

VID SNOJ¹ IN JOŽEF MUHOVIČ²

Vincent van Gogh, *Zvezdna noč*, in Anne Sexton, *Zvezdna noč*



Zvezdna noč

1889, olje na platnu, 74 x 92 cm, New York, The Museum of Modern Art

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

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

The Starry Night

That does not keep me from having a terrible need of – shall I say the word – religion. Then I go out at night to paint the stars.

Vincent Van Gogh in a letter to his brother

The town does not exist
except where one black-haired tree slips
up like a drowned woman into the hot sky.
The town is silent. The night boils with eleven stars.
Oh starry night! This is how
I want to die.

It moves. They are all alive.
Even the moon bulges in its orange irons
to push children, like a god, from its eye.
The old unseen serpent swallows up the stars.
Oh starry starry night! This is how
I want to die:

into that rushing beast of the night,
sucked up by that great dragon, to split
from my life with no flag,
no belly,
no cry.

Zvezdna noč

To me ne odvrča od strašne potrebe po – naj izrečem to besedo – religiji.
Tedaj grem ponoči ven slikat zvezde.

Vincent van Gogh v pismu bratu

Mesta ni,
razen kjer neko črnolaso drevo drsi
navzgor kot utopljenka v vroče nebo.
Mesto je tiho. Noč od enajstih zvezd povreva.
O zvezdna noč! Tako
si umreti želim.

Giblje se. Vse so žive.
Še mesec v svojem oranžnem okovju nabreka,
da iz svojega očesa otroke potisne kot bog.
Nevidna stara kača golta zvezde.
O zvezdna, zvezdna noč! Tako
si umreti želim:

v to hitečo žival noči,
da me ta veliki zmaj vsesa in se ločim
od življenja brez prapora,
brez trebuha,
brez krika.

Prevedel Vid Snoj po Anne Sexton, *The Complete Poems*, Boston:
Houghton Mifflin Company, 1999, str. 53

VID SNOJ: *Zvezdna noč* je ena najslovitejših van Goghovih slik, če ne morda celo najslovitejša. Vzemiva, Jožef, za izhodišče sodbo Meyerja Schapira, ki jo je označil za “vizionarno sliko”.³

Schapira v tej zvezi na začetku ne omenjam po naključju. Za študente na newyorški univerzi Columbia, kot je bil v poznih štiridesetih letih prejšnjega stoletja na primer poznejši beatniški pesnik Allen Ginsberg, je bil nič manj kot guru umetnostne zgodovine. Tam je študiral, doktoriral in nazadnje postal zaslužni profesor, predaval in pisal je o zgodnjekrščanski in srednjeveški umetnosti, poleg tega pa je bil tudi promotor modernosti v slikarstvu. V zgodnjih petdesetih letih je izdal knjigi o van Goghu in Cézannu. K van Goghovim slikam, razstavljenim v MoMI,⁴ je napisal kratka enostranska besedila; med njimi je tudi *Zvezdna noč*.

V čem je ta “vizionarna slika” že na prvi pogled posebna v primerjavi z drugimi van Goghovimi slikami?

JOŽEF MUHOVIČ: Če želiva odstreti semantične horizonte *Zvezdne noči* in nastaviti ogledalo njenim interpretacijam, tudi Schapirovi, nikakor ne moreva mimo vsaj skicozne osvetlitve življenja ter značajskega in ustvarjalskega profila njenega avtorja.

Vincent van Gogh se je rodil 30. marca 1853 v mestecu Groot-Zundert v južnonizozemski provinci Severni Brabant. Bil je drugi otrok v družini protestantskega pastorja. Ko je leta 1934 izšel biografski *best-seller* Irvinga Stona o njegovem življenju in delu, je v hipu za več desetletij postal slikarski zvezdnik, prototip nekonformističnega umetnika, ki zunaj dosega vrednostnih radarjev svojega časa in v najtrših socialnih okoliščinah, v popolni osami in z na vse načine preizkušano vero v umetniško poslanstvo ustvarja umetnine, ki daleč presegajo sočasno kulturo, njen okus in umetniške standarde.

³ Schapiro, 1950, 100.

⁴ MoMA je kratica za The Museum of Modern Art v New Yorku.

Van Gogh je bil kot otrok introvertiran in občutljiv ter je težko prenašal formalno izobraževanje, pa tudi pozneje je bil nenehno v napetem razmerju z avtoritetami. Poklic je iskal dolgo in z mnogimi preobrati. Po srednji šoli v Tilburgu, ki je ni končal, se je leta 1869 zaposlil kot vajenec v haaški podružnici trgovine z umetninami in umetnoobrotnimi izdelki Goupil & Cie, katere solastnik je bil njegov stric Cent. Po začetnem seznanjanju z etablirano umetnostjo in uva-
janju v cenilske spretnosti je od leta 1873 do 1875 delal v njeni lon-
donski podružnici. Potem je bil zaradi osebnih razlogov premeščen
v pariško filialo. Ker mu je bila tuja hinavščina in je bil brez občutka
za prodajalsko "diplomacijo", je imel v Parizu razmeroma malo
trgovskega uspeha. Zapiral se je vase ter se čedalje bolj prepuščal
prebiranju Biblije in dejavni religioznosti. Ker je za veliko noč 1875
samovoljno zapustil delovno mesto in odpotoval na obisk k star-
šem, je dobil odpoved.

V naslednjih treh letih in pol se je neuspešno preizkušal v razli-
čnih poklicih. Bil je pomožni učitelj, pomožni pastor, prodajalec
knjig, nesojeni študent teologije in nazadnje pomožni laiški pridigar
v belgijskem rudarskem mestu Borinage, kjer so ljudje živeli v po-
sebnost težkih razmerah. Z njimi se je solidariziral in delil najhujšo
revščino, kar ni bilo pogodu njegovim predstojnikom, ki mu zato
leta 1879 niso hoteli podaljšati delovne pogodbe. Zaradi te zavrnitve
se je v naslednjih letih povsem odvrnil od institucionaliziranega
krščanstva, ne pa tudi od osebne vere in močne potrebe po presež-
nem. O tem piše v mnogokrat citiranem odlomku iz pisma bratu
Theu z dne 29. septembra 1888, in sicer da si v svoji umetnosti pri-
zadeva upodobiti "težke prizore iz življenja", da pa mu to nikakor
ne odjemlje "strašne potrebe po religiji".⁵

⁵ Vsa van Goghova korespondenca je v angleškem prevodu in opremljena
z opombami dostopna na spletni strani <http://vangoghletters.org/vg/>, ki
jo vzdržuje Van Gogh Museum v Amsterdamu.

Po prekinitvi pogodbe je van Gogh še leto dni ostal v Borinageu. Veliko je risal in mislil samo na to, da bi postal slikar, za kar se je dokončno odločil jeseni 1879 pri sedemindvajsetih letih. Da bi prišel v stik z umetnostjo in umetniki, se je oktobra 1880 preselil v Bruselj in se lotil samostojnega študija risanja. Ni dokazano, da bi kdaj zares obiskoval bruseljsko umetniško akademijo, čeprav je bil vpisan nanjo. Po nekaj poskusih z zasebnimi učitelji je novembra 1885 odšel v Antwerpen, kjer je skromno živel z bratovo podporo in se kot avtodidakt izobraževal po muzejih. Že naslednje leto se je zaradi finančnih težav preselil k Theu v Pariz, epicenter takratne svetovne umetnosti. Tam je ostal dve leti. Obiskoval je tečaje v zasebni slikarski šoli Fernanda Cormona, v kateri je spoznal številne slikarske kolege, ki so pozneje postali znani, Henrija de Toulouse-Lautreca, Paula Signaca in Paula Gauguina. Posebno prijateljstvo je sklenil z Émilom Bernardom, s katerim sta še dolgo ostala v pisnih stikih.

V Parizu je van Gogh spoznal takrat aktualni slog, impresionizem, pod vplivom katerega je njegova paleta postala svetlejša in barvitejša. Navdušili so ga japonski lesorezi, njihova oblikovna prečiščenost in barvitost, ki sta mu odpirali nove smernice za delo. Čeprav ni imel skorajda nikakršne formalne likovne izobrazbe, njegove refleksije v številnih pismih Theu kažejo, da se je vztrajno oblikoval v – to lahko mirno rečem – prvovrstnega likovnega intelektualca svojega časa, čigar konceptualni in oblikotvorni horizonti so presejali horizonte večine njegovih formalno šolanih sodobnikov.

V. S.: Dovolj, da te prekinem: v kakšnih okoliščinah pa je nastala *Zvezdna noč*?

J. M.: Naslikana je bila sredi junija 1889, komaj kaj več kot leto dni pred van Goghovo smrtjo, in je imela nadvse razburkano predzgodovino. Van Gogh se je leta 1888 preselil v južnofrancosko mesto Arles, ker je upal, da se bo v blagem mediteranskem okolju izognil severnjaški zimi, si povrnil zdravje, načeto zaradi nezmernosti pri

delu in pitju alkohola, ter našel svetlejšo, toplejšo in jasnejšo paletto. Arles je imel sprva v mislih kot vmesno postajo do Marseilla, vendar prvotnega načrta ni nikoli uresničil. Nastanil se je v hotelu Carrel, ki je odprt še zdaj, ker pa so bili stroški preveliki, je aprila najel "rumeno hišo", si v njej uredil atelje in od septembra tam tudi bival. Uresničiti je hotel svoje dolgoletne sanje – atelje, v katerem bi umetniki skupaj živeli in ustvarjali.

Za "projekt skupnega bivanja in ustvarjanja" se je po dolgem omahovanju, šele potem, ko mu je Theo plačal prevozne stroške in obljubil mesečno podporo, odločil Paul Gauguin. Van Gogh ga je pričakoval z veseljem, pa tudi z napetostjo. Da bi ga navdušil, je v kratkem času naslikal veliko slik, med njimi znamenite *Sončnice*, in z njimi opremil zanj pripravljeno sobo.

Gauguin je v Arles prispel 23. oktobra in atmosfera med težkima in impulzivnima značajema je zaradi vsakdanjih in strokovnih sporov kmalu postala napeta. Skupno življenje se je končalo natanko dva meseca pozneje zaradi nekega nikoli docela pojasnjene dogodka: van Gogh si je po enem od številnih sporov z Gauguinom odrezal velik del levega ušesa. Naslednje jutro so ga našli brez zavesti in oslabiljenega zaradi velike izgube krvi, ker si je prerezal zadajšnjo avrikularno arterijo.⁶ Gauguin je o tem obvestil Thea in se po policijskem zaslišanju odpravil nazaj v Pariz.

Opisani dogodek velja dandanes za prvo manifestacijo van Goghove duševne bolezni, ki so jo tedaj zmotno označili za epilepsijo. Po njegovih lastnih navedbah so take napade spremljale blodnje, more in globoke depresije, ki so lahko trajale dneve in celo tedne, v vmesnih obdobjih pa je bil bister in zmožen za delo.

Februarja 1889 se je napad, ki je trajal nekaj dni, ponovil, zato je bil van Gogh hospitaliziran. Potem ko so ga odpustili iz bolnišnice,

⁶ Prim. Kaufmann in Wildegans, 2008, 305.

so arlški meščani zaradi njegovega "čudnega" vedênja podpisali peticijo, na podlagi katere so ga v bolnišnico internirali, in sicer do aprila, ko je bil ukrep v zvezi njegovim prisilnim bivanjem v njej uradno odpravljen. Ker ni bil prepričan, da je zmožen živeti samostojno, se je odločil, da zaprosi za sprejem v psihiatrično kliniko Saint-Paul-de-Mausole, stacionirano v nekdanjem samostanu iz 12. stoletja v bližini mesteca Saint-Rémy-de-Provence. Terapij za paciente tam pravzaprav ni bilo, le njemu je bilo zaradi terapevtskih razlogov dovoljeno slikanje.

