali spomenikov in umetnin. Robespierrov Komite za javni blagor je grešnega kozla našel v tujcih in z njimi zvezanih hébertovcih.

Vandalizem naj bi bil potemtakem spontan impulz revolucionarnega ljudstva, varovanje nacionalnega bogastva in kultiviranje ljudstva pa delo revolucionarnih oblasti: ljudske množice so neuke in se svojih resničnih koristi ne zavedajo ter zato potrebujejo vodstvo, ki njih same in njihove interese varuje pred njimi samimi. In taka interpretacija je bila uporabljena že med revolucijo: na eni strani imamo opraviti z množičnimi pobudami in nezadržno ljudsko strastjo, na drugi strani pa je razumevajoča oblast, ki ljudstvo varuje in mu preprečuje, da bi samo sebi škodovalo. Pred nami je ideološki obrazec sleherne moderne diktature, tudi Robespierrove.

Razsvetljena oblast predstavlja vandalizem kot nesrečo, ki pa ne izvira iz revolucije, ampak iz starega režima: udeleženci vandalskih podvigov so sicer tudi ropali in uganjali nasilje, vendar so predvsem hoteli izbrisati »ogabno simboliko« in se z njenim uničevanjem maščevati za »stoletja suženjstva« in »aristokratske tirani-

fevdalnosti«, ki je zapovedoval porušenje spomenikov, postavljenih »pedsodku in tiraniji«. Jeseni 1793 je vrsta dekretov zagrizeno prepovedovala grbe in »embleme kraljevstva« v vseh parkih, hišah, cerkvah itn. Učinke teh ukrepov je dopolnjevala še dekristijanizacija z zaseganjem zvonov, rušenjem cerkvenih stolpov, razbijanjem kipov in s pretapljanjem kovinskih »kulturnih predmetov«.



je«. <sup>21</sup> Množice nasprotujejo načelom monarhične oblasti, toda namesto z načeli, se spopadajo s simboli, in namesto da bi se ukvarjale z vprašanji oblasti, se igrajo obredni umor starega reda. Načela pa povsem preidejo v območje revolucionarne oblasti, ki tudi v času najhujšega terorja vidi samo sebe kot oblast Razuma. Zato zahteva, naj plenilci vrnejo naropano nacionalno bogastvo, sicer bodo kaznovani. A ne kot tatovi, ampak kot zarotniki. Vandalska dejanja so razglasili za protirevolucionarna. Vladni dekreti s tako vsebino se ponavljajo, kot kaže, da niso bili kdove kako učinkoviti. O neučinkovitosti pričajo tudi sezname uničenih umetnin: ker so bili kulturni predmeti z umetninami vred namenjeni aristokratom in narejeni po aristokratskem okusu, aristokrati pa so bili razglašeni za izrojence in razvratneže, je uničevanje njihovih predmetov veljalo za moralizacijo družbe, katere zgled sta bila morala in okus drobnega klera. Pri sežiganju knjig in taljenju bronastih kiparskih in zlatarskih del je morebiti šlo še za očiščevanje z ognjem.

Vendar vandalizem med revolucijo ni bil zgolj privilegij novega občinstva: že kralj je leta 1789 dal pretopiti svojo srebrnino za človekoljubne namene, pri čemer so uničili vrsto dragocenih umetniških del, in s tem sprožil pravo poplavo versajske velikodušnosti, ki je povzročila velikansko kulturno škodo. Dogodek v porazni luči kaže status kulture in umetnosti v sistemu monarhičnih vrednot: kulturni objekti so zgolj ozaljšane količine dragocenih kovin, nekakšna rezerva iz zakladnic. No, revolucionarni uničevalci so za vandalske podvige ponavadi naveljali manj filantropične, a zato nič manj etične vzroke: knjige in slike so uničevali zaradi javne morale, bronasto plastiko in zvonove za izdelavo topov, poslopja in marmorne kipe za soliter, zlatnino in srebrnino pa za denar, skratka za stvari, ki jih je *Patrie en danger* nujno potrebovala. <sup>22</sup>

Revolucionarni ikonoklazem in asketizem se izmenjuje s prav tako revolucionarnim ikonodulstvom in napuhom. Nekdaj sta se ikonoklazem in ikonodulstvo nanašala na iste objekte; v revoluciji pa je drugače: ikonoklasti in ikonoduli so največkrat iste osebe.

Da se protagonisti razprave o revolucionarnem vandalizmu prav toliko dopolnjujejo, kolikor si nasprotujejo, se nam zdi zato, ker eni in drugi pristransko in delno prikazujejo protislovja, ki so bila inherentna kulturni politiki revolucije in sistemu predstav, ki je legitimiral in usmerjal to politiko. Revolucija se je imela za hčer razsvetljenstva in si je že takoj na začetku pripisovala kulturno, še zlasti pa vzgojno poslanstvo. V našem primeru se to poslanstvo kaže kot hotenje, da bi hkrati uničevali in ohranjali.