Slikati je začel že prve dni po prihodu. Najprej je slikal to, kar je bilo mogoče videti na bolnišničnem vrtu in skozi okno njegove bolniške sobe, pozneje pa tudi motive iz okolice Saint-Rémyja. V takih okoliščinah je nastala *Zvezdna noč*. Naslikana je v oljni tehniki s poudarjenimi pastoznimi nanosi in značilno vangoghovsko fakturo. Gledano z likovnega stališča je na njej veliko ritma in ekspresije, kot da bi se slikar z njo neposredno iztezal v protoekspresionizem. Kmalu po nastanku jo je poslal Theu v Pariz za razstavo. Po Theovi smrti jo je podedovala njegova vdova, ki jo je leta 1900 prodala in pozneje spet odkupila. Potem ko je slika zamenjala še nekaj zasebnih in institucionalnih lastnikov, je leta 1941 pristala v MoMI, kjer je še zdaj.

Ker je van Gogh tedaj, ko je nastala *Zvezdna noč*, živel v psihiatrični bolnišnici, ki jo je smel zapuščati samo podnevi v spremstvu, ponoči pa sploh ne, je več kot verjetno, da je ni naslikal na podlagi neposrednega opazovanja, ampak po spominu ali vsaj v kombinaciji opazovanja in imaginacije.

V. S.: *Zvezdna noč* je bržkone posebna po tem, da jo je van Gogh naslikal nekoliko drugače kot veliko večino drugih slik. Naredil jo je kot "abstrakcijo" v pomenu, ki ga je tej besedi dal Gauguin.

Povedal si že, da je Gauguin z van Goghom v Arlesu preživel nekaj tednov jeseni 1888. Leto pozneje, novembra 1889, je van Gogh

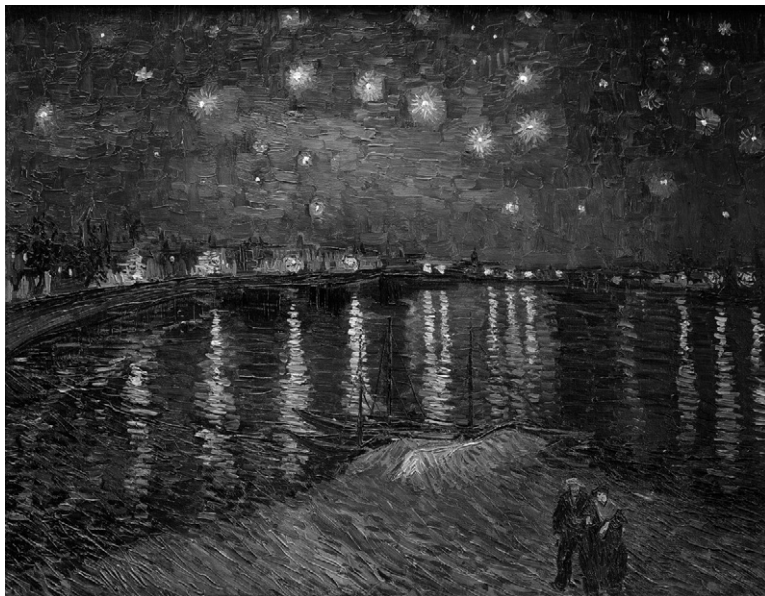
pisal drugemu slikarskemu kolegu, Bernardu, da se je, ko sta z Gauguinom slikala skupaj, enkrat ali dvakrat pustil zapeljati njegovemu načinu slikanja. Abstrakcija po Gauguinovo seveda ni to, kar ta izraz na področju slikarstva pomeni dandanes. Ne nanaša se na nemimetično ali nepredmetno slikarstvo, v katerem ne prepoznavamo oblik stvari, kot jih vidimo v svetu, ampak meri na slikanje po spominu ob pomoči domišljije, ki oživlja bledico zapomnjenega, za razloček od slikanja po naravi, pri katerem ima slikar svoj model ves čas neposredno pred očmi.

Van Gogh je Theu kmalu potem, ko je naslikal *Zvezdna noč*, napisal pismo, v katerem to sliko imenuje "nočna študija". Uvrstil jo je med slike, ki jih je Theu poslal v Pariz, da bi bile tam razstavljene. V istem pismu omenja tudi tiste slike, ki so se mu posrečile, vendar med njimi – presenetljivo – ni *Zvezdne noči*. Zakaj ne?

Rekel si, da se *Zvezdna noč* bliža ekspresionizmu. Z drugimi besedami: ni naslikana po naravi. Na njej je več "nerealističnih" prvin: mestece, cipresa, vrtinci na nebu. Van Gogh je na tej sliki upodobil pogled skoz okno s svoje bolniške sobe, toda od tam menda tedaj ni bilo videti cipres,⁷ kaj šele mesteca. Ciprese in mesteca ni niti na nekaterih pripravljalnih študijah za *Zvezdna noč*, pri tretji "nerealistični" prvini pa ne gre za to, da od tam sploh ne bi bila vidna, ampak za način, kako so naslikane sicer ponoči vidne zvezde – kot vrtinci. Van Gogh je pogled skoz okno svoje bolniške sobe naslikal večkrat, vendar je nočnega upodobil enkrat samkrat, kje drugje seveda kot na sliki *Zvezdna noč* z vzvrtinčenim nebom.

Še nekaj. Ko van Gogh v že omenjenem pismu Bernardu govori o tem, da se je Gauguinu pustil zapeljati v abstrakcijo, dodaja, da se mu je to zgodilo še enkrat, že potem, ko je Gauguin odšel iz Arlesa. Ta še enkrat tudi izrecno imenuje "spodrseljaj" oziroma "korak nazaj",

⁷ Prim. Pikvance, 1986, 103.



Vincent van Gogh, *Zvezdna noč nad Rono*, 1888

in ker v isti sapi omenja prevelike zvezde, je upravičeno sklepati, da je imel v mislih prav *Zvezdna noč*. Če si pred oči priključeva drugo sliko, recimo zgodnejšo *Zvezdna noč nad Rono*, ki je nastala septembra 1888 in prav tako upodablja nočno nebo, na njem ne bova našla velikanskih zvezdnih vrtincev. Ne morem si kaj, da ob zvezdah, kot so naslikane na tej sliki, ne bi pomislil na Strniševo podobo iz zbirke *Zvezde* – “čiste krone zvezd”.

Van Gogh je torej o *Zvezdni noči* sodil kritično, najverjetneje zato, ker je ob njej občutil nekaj takega kot nezvestobo samemu sebi, namreč da je prišel v nasprotje s svojo slikarsko poetiko, s svojim siceršnjim slikanjem po naravi. Pa vendar je ta slika dosegla veliko slavo. Ni pritegnila samo pozornosti umetnostnih zgodovinarjev in občudovalcev umetnosti po vsem svetu, ampak tudi pesnikov. Ob Anne Sexton, katere pesem bova obravnavala v nadaljevanju pogovora, jo je v pesmi *Vincent Van Gogh naj mi blago odpusti* imel pred

očmi na primer tudi Arsenij Tarkovski,⁸ oče slavnejšega sina, filmskega režiserja Andreja Tarkovskega.

J. M.: Dal si kar nekaj iztočnic za razpravo. Ena od njih je vsekakor povezanost van Goghovega in Gauguinovega slikarskega dela z abstrakcijo. Če izhajam iz etimologije, tj. iz latinske besede *abstrahere*, ki pomeni “odtrgati”, “odcepiti”, “izločiti” in “odmisliti”, izraza “abstrahiranje” in “abstrakcija” v likovni umetnosti označujeta slikarski ali kiparski postopek odmišljanja nebistvenega pri kakem motivu ter luščenje in poudarjanje tistega, kar je bistveno. Vsaka abstrakcija ima torej za izhodišče motivno predlogo, ki obstaja zunaj slike in slikarjevega uma. Izhajajoč iz predloge likovni ustvarjalec selekcioniira, prečiščuje in po potrebi intenzivira oblikovne in barvne podatke, ki jih je perceptivno dobil iz nje. Po tej plati so vse van Goghove slike “abstraktne”. Res pa je, da pri slikarjih velikokrat nalletimo na mnenje, po katerem je poudarjanje in potenciranje bistvenega pri motivu nekaj “realističnega”, nekaj, kar potencira njegovo “resničnost”. Zato svojih slik ne imenujejo abstraktne in imajo tako poimenovanje lahko celo za pejorativno, čeprav je odmik od oblik in lokalnih barv motiva na njih, tako kot pri van Goghu, izrazito “ne-realističen”, kot bi rekel povprečen gledalec. Razlog za to kratko malo je, da je umetnik motivu pogledal pod kožo, če se tako izrazim, in slikarsko intenziviral njegovo doživetje.

V. S.: Tu mi prihaja na pamet misel Paula Kleeja: *Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*, “Umetnost ne podaja vidnega, ampak dela vidno”.⁹ Torej: umetnost ne daje videti vidnega naknadno, in sicer tako, kot je videti tudi sicer, že pred njo, ne reprezentira, ne ponavzočuje tega, kar vidimo ne glede nanjo, ampak *v vidnost privaja tisto, česar sicer ne vidimo*, kar je bilo za nas prej nevidno.

⁸ Pesem je v slovenščino prevedel Drago Bajt; gl. *Antologijo ruske poezije 20. stoletja*, 1990, 293.

⁹ Klee, 1920, 28.

J. M.: Kleejeva misel je tu več kot dobrodošla. Z njo bo namreč načeto témo laže sistematično pojasniti.

Na splošno ima likovna umetnost, če jo opazujemo vzdolž osi časa, tri generalne artikulacijske možnosti. Prva od njih, ki je znana že iz paleolitika, je približevanje videzu vidne stvarnosti. To približevanje je lahko elementarno, tako kot v umetnosti arhajskih ljudstev ali v otroškem likovnem izražanju, ali pa sofisticirano, kot se kaže v delih realizma ali sodobnega fotorealizma. S tako artikulacijo sva imela opraviti pri Vermeerjevi sliki *Ženska v modrem, ki bere pismo*. Njena strategija se sicer dandanes, v času mobitelske fotohistorije in razrasta čedalje bolj sofisticiranih fotoreproduktivnih tehnologij, utegne zdeti trivialna, a je na slikarsko prepričljiv način ni prav nič lahko doseči.

Druga generalna možnost likovne artikulacije je odmik od videza vidne stvarnosti in spust v razkrivanje njene globinske strukture, se pravi metoda abstrahiranja. Abstraktni slikar vangoghovskega in gauguinovskega tipa "dela", kot pravi Klee, pri motivu vidno tisto, kar je za navadno gledanje nevidno. Ko odstira videz in lušči bistvo vidnega, razširja ter zase in za druge pogloblja horizonte percepcije. To je nekaj velikega, saj širše in globlje zaznavati pomeni širše in globlje doživeti – tudi povsem navadne stvari v povsem navadnem življenju. Zato abstraktni umetnik praviloma ne potrebuje ekstravagantnih ali izjemnih motivov, saj nenavadnost, izjemnost in izrazitost najde takoj, ko pogleda v zakulisje stvari, ki so na zunaj videti povsem navadne. Na primer v zakulisje cvetočega vrta, krajine s cipreso, oljčnega nasada, žitnega polja, šopka irisov ali sončnic.

Tretja generalna možnost likovne artikulacije, na katero morda predvsem meri znameniti Kleejev stavek, pa je proizvajanje še nevidenih videzov, se pravi videzov oziroma oblik, ki jih ni ustvarila "narava" sama, a jih je mogoče proizvesti na podlagi spoznanja njenih prostorskih in vizualnih zakonitosti. To možnost dandanes ime-

nujemo “nepredmetna umetnost”. Umetnik, ki ustvarja v njenem okviru, ne izhaja iz nobene inicialne vidnosti, iz nobenega motiva, ampak poskuša, kot pove Klee, tisto v umetnikovem umu, kar sploh še nima vidne in prostorske oblike, narediti vidno tako, da to z likovnimi izraznimi sredstvi “uprizori” v dvodimenzionalnem ali tridimenzionalnem prostoru. Prototip takega umetnika je na primer Piet Mondrian s kompozicijami iz svojega poznega, neoplasticiističnega obdobja.

S stališča opisane artikulacijske trinitete je van Gogh abstraktni slikar *par excellence*. Njegova ustvarjalnost se v celoti giblje v obsežnem območju oblikotvornih možnosti med posnemanjem videza na eni strani in ustvarjanjem avtonomnih videzov nepredmetne umetnosti na drugi.

Druga iztočnica, ki si jo dal, je dejstvo, da van Gogh *Zvezdne noči* v pismu Theu ni navedel v skupini del, ki jih je sam imel za uspela, pa vendar je ta slika pozneje dosegla svetovno slavo. Tu se razpirata dve vprašanji. Prvič, zakaj *Zvezdne noči* “ni znal ceniti”, in drugič, zaradi česa je pozneje dosegla tolikšno slavo.

Odgovor na prvo vprašanje ni preveč težak. Slikarjem, ki se jim kaka slika posreči, se pogosto zgodi – še zlasti če se morajo za uspeh truditi v težkih okoliščinah in z visoko stopnjo koncentracije –, da take slike zaradi ustvarjalne “izpraznitve” ne znajo takoj ustrezno ovrednotiti. Po navadi so do nje hiperkritični in jo lahko celo podcenjujejo. To se je zgodilo tudi van Goghu, ki v pismu Theu septembra 1889 pravi, da je zelo nezadovoljen s kompozicijo *Zvezdne noči* in s pretiravanji oziroma deformacijami oblik na njej ter da mu je pogodu le barva nočnega neba. Ni pa mogoče takoj odgovoriti na vprašanje, katere kvalitete te slike in katere okoliščine so bila vzrok za njen dvig na firmament svetovne slikarske slave. To ostaja enigmatično, odprto, se pravi najina “naloga”, še zlasti če se spomniva na Ludwiga Wittgensteina, ki v *Logično-filozofskem traktatu*

pravi, da dejstva – in van Goghova *Zvezdna noč* je sistem vizualno-prostorskih dejstev –, spadajo v nalogo, ne v rešitev.

Za katera dejstva gre v zvezi z *Zvezdno nočjo*? Začniva z najbolj zunanji. Kot že rečeno, je več kot verjetno, da van Gogh te slike zaradi bolnišničnega režima ni naslikal neposredno na podlagi opazovanja, ampak, kot si že prej nakazal z “nerealističnimi” prvinami na njej, po spominu, *de tête*, “iz glave”. Van Goghova bolniška soba v sanatoriju je bila v prvem nadstropju. V njej ni smel slikati, lahko pa je risal in skiciral. Za slikanje je imel na razpolago atelje v pritličju. *Zvezdno noč* je torej zelo verjetno naslikal podnevi v ateljeju. Pogled, ki se ujema s krajinsko mizansceno *Zvezdne noči*, pa je bil prepoznan kot pogled skozi vzhodno okno njegove bolniške sobe. Obstaja kar nekaj risb in slik, navdihnjenih s prizorom, ki se mu je ponujal od tam.

V. S.: Menda ga je risarsko in slikarsko upodobil kar enaindvajsetkrat ...

J. M.: ... recimo na slikah *Pšenično polje pri Saint-Rémyju*, *Zeleno polje*, *Ograjeno pšenično polje po nevihti*, *Hribovita pokrajina za Saint-Rémyjem* ali *Pokrajina s cipresami*. O tem inspirativnem pogledu Van Gogh v pismu Theu z dne 23. maja 1889 piše tole: “Skozi zarešetkano okno lahko razločim ograjen kvadrat pšenice [...], nad njim pa zjutraj vzhod sonca v vsej njegovi gloriiji.” Malo pozneje, v pismu z dne 18. junija, dodaja: “Končno imam krajino z oljkami, pa tudi novo študijo zvezdnega neba.” Vendar ne vemo povsem natanko, kje je napravil to študijo in kako, saj je vmes slikal tudi na prostem.¹⁰

V. S.: Ko ugotavlja dejstva, ki spadajo v najino nalogo, ne smeva spregledati tistega, ki si ga delno že omenil oziroma celo citiral – van Goghovega pričevanja o njegovi “strašni potrebi po religiji”. V pismu Theu, napisanem ob koncu septembra 1889, nekaj dni po ti-

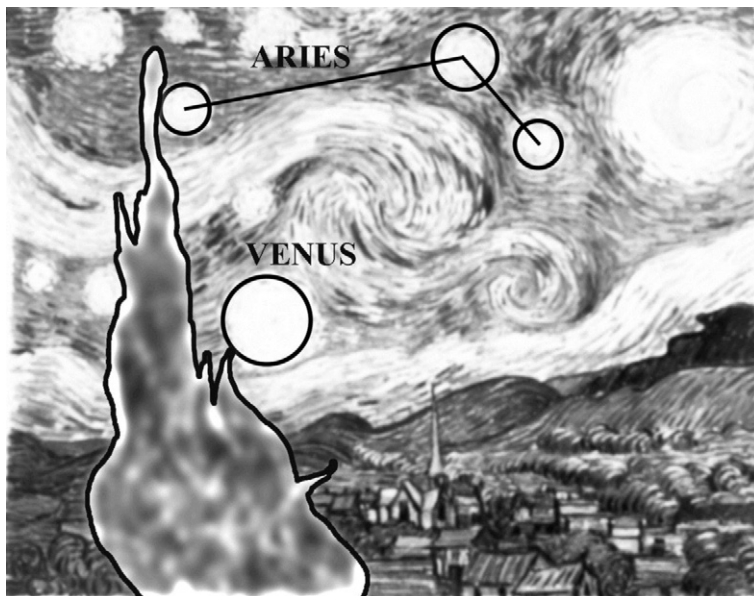
¹⁰ Prim. Hulsker, 1986, 394.

stem, v katerem *Zvezdno noč* imenuje “nočna študija”, pravi: “To me ne odvraca od strašne potrebe po – naj izrečem to besedo – religiji. Tedaj grem ponoči ven slikat zvezde ...”

To izjavo, “grem ponoči ven”, bi zdaj lahko nalahko vzela za potrditev, da van Gogh *Zvezdne noči* ni naslikal na kraju samem, z okna svoje bolniške sobe. Vendar se prej kot nanjo nanaša na tiste van Goghove slike z zvezdnim nočnim nebom, ki so res nastale zunaj, na planem, ob razsvetljavi plinske svetilke, recimo na prej omenjeno *Zvezdno noč nad Rono*, kot je mogoče sklepati iz njegovega pisma Theu, napisanega septembra 1888, še v Arlesu. Nasprotno *Zvezdna noč* prikazuje pogled, kot se odpira prav skozi okno njegove bolniške sobe, ne od koderkoli že na planem, in vanj za nameček postavlja drevo in mestece, ki ju v tistem, kar se je ponujalo pogledu od tam, kratko malo ni oziroma ni bilo.

Toda pustiva ta zaplet, ki ga poraja van Goghova “abstrakcija”, ob strani. Van Gogh v navedenih besedah vsekakor povezuje svojo religioznost s slikanjem zvezdnega nočnega neba. To stoji. In Anne Sexton je te van Goghove besede postavila za moto svoji pesmi na njegovo sliko.

J. M.: Van Gogh je bil plenerist, se pravi slikar, ki dela na prostem, neposredno pred motivom in po njem. Romaneskne in filmske upodobitve ga eksemplarično prikazujejo, kako z zločljivim slikarskim stojalom na hrbtu in z za ta namen ne prav majhnimi formati napetih platen koraka skozi pokrajino ter se zvečer s še svežimi platni utrujen vrača domov. Tudi kadar je zaradi slabega vremena ali kake druge nadloge slikal v ateljeju, je to večinoma počel po skicah in študijah, ki jih je napravil v naravi, ali pa je naravo oziroma realnost – stol, čevlje, tihožitje – poiskal kar v ateljeju. “Zvestoba naravi”, tj. zvestoba najbolj “naravnemu”, neizumetničenemu v naravi, je bila sploh njegova slikarska deviza. V skladu z njo je tudi *Zvezdna noč*, čeprav se je zaradi že omenjenih okoliščin ni mogel lotiti pleneristično.

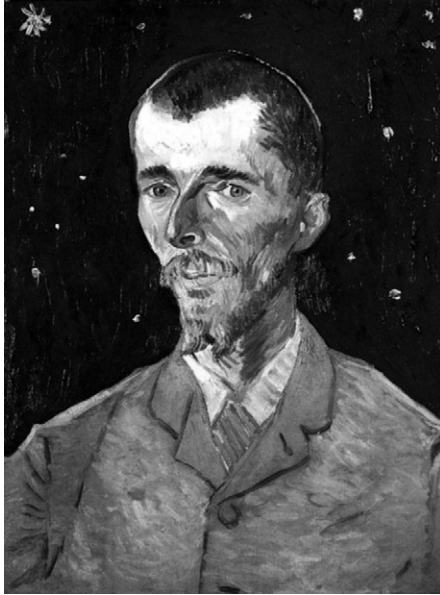


Shematičen prikaz *Zvezdne noči* z Venero in Ovnom

Ta slika je edini *nokturno* v beru van Goghovih saintrémyjskih slik. Zgodaj junija je pisal Theu: “To jutro sem s svojega okna dolgo gledal pokrajino pred sončnim vzhodom z ničimer drugim kot z jutranjico, ki je bila videti zelo velika.” Pozneje so astronomi potrdili, da je bilo jutranjico oziroma Venero junija 1889 v Provansi dejansko mogoče videti v skorajda največji mogoči velikosti. Venera naj bi bila na sliki *Zvezdna noč* najsvetlejša zvezda desno od ciprese,¹¹ in na “predsvitnem pogledu” morda temelji tudi nebesna konstelacijska mizanscena, poglobitni ikonografski moment te slike.

To pomeni, da je naslikani prizor glede na motiv pravzaprav nekakšen kompozitum. Nekateri interpreti so mnenja, da je nebo na sliki provansalsko, kar potrjuje tudi astronomska rekonstrukcija Venerinega položaja junija 1889, mestece pod njim, o katerem si že po-

¹¹ Prim. Boime, 1984, 86.



Vincent van Gogh, *Portret Eugèna Bocha (Pesnik)*, 1888

vedal, da ga skozi okno van Goghove bolniške sobe ni videti, pa je bolj nizozemsko.

V. S.: Pravzaprav obstajata dve razlagi, prva, po kateri je gruča hiš na van Goghovi sliki mestece iz njegove rodne Nizozemske, naslikano po spominu, in druga, ki pravi, da je to mestece Saint-Rémy, kot je videti z bližnjega hriba - in torej tudi naslikano po spominu, ne tako zelo oddaljenem, ampak bližnjem.

J. M.: Čeprav se je van Gogh sprva jezil nad Gauguinom, češ da ga je zapeljeval v "abstraktno" slikanje, tj. slikanje "iz glave" oziroma po spominu, je - tako se zdi - to "tehniko" dela delno zaradi svojih slikarskih spoznanj, delno pa zaradi delovnih okoliščin čedalje bolj ponotranjal. To je mogoče jasno razbrati iz pisma Theu z dne 18. avgusta 1888, v katerem opisuje, kako bo naslikal portret prijatelja umetnika, v katerega bi rad vnesel "svoje spoštovanje, svojo ljubezen do njega".