21. Ugotoviti moramo, da je med revolucijo šlo za več različnih vandalizmov in več dekristijanizacij, ki jih vse prevečkrat zamenjemo ali mešamo. Vendar pa je revolucijski vandalizem prispeval k zburjanju zanimanja za preteklost in k prebujanju kulta nacionalne preteklosti. Obsojanje vandalizma, ki je tako bilo učinek samega vandalizma, ni bilo edini in najbolj daljnosežni učinek; drugi učinek je bila pozitivna kulturna politika, ki se je začela z odločitvijo Komiteja za javno izobraževanje (211. okt. 1795), da sprejme načrt slikarja Alexandra Lenoira za »zgodovinski in kronološki Muzej«, ki so ga kot Muzej francoskih spomenikov uredili v nekdanjem samostanu Petits Augustins, zaprli pa so ga ob nastopu restavracije 1816.

22. V Anetu npr. so prebivalci uničili kip Diane, delo Benvenuto Cellinija, češ da jelen simbolizira lov, ta pa sodi med najbolj osovražene fevdalne pravice.

V revoluciji obstaja kult umetnosti: umetnost, prava kajpada, je povzdignjena v simbol svobode itn. Če imamo lahko vandalizem za učinek ideološkega interregnuma in nato dvoumnosti vladavine Razuma med revolucijo, lahko imamo varovanje nacionalnega kulturnega bogastva za neposredno posledico in hkrati za drugo plat vandalizma v okrilju omenjene ambivalentne vladavine. Dvodelnost režima, sestavljenega iz nasprotujočih si orientacij, ki jih za naše namene dovolj zastopata vandalizem in varovanje, se je potrdila v nadaljnji usodi Muzeja: ko se ravno zdi, da je dokončno prevladala plat varovanja, začne francoska Nacija kopiciti v Parizu umetnine in spomenike iz krajev, ki jih je zasedla republiška vojska (iz Belgije in Italije), češ da umetnine v suženjskih družbah ne morejo zares učinkovati: vandalizem, ki ropa umetnine, nastopa v vlogi evropskega varuha spomenikov.

Omeniti pa je treba še eno komponento varovanja spomenikov in umetnin, ki se je med revolucijo sicer bolj jasno pokazala kakor prej, nikakor pa je ne bi smeli imeti za produkt revolucije, niti je ne bi mogli razložiti zgolj v okvirih revolucijske konjunktore. Gre za osebno angažiranje strokovnjakov ali ljubiteljev, ki so bili varuhi kulturne kontinuitete, skratka osebnosti, kakršna je bil Alexandre Lenoir, ki je od tatov odkupoval ukradene predmete in jih shranjeval v samostanu Petits Augustins. Ta dejavnost sicer ne bi bila mogoča brez vednosti in podpore oblasti, toda same oblastne instance tega posla ne biogle opraviti.

Sicer pa so oblasti, vse razumne, kakršne so hotele biti, največkrat vnovič uporabile gradivo porušenih spomenikov, kamne iz Bastilje denimo za Pont de la Concorde. Čiščenje »simbolov« monarhije pa so izvajale zlasti v Parizu, kjer bi motili nova praznovanja. K tem simbolom so sodile predvsem javne skulpture in v valovih dekristijanizacije cerkve.<sup>23</sup> Čistke so povzročile prava pustošenja, izgini-la je vrsta velikih umetnikov, znanih iz popisov, opisov in drugih dokumentov, zadeva pa je šla tako daleč, da so odstranili konjeniški kip »du bon roy Henri IV« s Pont Neuf in odsekali glave kraljevskim soham na portalu Notre-Dame.

Če je bil regicid najbolj vandalsko in svetoskrusko izmed dejanj revolucije, tisto dejanje, ki je odpravilo družbeno legitimnost, kajpada iz zornega kota starega režima in Evrope kraljev, revolucijskega vandalizma še ne moremo in ne smemo povezovati zgolj s spontanim bojem zoper monarhijo na ravni znamenj in imaginarija, t.j. s spontanim imaginarnim bojem. Kopicenje skrajnih »rešitev« v samem slikarstvu, transformacija institucij, spreminjanje funkcij kulturnih objektov, zlasti pa očitni kontinuum vandalizem-varovanje spomenikov kažejo, da gre za veliko več in za nekaj veliko bolj daljnosežnega, kakor je zgolj obračun z dolodružbe, iz katere se nasprotja v sinhroničnih razmerjih izkažejo za komplemenčenim stanjem duha. Gre za formiranje umetnostne institucije postrevolucij-

23. Dekristijanizacija je imela zelo različne oblike glede na kraje in na ljudi: ponekod je šlo za prisilno razposvetitev, odstopo in poroke duhovnikov, drugje za zapiranje cerkva in prepoved obreda, ponekod za zasežbe srebrnine in zvonov za nacionalne talilnice kot prispevek k vojnim potrebam, spet drugje za ikonoklazem, plenjenje dragocenih predmetov, uničevanje podob in kipov pa spet za poskuse, da bi krščanski kult nadomestili z revolucionarnim obredjem. Že Robespierre – po njem pa številni zgodovinarji vse do današnjih dni – je krivdo za nasilje in vandalizem pripisal brezvestnim tujcem, ki so se zbirali okrog Héberta in so hoteli z dekristijanizacijsko vročico prikriti svoje malopridnosti.



ske družbe, iz katere se nasprotja v sinhroničnih razmerjih izkažejo za komplementarnosti v diahroniji. Navsezadnje vse omenjene spremembe izhajajo iz socialnogodovinskega dejstva, da je v krog kulture vstopila nova populacija, da je nastalo novo kulturno občinstvo, pri čemer se vandalizem izkaže le za eno izmed oblik kulturne recepcije.