Najprej, pravi van Gogh, ga bom naslikal takega, kakršen je, kolikor le mogoče zvesto. A slika s tem še zdaleč ne bo končana. Da bi jo dokončal, nadaljuje, bom postal *samovoljen* kolorist. Namesto navadne stene zanikrnega stanovanja bom za njegovo glavo naslikal "neskončnost". Zmešal bom najintenzivnejšo in najžlahtnejšo modro, ki jo bom lahko dobil. Pretirano bom poudarjal plavost njegovih las, tako da bom prišel do oranžnih odtenkov, do poltonov blede citronaste barve, in tako bo svetla plavolasa glava na žlahtnem modrem ozadju proizvedla skrivnosten vtis zvezde na temni modrini nočnega neba, podoben učinku, s katerim moj prijatelj umetnik sveti na nebu naših življenj.

Tipologija te slikarske strategije, ki je samo na videz naivna, je po mojem mnenju vgrajena tudi v *Zvezdno noč*. Ta slika namreč ni nastala zgolj z abstrahiranjem in potenciranjem motivne predloge, ampak "samovoljno", s kombiniranjem elementov različnih motivnih predlog v popolnoma novo, transmotivno celoto. Videti je, kot da bi se zunanja *motivika* nočnega neba in notranja *motivacija* "sle po neskončnosti" na sliki medsebojno preželi in bi slikar "gorivo" za artikulacijo kratko malo črpal iz obeh interferirajočih virov. O tem dobesedno govori tudi že citirana van Goghova izjava, češ, ko začutim silovito potrebo po neskončnem, po religiji, grem slikat zvezde.

Prisilni situacijski odmik od slikanja po motivu bi bilo v tej zvezi mogoče imeti za eno od spodbud, ki so peljale k interakciji med zunanjim motivom in notranjo motivacijo, kar van Goghovemu delu daje še silovitejši semantični "potisk". Zunanji motiv, nočno nebo z zvezdno konstelacijo, s cipreso in spečim mestecem ...

V. S.: K vsemu temu se bova še vrnila, čas pa je, da preideva k umetnostnozgodovinskemu razlaganju *Zvezdne noči*, ki je pomembno tudi za pesem Anne Sexton nanjo. Avtor najodmevnejše umetnostnozgodovinske razlage je nemara Schapiro, čeprav se najvplivnejši

del njegove razlage nanaša samo na to, kar se dogaja v zgornjem delu van Goghove slike, na nebu.

Schapiro je van Goghovo upodobitev dogajanja na nebu povezal z dvanajstim poglavjem zadnje biblične knjige, *Razodetja*. V njem je govor o prvem izmed sedmih znamenj poslednjih časov, o ženi, ki je ogrnjena v sonce in ima pod nogami mesec, na glavi pa venec ali krono iz dvanajstih zvezd. Žena je noseča, vpije od porodnih bolečin, in pred njo se, potem ko je z repom pometel z neba tretjino zvezd, ustopi zmaj, da bi požrl otroka, ko bi ga porodila. Žena v razlagalskem izročilu zahodne in vzhodne krščanske Cerkve velja za Božjo porodnico Marijo, o zmaju pa že pisec *Razodetja* sam pove, da je "stara kača, ki se imenuje Hudič in Satan" (Raz 12,9). Marija, iz katere se je rodil Božji Sin, v tem izročilu simbolizira Božje ljudstvo, ki je po eni razlagi Izrael, prvotno izvoljeno ljudstvo – od tod dvanajst zvezd v kroni na njeni glavi, ki ponazarjajo dvanajst Jakobovih sinov oziroma prav toliko judovskih rodov. Po drugi razlagi je Cerkev, novi Izrael namesto starega, ki je Kristusa zavrgel, čeprav je ta kot človek izšel iz njega, in dvanajst zvezd je dvanajst apostolov. Videnje žene in zmaja se končuje s tem, da ko se otrok, se pravi Kristus, rodi, ga zmaj ne pogoltne, ampak je odnesen k Bogu. Na nebu izbruhne vojna med nadangelom Mihaelom in zmajem ter njunima angelskima vojskama – in zmaj je nazadnje skupaj s svojimi angeli vržen na zemljo.

O čem na van Goghovi sliki bi bilo mogoče reči, da ustreza videnju pisca *Razodetja*? To bi bilo bržkone mogoče reči o vrtincih na nebu, torej o zvezdah, o mesecu kot največjem izmed njih in o progi, ki se vijuga po sredi neba, z vrtinci zgoraj in spodaj, ter spominja na veliko repato kačo. Toda na nebu, kot ga prikazuje *Zvezdna noč*, ni človeške figure niti ničesar, kar bi napotovalo na ženo v porodnih bolečinah, ki je osrednja figura videnja v *Razodetju*.

J. M.: Kratek medklic: morda pa taka figura na sliki vendarle obstaja, čeprav v kriptoobliki. Kontura hribov mi namreč zbuja aso-

ciacijo na ležečo figuro, ki bi jo lahko označil za porodnico. Gre za nekaj podobnega kot pri "Mrtvem menihu" v Zgornji Savinjski dolini, ki je od daleč videti kot ležeča postava z obrazom, meniško kuto in na prsih prekrižanimi rokami, tvorijo pa ga konture Velikega Rogatca, Lepenatke in Črnivca. Toliko za *intermezzo*. A vrniva se k umetnostnozgodovinskim razlagam.

V. S.: Tudi jaz sem slišal za to hribovsko konfiguracijo, pa ne za "Mrtvega meniha", ampak za "Mrtvega škofa". Nekatere je njen podolgovati iztek očitno spominjal na meniško kapuco, druge na škofovsko kapo.

Kakorkoli že, zelo kmalu, že ob koncu petdesetih let, se je pojavila druga razlaga nebesnega dogajanja na van Goghovi sliki. Spet na podlagi Biblije, tako kot že Schapiro, jo je zasnoval Šved Sven Loevgren. Vendar *Zvezdna noč* po Loevgrenu ne prikazuje van Goghove različice apokaliptične vizije, kot je menil Schapiro, ampak je izraz "religiozno naravnane hrepenenja po onstranstvu",¹² še več, upodobitev njegove lastne končne potopitve v kozmos.

J. M.: Na eni strani torej *apokaliptični motiv* iz Biblije, na drugi avtorjev *notranji hrepenenjski elan* – nekaj podobnega temu, kar je pokazala tudi formalna analiza. Kje pa je Loevgren našel oprijemališče za svojo "personalistično" hipotezo?

V. S.: Loevgren je bil prepričan, da je van Goghu za predlogo pri slikanju neba rabil neki drug biblični odlomek, s katerim je mogoče pojasniti pomenljiv detajl. V zgodbi o Jožefu in njegovih bratih, natančneje, o njegovih sanjah iz *Geneze* se namreč pojavi natanko toliko zvezd, kot jih je tudi na van Goghovi sliki – *enajst*.

Dvanajst je bilo število Jakobovih sinov, med katerimi je po tem, da je bil deležen posebne očetove ljubezni, izstopal Jožef – mimo grede rečeno, tvoj soimenjak, Jožef, oziroma sploh prvi, ki je nosil

¹² Loevgren, 1971, 183.

Risba za *Zvezdno noč*

to ime. Kot mladenič je imel sanje, v katerih je skupaj z brati na polju vezal snope in se je njegov snop postavil pokonci, snopi bratov pa so se razpostavili okrog njega in se mu začeli priklanяти. In imel je še druge sanje: “Spet se mi je nekaj sanjalo,” je rekel bratom, “sonce, mesec in enajst zvezd se mi je priklanjali” (1 Mz 37,9). “Sonce, mesec in enajst zvezd”, se pravi: oče, mati in enajst bratov. Enajst zvezd za enajst bratov.

Znano je, da je van Gogh *Zvezdno noč* naslikal *alla prima*, brez poprejšnje risbe na platnu, vendar je naredil nekaj pripravljalnih študij oziroma risb zanjo. Na eni izmed njih lahko vidimo, da se cipresa s svojim vrhom, ki molí v nebo, dotika njenega roba. Nasprotno je van Gogh cipresin vrh na končani sliki toliko skrajšal, da je rahlo desno od njega lahko doslikal še eno zvezdo. Enajsto.

Zdi se, da geneza *Zvezdne noči* govori v prid Loevgrenovi izbiri odlomka iz *Geneze* kot predloge za to sliko. Pa vendar njegova ra-

zlaga pojasnjuje samo število zvezd na njej, ne pa tudi njihove konstelacije. Ta konstelacija nima središča, zvezde, okrog katere bi plešale druge zvezde, kot bi to zahtevala krožna razporeditev priklanjajočih se snopov in zvezd iz Jožefovih sanj. Po tej plati je Loevgrenova razlaga v resnici šibkejša od Schapirove, ki s pojasnjevanjem dinamike dogajanja na nebu brez dvoma deluje prepričljiveje. Kdo tretji bi sicer lahko rekel, češ, van Gogh je imel pred očmi oba biblična odlomka in je, kot je dovoljeno umetnikom, nekaj vzeti iz enega, nekaj iz drugega. Na koncu bi tako imeli opravka z nekakšno *conflatio* bibličnih virov, vendar upravičevanje razlage z umetniško svobodo po mojem razlagi ni v prid.

J. M.: Preden bi bilo o neustreznosti interpretacij, ki si ju predstavil, mogoče reči kaj bolj določnega, afirmativnega ali kritičnega, je po mojem treba narediti kratek ekskurz v splošno hermenevtiko likovnih in sploh umetniških del. Umetniška dela so fenomeni v prostoru in času. To verjetno ni sporno. Ti fenomeni so dejstva – in dejstva po Wittgensteinu spadajo v nalogo, ne v rešitev. Umetniški fenomen je torej sistem dejstev, ki so del naloge, načini, kako to nalogo rešujemo, ko smo soočeni z dejstveno matrico umetniškega dela, pa so, če to povzamem po Franklovi “dimenzionalni ontologiji”,¹³ *interpretativne projekcije*.

Umetniški fenomen si lahko figurativno predstavljamo kot tri-dimenzionalni objekt v prostoru projektivne geometrije, čeprav ima lahko v realnosti tudi več dimenzij in se zato pojavlja v večdimenzionalnem hermenevtičnem prostoru. Skratka: umetniški fenomeni venomer omogočajo različne projekcije. Najbolj elementarna med njimi je projekcija na recipientovo doživljajsko projekcijsko ravnino. Mogoče so tudi projekcije na projekcijsko ravnino recipientovega svetovnega nazora, prevladujoče družbene ideologije, te ali one iko-

¹³ Prim. Frankl, 2005, 12-17.

nografije, te ali one teorije ipd. Vse te projekcije – in teh je lahko veliko – pa so nižjedimenzionalne od fenomena, ki ga interpretirajo.

Če umetniški fenomen iz njegove večdimenzionalnosti projiciramo na različne dimenzije, ki so nižje od njegovih lastnih, se odlikava tako, da si odslikave med sabo nasprotujejo. Če na primer kozarec, ki je, geometrijsko gledano, valj, iz tridimenzionalnega prostora projiciram na dvodimenzionalno ravnino tlorisa in stranskega risa, v prvem primeru dobim krog, v drugem pravokotnik. Iz obeh projekcij izhaja tudi protislovje, saj gre obakrat za sklenjen lik, kozarec pa je odprta posoda. Poleg tega se različne stvari, ki jih iz njihove dimenzije projiciramo na eno in isto projekcijsko ravnino, odslikavajo tako, da si odslikave med sabo nujno ne nasprotujejo, ampak so večpomenske. Ko valj, kroglo in stožec projiciram na tlorisno ravnino, vselej dobim krog. In če vem, da gre pri tem za sence, ki jih mečejo valj, krogla in stožec, uvidim, da so te sence večpomenske, saj po njih, ker so si enake, ni mogoče sklepati, ali jih meče valj, krogla ali stožec.

S stališča umetnostne hermenevtike se mi zdi, da čas, v katerem živimo, o umetniških delih kopiči neznanske množine nižjedimenzionalnih projekcij, težave pa se pojavijo, ko bi morali iz projekcij sklepati nazaj na večdimenzionalnost umetniškega fenomena. Projekcije tega fenomena na nižjedimenzionalne projekcijske ravnine so v načelu enakovredne, niso pa vse enako pomembne zanj. Postavlja se torej odločilno hermenevtično vprašanje, kako med mogočimi projekcijami identificirati tiste, ki so bistvene za umetniški fenomen, in kako te projekcije reflektirano navezati nazaj na umetnino. Mislim, da interpretativne projekcije, na primer omenjeni biblični v zvezi z *Zvezdno nočjo*, dajejo dobrodošlo podlago za to, da se lahko približujemo bistvenemu na sliki, čeprav dvomim, da je van Gogh pri slikanju te slike resno pomislil na katero od obeh bibličnih projekcijskih možnosti.

V. S.: To bi pomenilo, da ni slikal stvari samih, ampak je z njimi upodabljal biblične like. Vendar ne verjamem, da je na nebu želel naslikati nekaj takega kot biblično alegorijo.

Ampak preidiva počasi k pesmi Anne Sexton, saj se bova ob njej tako ali tako nenehno vračala k van Goghovi sliki, pa ne samo k njej, ampak tudi k njeni umetnostnozgodovinski razlagi. Pesničina *Zvezdna noč* to razlago namreč očitno predpostavlja, ob Schapirovi, kot se bo jasno pokazalo, tudi Loevgrenovo. Pesem je izšla leta 1962 v zbirki *Vsi moji lepi (All My Pretty Ones)*, Loevgrenova knjiga pa tri leta prej, sicer v Stockholmu, vendar v angleščini.

Naj najprej povem besedo, dve o pesničinem življenju. Anne Sexton je večino svojih otroških in mladostniških let preživela v Bostonu. Še pred dvajsetim letom je pobegnila od doma in se poročila. Pri šestindvajsetih, leta 1954, leto po rojstvu prve hčere, je bila prvič hospitalizirana v psihiatrični bolnišnici. Njena diagnoza je bila manična depresija oziroma, kot se temu reče dandanes, bipolarna motnja. Leto pozneje, nekaj mesecev po rojstvu druge hčerke, se je spet znašla v psihiatrični bolnišnici in tedaj ji psihiater kot terapijo svetoval pisanje poezije.

Poezija Anne Sexton se uvršča v tako imenovani konfesionalizem, ki se je s Sylvio Plath, Robertom Lowellom, Johnom Berrymanom in drugimi v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja razmahnil v ZDA. Vendar je njeno pisanje daleč od sentimentalistične izpovedi. Pisala je o menstruaciji, splavu, masturbaciji, prešuštvu, incestu, odvisnosti od mamil. Njena pesniška kolegica Maxine Kumin je zapisala, da "noben drug ameriški pesnik našega časa ni na glas izgovoril toliko zasebnih nadrobnosti".¹⁴ Bila je najbolj spotikljiva izmed vseh konfesionalistov in je razdvojevala bralce. Odziv bralstva je bil tako rekoč bipolaren: del jo je sprejemal in se, zvečine ženske, istovetil

¹⁴ Kumin, 1999, xix.

z njo, drugi del pa jo je ostro zavračal. Kljub temu je leta 1967 prejela prestižno Pulitzerjevo nagrado za pesniško knjigo *Živi ali umri*.

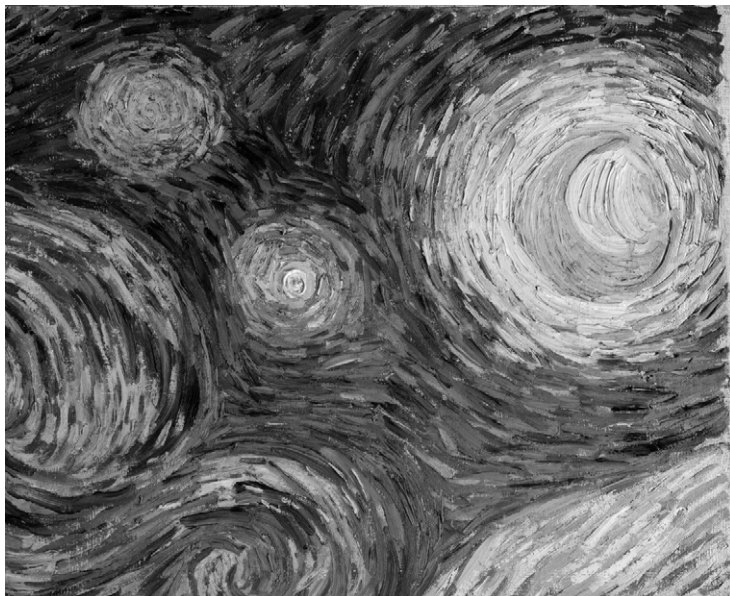
Življenje Anne Sexton je nekoliko podobno van Goghovemu: bilo je življenje z duševno stisko, ki se je končalo s samomorom.

J. M.: Zelo pomenljivo. Morda bi van Goghovo "epilepsijo" dandanes prav tako diagnosticirali kot bipolarno motnjo. Z bližino usode, da tako rečem, je verjetno zaznamovano tudi pesnično branje van Goghove slike.

V. S.: Brez dvoma. A kot rečeno, Anne Sexton gleda oziroma bere *Zvezdno noč* ob pomoči njene umetnostnozgodovinske razlage, ki pred sliko samo postavlja biblično predlogo. Reči pa je treba, da njeno likovno konfiguracijo, kar zadeva dogajanje na nebu, po tej predlogi razbira natančneje od obeh umetnostnih zgodovinarjev. Čeprav je njena pesem že bila prevedena v slovenščino,¹⁵ sem jo prevedel na novo, ker se stari prevod pretirano odmika od izvirnika in bi popravljajno pojasnjevanje prevodnih odmikov jemalo preveč časa.

Anne Sexton iz van Goghove podobe nočnega neba, ki ujame silovito dinamiko dogajanja na njem, razvije prizor. Razvije ga na podlagi bibličnega scenarija iz dvanajstega poglavja *Razodetja*, čeprav je očitno, da pozna tudi Loevgrenovo razlago, saj izrecno imenuje število zvezd na van Goghovi sliki: "Noč od enajstih zvezd povreva." To je ta prizor: mesec, največji izmed vrtincev skrajno desno zgoraj na sliki, potiska "iz svojega očesa otroke", se pravi, da kot svoje otroke poraja zvezde. Ženo, ki je na tem, da porodi, torej kot porajalec zamenja mesec, zvezde pa golta "nevidna stara kača" – nevidna, ker na sliki, tako kot ni jasno in razločno izrisane ženske figure, tudi ni do potankosti sfiguriranega zmaja, *a vendarle vidna*, vidna namreč v obliki vijugaste proge sredi med zvezdami.

¹⁵ Prevedel jo je Mart Ogen; gl. *Antologijo ameriške poezije 20. stoletja*, 1986, 371.



Izrez desnega zgornjega dela *Zvezdne noči*

Ko Anne Sexton opisuje porajanje zvezd, pravi, da mesec nabreka *in its orange irons*, "v svojem oranžnem okovju". Besedna zveza *in irons* izhaja iz časa, ko so Angleži začeli v svoje kolonije na ladjah prevažati kaznjence, okovane v železo, in odtlej v pomorščaki angleščini zaznamuje položaj, v katerem se znajde ladja, ko, obrnjena proti vetru, ostane brez hitrosti in se ne more premakniti, zaviti ne desno ne levo, skratka, njen *impasse*. V pesmi Anne Sexton pa se, kot kaže pridevnik *orange*, nanaša na tale krajec, bi lahko rekla, na ...

J. M.: ... tole objemko ...

V. S.: ... ja, lahko bi rekla tudi na objemko, oranžno objemko, ki z ene strani, z leve, oklepa okrogolino znotraj največjega vrtinca na van Goghovi sliki, tisto, kar se od tega krajca ali objemke naprej z ukripljenimi potezami čopiča obli navznoter, najnotranjši del vrtinca, ki ga pesnica morda imenuje "oko", organ mesečevega porajanja.

Vsekakor sva zdaj v zadregi: če je ta vrtinec mesec in ima oranžnina znotraj njega obliko mesečevega krajca, ki delno objema njegovo notrino, imava pred sabo podobo meseca, mladega meseca v mesecu ali meseca, ki poraja samega sebe. Kot da bi se mesec v podobi Anne Sexton čudno podvojil. Vendar se ta podoba prav prek idioma *in irons* hkrati preliva v semantično polje plovbe. “Po nebu plava mesec” – to metaforo rabimo tako pogosto, da smo na to, namreč da je metafora, malone pozabili, Anne Sexton pa z *in irons* v podobi meseca sugerira ustavitev, zastoj v njegovi plovbi po nebu, še več, njegovo ujetost, nemoč. Mesec poraja zvezde, toda proti temu, da jih golta “stara kača” ali “žival noči”, “véliki zmaj”, kot se ta kača imenuje v zadnji kitici pesmi, ne more ničesar.

Anne Sexton torej van Goghovo podobo nočnega neba razgiblje z glagolsko dinamiko (mesec nabreka in poraja zvezde, zvezde golta kača) v prizor, narejen po bibličnem scenariju. Kljub temu pa van Goghovo videnje v tem prizoru navsezadnje dobi občutno drugačno podobo od videnja v *Razodetju*, v katerem novorojenca ne pogoltne zmaj. Van Goghova “apokalipsa” v njem postane popolnoma brezizhodna.

J. M.: Čutna dinamika van Goghove slike, ki jo pesnica lovi z “glagolsko dinamiko”, ima podlago v dveh likovnih izraznih sredstvih: barvi in fakturi.

Zvezdno noč bi tudi laiki označili za barvito. Vendar barvitost na njej, če natančno pogledava, ni stvar množice intenzivnih barvnih tonov, ampak odnosov med njihovimi perceptivnimi in semantičnimi dinamikami. Naslikana je – presenetljivo – le z malo barvami: z modro (kobaltom, ultramarinom in pariško modro), s kromovo in kadmijevo rumeno, z neznatnimi količinami rdeče, iz katere izhajajo majhni rdečeoranžni poudarki in rjavine, ter z belo, ki mestoma svetli izhodiščne barvne tone. Tu so torej le štirje barvni toni, iz katerih so izpeljani odtenki. Modri in zeleni barvni odtenki, ki prevladujejo,

ustvarjajo svežo barvno mizansceno prizora, topli, tj. rumeni in rdeči, pa s kontrasti točkastih oblik vodijo gledalčev pogled po kompoziciji. Veliki kontrasti so v zgornjem delu slike, manjši v spodnjem, krajinskem. Modra, zlasti svetla, ima v simbolnem smislu ekstravertno semantično intenco, v njej "tiči" želja po neskončnosti, čistosti in nadnaravnem. Zelena kot mešanica perceptivno aktivne rumene in kontemplativne modre poudarja ravnovesje, v katerem lahko človek pride na sled slutnji ponotranjenega življenja in novega upanja. In rumena spontano zbuja asociacije s svetlobo, soncem, zvezdami, mesecem in odsevi, kar je témi pisano na kožo.

S kolorističnega gledišča ima slika torej dve dinamiki: odnosi med ekstravertnimi in introvertnimi barvnimi toni gledalca nago-varjajo k iskanju ravnovesja med akcijo in kontemplacijo, nervozo in umirjenostjo, kar se še kako dobro veže na takratno van Goghovo psihično stanje, odnosi med toplimi in hladnimi barvami pa podpirajo perceptivni vitalizem slike, tj. načrtno vodenje pogleda od akcenta k akcentu, in se s tem neposredno povezujejo s fakturo.

"Faktura" – od latinskega *facere*, "narediti", "storiti", "opraviti", "ustvariti" – je v likovni teoriji izraz za umetnikovo rokopišno uni-katnost, ki ostaja vpisana v zanj značilno vodenje orodja – svinč-nika, čopiča, dleta – po likovnem prostoru. V fakturi je, podobno kot v ročnem podpisu, s katerim podpisujemo pogodbe in ki ga over-jamo pri notarju, zaobsežen enkratni, neponovljiv pečat umetni-kove osebnosti, še zlasti če umetnik, tako kot denimo van Gogh, svojo fakturo načrtno razvija, kultivira in podreja formalni disciplini slike. Poudarjanje fakture v likovni artikulaciji je znamenje potrebe po osebni pečatu, po osebni, tudi telesni ekspresiji, ki je v mo-dernem času eksplicitno prišla do izraza v ekspresionizmu, klimaks pa je doživela v *action painting*, "akcijskem slikarstvu".

V. S.: Pri Jacksonu Pollocku, Willemu de Kooningu, Franzu Klinu

...

J. M.: Pri njih, ja. Vendar je treba reči, da ima to, kar slika van Gogh, večina gledalcev za “emocionalno ekspresijo”, čeprav je mogoče pokazati, da je takšna ekspresija veliko bolj navzoča v učinku kakor v vzroku njegovega dela. Če pogledamo van Goghove risbe in perorisbe iz tistega časa in še od prej, zlahka ugotovimo, kako sistematično in disciplinirano vleče poteze po papirju, ne da bi te zaradi sistematike in discipline izgubile kanček svojega ekspresivnega naboja. V likovni teoriji tako gradnjo imenujemo “aditivna gradnja”, se pravi gradnja iz elementarističnih izhodišč. Elementi so poteze s peresom ali čopičem, celota pa je motivna artikulacija, ki jo poteze vzpostavljajo. To pomeni, da mora umetnik ob vsaki potezi imeti jasno predstavo celote, saj brez nje ne bi mogel smiselno povleči nobene. Skratka: pri taki gradnji risbe ali slike je sistemsko mišljenje primarnejšee kot akcijska ekspresija, ki bi poteze s svojo impulzivnostjo in furioznostjo znala pomešavati in jih celo izigravati drugo proti drugi.

Res pa je, da slikar z akcijsko ekspresijo v izvedbi potez doseže interno dinamiko svojega dela, ki bolj kot iz zunanjega motiva izvira iz njegove notranje psihične motivacije.

V. S.: Glede na to, kar si pravkar povedal, se mi zdi temeljno vprašanje, ali je *Zvezdna noč* ekspresija, torej ali izraža van Goghovo občutenje stvari, ki so upodobljene na tej sliki, ali pa prikazuje stvari same. S tem se vračava še dlje nazaj, k razločku, ki si ga razprl med abstraktnim in nepredmetnim slikarstvom: med abstrakcijo, ki odvzema, vendar od stvari, ki so zunaj nas, jemlje stran, kar je nebistvena, in nepredmetnim slikarstvom, v katerem slikar na platno iz samega sebe projicira prej še neoblikovano, kar sploh ni neposredno vezano na karkoli zunanjega.

J. M.: Mislim, da gre tu za presečno množico obojega in da je prav interakcija med abstraktnim in nepredmetnim v poznem van Goghovem delu tudi njegova poglobljena presežna ali “dodana vrednost”, kot v ekonomističnem žargonu pravimo dandanes. Če bi si

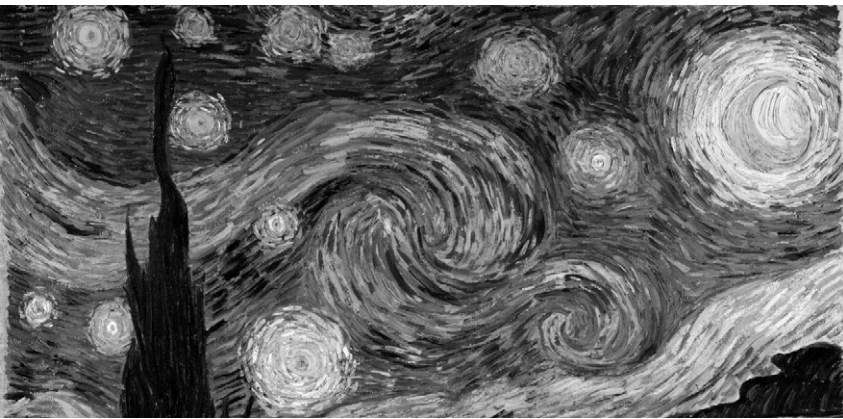
ogledala realni motiv nočnega neba z zvezdami, denimo kje na podeželju ali v puščavi, kjer ni svetlobnega onesnaženja, ki zakriva in pači prezenco, bi z lahkoto ugotovila, da je optična slika zvezdnega neba močno drugačna od zvezdnega neba na sliki *Zvezdna noč*. Osrednja razlika je v tem, da optična slika nočnega neba v ospredje gledalčeve pozornosti potiska svetlostno izpostavljene dražljaje, zvezde, gibanja nočnega neba pa se ne vidi nikjer. Običajen pogled v nočno nebo je vgrajen v optični spominski repertoar vsakega gledalca in vsakega likovnega ustvarjalca.

Vendar se zadeva zaplete, kadar likovni ustvarjalec v nočnem nebu vidi izziv za “zdravilo duše”, za “religijo” in “kozmično odpiranje”, ki ga optična slika ne vsebuje in ne daje. Če pogledava zgornji del van Goghove slike, vidiva odprti kader nekega brezbrežnega kozmičnega gibanja, vrvenja in razprostranjanja planetarnih mas, njihovih interakcij in sil, ki jim le stežka sledimo. Na sliki te sile v obliki linearnih ritmov izvirajo iz slikarjevega občutenja, najprej iz njegovega telesnega gibanja, iz telesne ekspresije in rokopisne unikatnosti, nato pa tudi iz notranje psihične motivacije, da bi se dinamika človeške psihe uskladila z ritmi presežne kozmične dinamike, z ritmi kozmične “neskončnosti”.

V. S.: Skratka, občutenje, ki ga slikar v tem primeru s svojo roko prevaja na platno, predpostavlja kozmično vrvenje. To občutenje ni nikakršna avtoafekcija.

Prej sem govoril preveč shematično, naj se popravim: “stvari zunaj” so vselej že znotraj nas. Ni stvari zunaj, *vsaj ne za nas*. Tudi če so bile pred nami, so nam zmeraj (pred)dane v naši notranjosti. Zmeraj imajo barvo, ton naše izkušnje ali pa drsijo skoz nas, ne da bi jih izkusili – in slika (ali pesem) je tedaj prazna izkušnje.

J. M.: Vsekakor. Telesne in duhovne energije, ki kibernetizirajo likovno ustvarjanje, so nedvomno naravne ali, če želiš, kozmične sile. Vendar se te energetske inherence in interakcije med osebno in koz-

Izrez spodnjega dela *Zvezdne noči*Izrez zgornjega dela *Zvezdne noči*

mično ravno dogajanja navadno ne zavedamo, dokler se ne pokažeta na čutnonazorni ravni, na primer v konkretnem slikarjevem duktusu, ritmu in kompoziciji.

V. S.: Dajva, ozriva se še malo na konkretni duktus, ta na sliki *Zvezdna noč*, na njeno likovno fakturo. Če sliko približno razdeliva na pol, lahko opaziva veliko razliko med potezami čopiča v njeni zgornji polovici in tistimi v spodnji. Mestece v spodnji polovici, hiše, njihove strehe so vse naslikane z ravnimi črtami, v zgornji polovici pa so poteze čopiča ukrivljene oziroma zaobljene. Spodnja, zemeljska polovica je po tej nasprotnopoteznosti popolnoma statična, zgornja, nebesna z vrtinci, silovito dinamična.

Toda "statično" in "dinamično" sta samo tehnična izraza ... Prej si omenil kozmično vrvenje. Kadar začutim potrebo po religiji, grem ponoči ven slikat zvezde, je dejal van Gogh. Sam pa bi rad rekel, da se po mojem v zaobljenih potezah njegovega čopiča upodablja neka sicer brezpodobstvena sila. To ni fizikalna sila, ki je nevidna, a jo je mogoče meriti, ampak Božja sila, ki stopa *en érgo*, "v delo" – Božja *enérgeia*. Ta sila si nebo udeleuje v prizorišče svojega prikazanja. Od nje, ki je sila življenja, ki je življenje samo, se suka in kopa v vrtincih vse nebo. In s takšnimi potezami, vzgibana od takšne energije, je na mnogih drugih van Goghovih krajinah naslikana tudi narava podnevi.

J. M.: Na primer na sliki *Pšenično polje s cipreso*.

V. S.: Recimo, ja, to je dober primer. Ta slika je *Zvezdni noči* med drugim blizu tudi po času nastanka – nastala je julija 1889 –, pa ne samo po tem.

J. M.: Mislim, da zdaj razumem, kaj hočeš reči. Duktus spodnjega dela slike razvidno vodi diktat motiva, njegove prostorske organizacije in geometrije, duktus zgornjega dela pa v optični sliki motiva, se pravi zvezdnega neba, pravzaprav nima nobenega morfološkega oprijemališča, nobene oblikotvorne podlage, če seveda odštejeva astronomske rekonstrukcije in prikaze kozmičnih dogajanj, na primer zvezdnih konstelacij, gibanja kometov, razvoja galaksij itn.

Umetnostni zgodovinar Albert Boime je objavil obsežno študijo, v kateri dokazuje ujemanje van Goghove upodobitve z realno zvezdno topografijo provansalskega neba poleti 1889 oziroma skladnost oblik naslikanih zvezd in njihovih sijev s sočasnimi reprezentacijami astronomskih pojavov v ilustriranih publikacijah astronoma Camilla Flammariona, ki naj bi jih van Gogh poznal posredno, prek prebiranja Victorja Hugoja in Julesa Verna.¹⁶ Po Boimu so edini nerealistični momenti na sliki *Zvezdna noč* mestece in vrtinci na

¹⁶ Prim. Boime, 1984, 88–89.

nebu, ki naj bi izvirali iz van Goghovega razumevanja kozmosa kot “živega, dinamičnega prostora”.¹⁷

Glede na to, da van Goghovo slikanje, kolikor mi je znano, ni nikoli temeljilo na študiju znanstvenih dejstev in teorij, Boimu kljub njegovi veliki študiozni prizadevnosti ne morem pritrditi. Zato se mi tvoje vprašanje, od kod v oblikovnem smislu izvira dinamika zgornjega, “kozmičnega” dela *Zvezdne noči*, zdi relevantno. Če prav razumem, se sam nagibaš k odgovoru, da je duktus na njem spodbujen s “silo”, ki v sliko stopa kot (Božja) *enérgeia* v starogrškem pomenu, torej kot “življenje” oziroma bivanjska vitalnost, in si jo jemlje za prizorišče svojega prikazovanja. Slika v zgornjem delu, kot rečeno, ni ritmična odslikava vidnega, ampak nevidnega energetskega toka slikarjevega življenjskega vitalizma, ki se aktualizira prek likovnih izraznih sredstev in se s tem kaže tudi za druge. Če je van Gogh, ko je portretiral prijatelja umetnika, za ozadje naslikal “modro neskončnost”, da bi portretirančeva glava na njej simbolno svetila kot zvezda na nočnem nebu, je na *Zvezdni noči* poskušal “portretirati” interakcijo osebne in motivne dinamike z dinamiko kozmične energetike, da tako rečem.

V. S.: Ne, nisem mislil povsem tako. Moram te popraviti, kot sem prej popravil sebe, in se o tem morda jasneje izreči. *Enérgeia* je v teologiji vzhodne krščanske Cerkve izraz za delovanje, v katerem se nam izkazuje Bog, za razloček od njegove *ousíe*, “bitnosti”, ki je za nas popolnoma nespoznavna. Z njo nisem meril na tok življenjske sile v slikarju, na van Goghov “življenjski vitalizem”, na njegov *élan vital* ali kaj podobnega, ampak na Božje življenje, ki ga je občutil in ga v hrepenenjskem iztezanju k njemu prevajal na platno.

J. M.: Prav, recimo, da si s tem opozoril na finalni ontični izvor “bivanjske vitalnosti”, ki sem jo imel v mislih. Ta izvor je nekaterim

¹⁷ *Ibid.*, 92.

blizu, za druge pa je tendenciozen in nesprejemljiv, čeprav se sklada s pisno izpričanimi van Goghovimi življenjskimi nazori.

V tej zvezi je pomembno še nekaj, česar doslej nisva tematizirala z usmerjeno pozornostjo, namreč temna plamenasta cipresa. Ta je po eni strani, gledano iz kolorističnega zornega kota, nekakšen barvni "povzetek" oziroma izravnava v nekromatičnem, saj se v njej zbirajo in v njeni plemeniti temni kvaliteti izravnava vsi najznačilnejši barvni toni slike, modri, zeleni, rumeni, rdeči in rjavi. Po drugi strani pa je to temno, elegantno, lepo proporcionirano in razviharjeno drevo od nekaj znamenje posebne, skrivnostne vitalnosti.

V. S.: Cipresa v sredozemskih deželah raste na pokopališčih, kjer drži stražo mrtvim in s tem, da ima obliko sveče oziroma plamena, simbolizira goreče upanje obojih, živih in mrtvih, ki ležijo v zemlji, v življenje. Vendar njen položaj na sliki *Zvezdna noč*, levo od mesta v njeni spodnji polovici, predvsem napeljuje na to, da to mesto ne spi svojega mirnega nočnega spanca, ampak je mrtvo, mesto mrtvih. Kontrast med zgornjo in spodnjo polovico slike, med oblasto vzvrtinčenim nebom in ravno zemljo, je kontrast med živostjo in mrtvostjo.

J. M.: Če sledim temu, kar si pravkar razvil, bi morda lahko rekla, da je spodnji del slike nekakšen simbol nekropolskega "večnega počitka", nad katerim se je razdivjal cunami kozmične "večne dinamike", nekakšna akropola "nebeškega Jeruzalema", če uporabim žargon *Apokalipse*. Vez med obojim je cipresa, ki je, kot rečeno, pod oknom van Goghove saintrémijske spalnice ni bilo. Vendar je van Gogh to mediteransko drevo v južni pokrajini pogosto srečeval in je tudi intenzivno pritegovalo njegovo pozornost. O slikarskih aspektih cipres piše Theu v pismu z dne 25. junija 1889: "S cipresami si še zmeraj dajem opravka in rad bi z njimi naredil nekaj podobnega, kot so platna s sončnicami, saj me osuplja, da jih doslej še nihče ni naredil tako, kakor jih sam vidim. Po obrisih in proporcijah

je cipresa enako lepa kot egiptovski obelisk. In njena zelenina je po kakovosti tako izjemna. Je temen madež v pokrajini, preplavljeni s soncem, eden najbolj zanimivih temnih tonov, ki ga je od vseh, kar si jih lahko zamislim, najteže zadeti.” Simbolne vidike cipres tematizira v pismu z dne 1. februarja 1890: “Ko sem naredil tiste sončnice, sem iskal nekaj nasprotnega, pa vendar enakovrednega – in sem rekel: to je cipresa.”

Ni torej dvoma, da se je van Gogh zavedal ne le likovne, ampak tudi simbolne vrednosti cipres. Tako kot je s sočnicami obdelal simboliko življenja, je s cipresami poskušal priti na sled ekvivalentnemu simbolu smrti. Jessica Caldarone, ki je napisala razpravo s pomenljivim naslovom “Ciprese v ‘Zvezdni noči’: simbolni avtoportret Vincenta van Gogha”,¹⁸ pravi, da ga je ukvarjanje s simboliko cipres čedalje bolj nagibalo v “obsedenost” s smrtjo in posmrtnim življenjem. Kot bi se v cipresah, v njihovi barvni izravnavi v nekromatičnem, ki je simbol zatona in odsotnosti energije, ter v njihovi obeliskni formi, ki je simbol svetlobe, stremljenja kvišku in hrepenjenja po presežnem, lahko povezovalo in simbolno sobivalo oboje. **V. S.:** Cipreso na sliki *Zvezdna noč* je vsekakor mogoče razlagati kot figuro med zemljo in nebom, ki tu stoji za človeka. Na možnost takšne razlage spet napotuje van Goghova korespondenca.

Cipresa v levi spodnji polovici slike, pomaknjena naprej glede na mestece v ozadju, je Loevgrena spomnila na Kristusa v vrtu Getsemani, na samotnega, tesnobnega, v smrtni boj zapletenega človeka pred bližajočim se trpljenjem in smrtjo na križu, in mestece na speče apostole (prim. npr. Mt 26,36–46). Res je sicer, da je van Gogh leta 1888 v Arlesu dvakrat poskušal naslikati ta motiv, vendar je oba poskusa zavrgel, in ko je izvedel, da sta se Kristusa v Getsemaniju kmalu potem lotila Bernard in Gauguin, je Bernardu, ki mu je poslal

¹⁸ Prim. Caldarone, 2011.

fotografije svojih novih slik na novozavezne motive, o njegovem Getsemaniju odpisal, češ, očitno je, da slikar ne ve, kako je oljka videti v resnici, in da bi bilo bolje, ko bi namesto Kristusa v oljčnem vrtu naslikal resničen oljčni vrt. Slikanje po bibličnem ali kateremkoli drugem literarnem motivu namesto po naravi van Goghu ni šlo in mu je tudi pri slikarskih sodobnikih zbuvalo nelagodje. Da bi biblični motiv naslikal po ovinku prek stvari iz narave, kar je Loevgrenova (in v temelju tudi Schapirova) ozadnja misel, in povrh naredil dve biblični alegoriji, eno na nebu, drugo na zemlji, se mi nikakor ne zdi verjetno.

Kljub temu pa bi na sliki *Zvezdna noč* izmed vseh stvari iz narave prav drevo lahko stalo za človeka. Van Gogh je Theu že leta 1882 pisal, da vidi "v vsej naravi, predvsem v drevesih, izraz in dušo kot tako". Okleščene vrbe, je dodal, ga včasih spomnijo na berače, mlado žito na spečega otroka, pomendrana trava ob cesti na prebivalce revne mestne četrti in zmrznjene zeljne glave pred kratkim, ker je snežilo, na starke v tankih krilih in starih rutah, ko so zjutraj šle po vročo vodo in premog.

To, da za človeka na sliki *Zvezdna noč* lahko stoji drevo, ameriška literarna zgodovinarica Jean Schwind utemeljuje z van Goghovim branjem Whitmanovih *Travnih bilk*. Na Walta Whitmana kot enega izmed virov za to sliko je sicer opozoril že Loevgren. Whitman je v izdajo *Travnih bilk* iz leta 1881, pesniške zbirke, ki jo je od njenega izida leta 1855 kar naprej popravljaj in dopolnjeval ter je do njegove smrti doživela devet izdaj, vključil razdelek z enaindvajsetimi pesmimi in s skupnim naslovom "From Noon to Starry Night", "Od poldneva do zvezdne noči". Van Gogh, ki je Whitmana isto leto, ko je nastala *Zvezdna noč*, priporočil v branje tudi svoji sestri, naj bi naslov za sliko vzel iz naslova tega razdelka. Jean Schwind pa je iz van Goghovega navodila bratu, kam naj bi obesili njegovo *Zvezdno noč* na pariški razstavi, razbrala, da bi morala, čeprav je



Vincent van Gogh, *Pšenično polje s cipreso*, 1889

bila navsezadnje izločena izmed izbranih slik, “viseti ob svoji dnevnici, njegovem ‘Pšeničnem polju s cipreso’”.¹⁹ Cipresa pod zvezdnim nebom *ponoči* ob cipresi zraven žitnega polja *sredi dneva*.

Jean Schwind je v Whitmanove *Travne bilke* kot vir za *Zvezdno noč* kopala še globlje in v njih med drugim naletela na verz o mestih, ki so “bolj polna mrtvih kakor živih”²⁰ – tako kot je v nasprotju z živim nebom mrtvo z ravnimi črtami izrisano mestece na van Goghovi sliki. Pa ne le to. V pesnitvi *Popotovanje v Indijo* je našla verz, v katerem Whitman postavlja človeka v nasprotje z drevesom: “Mar nismo dovolj dolgo stali tu v tleh kakor drevesa?”²¹ (Ne stali *na* tleh – razsodno, stvarno, s čutom za resničnost –, ampak v tleh, *in the ground*, pravi

¹⁹ Schwind, 1985, 7.

²⁰ Whitman, 1977, 459.

²¹ *Ibid.*, 437.

Whitman, zakoreninjeni v tla in nepremični, kot so drevesa.) Toda kaj ima to opraviti z van Goghom, ki je zlasti v drevesu videl “izraz” in “dušo”, nekaj, kar, naj še enkrat ponovim, lahko stoji za človeka?

V Whitmanovi pesnitvi, ki je tako kot nekatere druge pesmi ali pesnitve v *Travnih bilkah* posvečena Krištofu Kolumbu, je ta, ki je stal zakoreninjen v tla kakor drevo, stari človek. Kolumb, odkritelj Amerike, je za Whitmana, barda Amerike, prerok novega človeka, njega, ki si je drznil podati se na plovbo proti zahodu, pustiti stari svet za sabo in iti v novega, na Manhattan in naprej na zahod v pre-rijo. Stari človek je *mrtev*. Živi novi Adam.

In več kot speče, mrtvo, mrtvo kot pokopališče je tudi mestece na van Goghovi sliki, ob katerem navzgor v nebo poganja cipresa. Jean Schwind, ki *Zvezdno noč* razlaga v paru s *Pšeničnim poljem s cipreso*, v spremenjenem položaju ciprese, ki je na prvi sliki naslikana na levi strani in na drugi na desni, razbira “ne le gibanje proti levi, ampak plovbo proti zahodu”,²² in tako v cipresi prepozna simbol za človeka, ki si je s tem, da se je izruval iz starega sveta in se podal na zahod, odprl možnost postati novi Adam, ter navsezadnje celo simbol za pesnika *Travnih bilk* samega. Vendar gre v teh prepoznanjih predaleč. Je van Gogha res tako zelo navdušila ameriška različica novega človeka ali njen bard, da bi naslikal modernizirano, vendar v temelju še zmeraj na Biblijo, na Pavlovo razločevanje med starim in novim človekom (prim. Rim 5-6) oprto alegorijo?

Poglejva sliko: cipresa na njej ne poganja iz tal, ampak je spodaj odrezana z okvirom. Slika je kadrirana tako, da se vrh ciprese tako rekoč zapikuje v nebo, tla, v katera bi morala biti zakoreninjena, pa ostajajo zunaj slikovnega prostora. To drevo, s spodnjim, širšim delom krošnje pri nevidnih tleh, je brez talno. Nima korenin na zemlji. Lebdi ali plava, plava med zemljo in nebom, plava proti vzvrtin-

²² Schwind, 1985, 7.

čenemu nebu. To, da plava, je po svoje videla tudi Anne Sexton, ki na začetku pesmi pravi: “ ... neko črnolaso drevo drsi / navzgor kot utopljenka v vroče nebo.” Lahko da je torej cipresa na sliki *Zvezdna noč* nosilka hrepenenja, van Goghovega lastnega hrepenenja ven iz tujega in mrtvega človeškega sveta h kipečemu življenju na nebu.

J. M.: Lahko da. Vendar menim, da je pri interpretativnih projekcijah tega tipa dobro biti zadržan, še zlasti če se gibljemo zunaj prvoo-sebnega oziroma pesniškega doživetja. Prvič zato, ker je dejstvo, da so likovne artikulacije “nosilke” avtorjevih doživetij in pojmovanj, tako rekoč aksiomatično in velja na splošno. In drugič zato, ker so take semantične projekcije teoretsko tako rekoč nedokazljive, čeprav so v osebнем doživljanju ne le mogoče, ampak tudi verjetne, pogoste in smiselne. Vsekakor pa priznam, da so ciprese v van Goghovi slikarski izdaji vselej unikati, tako rekoč portretirane.

V. S.: Zanimiva beseda, “portretirane” – kot bi šlo za ljudi.

J. M.: Vsekakor ne gre za tipske objekte, ampak za “subjekte artikulacije”. Slikarji prejšnjih dob so imeli radi postopek, ki mu pravimo “antropomorfizem” oziroma “personifikacija”. Z njim so nevidne, netelesne ali težko predstavljljive fenomene, na primer veter, boga, ljubezen, glasbo ali pravico, prek podobotvorne imaginacije pretvorili v simbolne – večinoma človeške – figure, ki jih je bilo mogoče upodobiti. Za zgled je tu lahko, denimo, Gauguinova slika *Mesec in zemlja* iz leta 1893, na kateri je planet zemlja predstavljen z ženskim aktom s hrbta, njen satelit mesec pa z moškim poprsjem desno zgoraj, ali Picassova *Guernica* z bikom kot simbolom agresije, “nosilko luči” kot simbolom upanja, “žensko, ki pada”, kot simbolom moderne breztemeljnosti itn.

Van Gogh je pri svojem delu ubiral ravno nasprotno pot, metodo, ki bi jo pogojno lahko imenoval “personalizacija” oziroma poosebljenje. Z njo je tudi v neživih stvareh, drevesih, oblakih, nebu in zvezdah, prepoznaval in likovno poudarjal neki njim lasten

energetski vitalizem in neko njim lastno (p)osebnost. Če je bila temelj antropomorfizma *podobotvorna* imaginacija, torej tvorjenje podob za reprezentacijo pojavov, ki nimajo vidne in prostorske podobe, je temelj personalizacije *oblikotvorna* imaginacija, se pravi tvorjenje oblikovnih karakteristik, ki pri motivu niso vidne, a so nujne, da ikonografski elementi na sliki intenzivneje semantično zaživijo. Zgledi za to so, denimo, ritmično gibanje neba na sliki *Zvezdna noč*, ki ga pri motivu ni, "samovoljni kolorizem" na portretu prijatelja umetnika, ki ga pri motivu tudi ni, "portretne značilnosti" tipskih objektov, kot so ciprese, sončnice ali čevlji, in "poroka dveh komplementarnih barv", o kateri van Gogh govori v pismu Theu z dne 3. septembra 1888 in ki s svojimi nasprotji in mešanjem lahko ponazarja kompleksno dinamiko "ljubezni med zaljubljenecema".

Skratka: van Gogh iz objektov, ki so motivno "vrženi predenj", dela subjekte, ki "ležijo spodaj" – iz latinskega *sub*, "pod", "spodaj", in *iectum*, "to, kar je vrženo (pod)" in torej leži spodaj, "temelj" – ter s tem ekspresivno utemeljujejo objektnost presegajočo semantiko naslikanih stvari. To omogoča, da cipresa na sliki ni zgolj cipresino drevo, ampak lahko glede na svojo oblikovanost simbolizira različne vsebine, na primer smrt, kadar v njeni obliki ugašajo in se nevtralizirajo barve, hrepenenje, ko se njena oblika kot ognjeni zubelj v drzno vihravem ritmu poganja kvišku, eleganco in dostojanstvo, ko se kot vitek obelisk dviga nad pokrajino in jo osredinja, ipd. Te na oblikotvornosti zasnovane simbolne iztočnice pa lahko v osebni doživetju in osebni interpretaciji vsekakor zaživijo natanko tako, kot si nakazal prej, ko si govoril o "van Goghovem lastnem hrepenenju ven iz tujega in mrtvega človeškega sveta h kipečemu življenju na nebu", ali kot predlaga Jessica Caldarone s svojo "avtoportretno cipresno sugestijo".

Novost, ki jo odpira van Gogh, je, da o fenomenih lahko govori

na način, ki z njihovo običajno ikonografijo in predstavnostjo nima nobene zveze. O smrti lahko na primer govori brez lobanje, smrtne postelje ali pogrebnega sprevoda, o strasti brez mimike in gestike in celo brez človeške figure, o religioznem občutju brez sakralnega prizora in o neskončnosti na omejenem prostoru.

V. S.: Strinjam se s tem *lahko* in pritrjujem hermenevtični prevedivosti, na katero opozarja. “Lahko” razlage mora venomer imeti zagotovljeno podlago v umetniškem delu samem, drugače je izraz poljubne subjektivne eisegeze.

A naj se nazadnje dotaknem še razmerja med van Goghovo sliko in pesmijo Anne Sexton. Pesnica to sliko bere na podlagi *Razodetja*, ob predpostavki, ki jo je vzpostavila umetnostnozgodovinska razlaga. Van Gogh pa je na nebu naslikal predvsem življenje in v tem se zasnavlja temeljna razlika med njegovo in *Zvezdno nočjo* Anne Sexton.

To, kar v pesmi zbode v oči, je drugačnost pesničine želje. Anne Sexton bi se gotovo podpisala pod besede, ki jih je van Gogh zapisal v pismu Theu julija 1888: “Kakor vzamemo vlak, da pridemo v Tarascon ali Rouen, tako vzamemo smrt, da pridemo do zvezde.” Želja, hrepenenje obeh je naravnano od tod k zvezdnemu nočnemu nebu. Toda za van Gogha je smrt kakor vlak do zvezde, do zvezdnega neba, kjer je obet življenja, za Anne Sexton pa je na zvezdnem nebu smrt.

Ko se pesnica v pesmi na van Goghovo sliko, medtem ko opisuje dogajanje na nebu, oglasi s svojim glasom, pravi: “Tako / si umreti želim.” In še enkrat, potem ko je opisala mesečevo nabrekanje in porajanje ter kačino goltanje zvezd:

Tako

si umreti želim:

v to hitečo žival noči,
da me ta véliki zmaj vsesa in se ločim

od življenja brez prapora,
brez trebuha,
brez krika.

Pesničina želja po smrti, po tem, da jo, enako kot zvezde, vase vsega “žival noči”, je želja po ločitvi od življenja. “Brez prapora” – se pravi: brez *triumph of life*, če si sposodim Shelleyjevi besedi, brez “zmagoslavja življenja”. Vojska je premagana, ko nihče več ne drži prapora kvišku in ta pade oziroma ga osvoji sovražna vojska. Ostati brez prapora je pretrpeti poraz, vendar pesnice ni strah, da bo življenje poraženo. Nasprotno, želi si ga pustiti za sabo. Njena želja govori: naj bo zmagovalka smrt. Umreti “brez trebuha” in “brez krika”, kar po nabrekanju in porajanju meseca spet priklicuje nosečnost in porod, pomeni: ne da bi porodila življenje ali ne da bi se sama skoz smrt porodila v življenje.

Poanta pesmi je v nadvse ostrem nasprotju s citatom iz van Goghovega pisma, ki ji rabi za moto. Van Goghova slika je globoko religiozna slika brez tradicionalnega sakralnega motiva, pesem Anne Sexton njen *counterstatement*. Slika je kljub *tremendumu* vzvrtinčenega neba zame svetla, pesem temna.

J. M.: To občutenje povsem delim s tabo. Tudi to, da je van Goghova slika “globoko religiozna”, čeprav je brez “tradicionalnega sakralnega motiva”, se kar najbolj sklada z že omenjeno metodo “personalizacije”. Vendar je zanimivo še nekaj drugega. Van Gogh v času, ko je naslikal *Zvezdna noč*, ni bil v dobri telesni niti duhovni kondiciji. Bil je v sinusoidi, obrnjeni navzdol, dobesedno k smrti, ki je prišla dobro leto pozneje. Presenetljivo pa je, kako se je njegov poslavljajoči se življenjski elan intenzivno odpiral v tisto, kar bi lahko brez slabega namena in brez apriorne postmoderne zadržanosti do takega poimenovanja imenovala “transcendenca”, kratko malo zato, ker se *Zvezdna noč* v odprtem kadru razpira v neke

druge, brezbrežno pulzirajoče, neulovljive, presežne svetove. In zanimivo je, da *enérgeia* telesa to transcendentno odpiranje in razpiranje še zmore.

V. S.: Ali pa *Zvezdna noč* odstira Božjo *enérgeio* v tem svetu, jo v tem svetu "dela vidno", če spet uporabim Kleejevi besedi, vendar v zvezi z resničnostjo, ki je sam bržkone ni imel v mislih. Dela nevidno vidno. To.

Bibliografija

AVANZO, M., ur. (1986): *Antologija ameriške poezije 20. stoletja*, Ljubljana, Cankarjeva založba.

BOIME, A. (1984): "Van Gogh's Starry Night: A Hystory of Matter and a Matter of History", *Arts Magazine*, 86-103.

CALDARONE, J. (2011): "The Cypress Trees in 'The Starry Night': A Symbolic Self-Portrait of Vincent Van Gogh", *Providence College Art Journal*, 53-63.

FRANKL, V. E. (2005): *Človek pred vprašanjem o smislu* (slov. prev. Živa Verbič idr.), Ljubljana, Pasadena.

HULSKER, J. (1986): *The Complete Van Gogh. Paintings, Drawings, Sketches*, New York, Harrison House/Harry N. Abrams.

KAUFMANN, H., in WILDEGANS, R. (2008): *Van Goghs Ohr. Paul Gauguin und der Pakt des Schweigens*, Berlin, Osburg Verlag.

KLEE, P. (1920): *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriften-sammlung*, ur. Kasimir Edschmid, zv. 13: *Schöpferische Konfession*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 28-40.

KUMIN, M. (1999): "How It Was", v: Anne Sexton, *The Complete Poems*, Boston, Houghton Mifflin Company, xix-xxxiv.

LOEVGREN, S. (1971): *The Genesis of Modernism. Seurat, Gauguin, Van Gogh, and French Symbolism in the 1880s*, Bloomington, Indiana University Press (2., revidirana izd.).

- PAVČEK, T., ur. (1990): *Antologija ruske poezije 20. stoletja*, Ljubljana, Cankarjeva založba, in Moskva, Hudožestvenna literatura.
- PICKVANCE, R. (1986): *Van Gogh in Saint-Remy and Auvers*, New York, Metropolitan Museum of Art.
- SCHAPIRO, M. (1950): *Vincent van Gogh*, New York, H. N. Abrams.
- SCHWIND, J. (1985): "Van Gogh's 'Starry Night' and Whitman: A Study in Source", *Walt Whitman Quarterly Review* 3, 1-15.
- STONE, I. (1934): *Lust for Life*, London, New York in Toronto, Longmans, Green and Co.; slov. prev.: *Sla po življenju. Roman o Vincentu van Goghu* (prev. Peter Donat), Ljubljana, Modra ptica, 1938.
- VAN GOGH, V. (2009): *The Letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition*, ur. Nienke Bakker, Leo Jansen in Hans Luijten, <http://vangoghletters.org/vg/>.
- WHITMAN, W. (1977): *The Complete Poems*, ur. Francis Murphy, London itn., Penguin Books.