

Waldemar Łysiak, *DoRzeczy*, nr 47, 18-24.11.2019 r.



**Michel Ladotte (dyrektor Luwru): „Udało się Cericaultowi stworzyć «Tratwę Meduzy» jedną z najbardziej przejmujących wizji ludzkiego cierpienia” (1993)**

Wielkie katastrofy morskie zdarzają się w każdym stuleciu, i w każdym jedna urasta do rangi czołowej, symbolicznej, pozostając potem długo na kartach historii i na skrzydłach legendy jako emblemat grozy niesionej przez fale i otchłanie oceanu lub morza. Bieżące stulecie XXI jest jeszcze zbyt młode, by typować — zaczekajmy osiem dekad, zobaczymy co się wydarzy (czyli: co utonie). Dla wieku minionego dwie dekady temu — wieku XX — godłem katastrofy okrętu stało się zatonięcie „niezatapialnego” transatlantyku „Titanic” (1912), którego koszmar mnóstwo razy obrazowano piórami, pędzlami i kamerami filmowymi. Natomiast dla stulecia poprzedniego — dla XIX wieku — takim koszmarem numer 1 była katastrofa fregaty „Meduza”. I to koszmarem straszliwszym aniżeli tragedia „Titanika”, bo nie wolnym od makabry kanibalizmu.

Każdy kto twierdzi, że nigdy nie dopuściłby się ludożerstwa, bredzi tak samo jak każdy kto zapewnia, iż do „śpiewania” nie zmusiłby go żaden rodzaj tortur. Inaczej mówiąc: kanibalizm nie jest przywilejem tylko prymitywnych czy egzotycznych ludów, bądź rzadkich tak ukierunkowanych psychopatów, których zboczenie kojarzy się nam z filmowym wizerunkiem doktora Ledera („Milczenie owiec”), a zawodowym dowcipnisiom z powiedzonkiem: „Tylko kanibal nie gardzi człowiekiem”. Każdy straszliwy głód automatycznie powoduje kanibalizm, bo na głód nie ma mocnych — mówią o tym ze szczegółami rozliczne kroniki tego padołu. Spójrzmy co pisze Jan Długosz o roku 1319 : „Głód, który przez dwa lata poprzednie srodze

Królestwu Polskiemu doskwierał, tego roku wzmógł się z większą jeszcze srogością i do takiej ostateczności ludzi przywiódł, że — strach powiedzieć — rodzice dzieci, a dzieci rodziców zabijały i zjadały. Wielu, przy wymorzonych i słabych żołądkach dorwawszy się zbyt chciwie do takiego jadła, padało i umierało". Dokładnie ten sam problem (które dziecko zabić do konsumpcji — córeczkę czy synka?) mieli Rosjanie z oblężonego przez Niemców Leningradu — 900-dniowe oblężenie (od września roku 1941) wykończyło tam głodem prawie półtora miliona ludzi, czemu winien był nie tylko Hitler, lecz i Stalin (mógł dostarczać prowiant via jezioro Ładoga, lecz zaniechał tego, bo trawił go „kompleks antypetersburski”).

W „naszych czasach” (tych po II Wojnie Światowej) ludożerstwo zniknęło, stało się bardzo okazjonalne, przypominały je wyłącznie duże tragedie zbiorowe, jak katastrofa urugwajskiego samolotu (1972), którego ocaleni pasażerowie przez kilkadziesiąt dni wegetowali pośród śnieżnych Andów, jedząc trupy. W XIX wieku zdarzało się to częściej — zwłaszcza dryfujące statki, tratwy i łodzie były wówczas świadkami kanibalizmu. Taką tratwę Jules Verne opisał powieścią „Le chancellor”, której nie wznawiano, bo treść nie była wskazana dla młodzieży. Zaś najgłośniejszą taką tratwę — tratwę wszech czasów — odmalował równo 200 lat temu genialny Romantyk, i odtąd Luwr nawiedzały regularnie tłumy, by ujrzeć wstrząsające malowidło (często zwane „malunkiem stulecia” i tylko „Giocondzie” ustępujące popularnością wewnątrz Luwru). Do tej uwiecznionej mistrzowskim pędzlem tragedii doszło tuż po upadku I Cesarstwa:

## TRAGEDIA U BRZEGÓW AFRYKI



Gdy upadł Napoleon, trzeba było ponownie rozkawałkować parę kontynentów. Nowy traktat francusko-brytyjski dał Francji Senegal. 17 czerwca 1816 z Aix wypłynęła nieduża eskadra (flagowa fregata „Meduza”, transportowiec „Loara”, brygantyna „Argus” i korweta „Echo”) wioząca francuską ekipę (od gubernatora po korpusik urzędniczo-wojskowy) mającą administrować Senegalem. Silne wiatry i ciemności rozproszyły eskadrę przed osiągnięciem afrykańskich wód.

2 lipca, wskutek skandalicznych błędów kapitana, „Meduza” uderzyła o mieliznę blisko brzegów Mauretanii i zaczęła tonąć. Tonęła kilka dni, zdążono więc ewakuować elitę urzędniczą i oficerską (wraz z rodzinami) na łodziach ratunkowych, a dla reszty pasażerów i załogi wybudowano gigantyczną tratwę (20 x 7 m) przy użyciu belek, desek i lin tonącego okrętu. Tratwa dostała maszt i żagiel; jej ważnym zadaniem miał być transport prowiantu dla wszystkich 400 rozbitków, lecz wepchnęło się na nią aż 149 ludzi, przez co nie zmieszczono wystarczającej ilości zaopatrzenia. Brak wiatrów sprawił, iż łodzie musiały holować tratwę. Szybko jednak kierujący łodziami ucieli cumy i odpłynęli, zostawiając tratwę na łasce losu. Zaczęło się kilkunastodniowe dryfowanie. Zaczął się koszmar.

Dramatowi tratwy ze statku „Meduza” poświęcono już ogromną liczbę książek tudzież niezliczone eseje i artykuły, a brakuje tylko filmu — rzecz dziwna, zwłaszcza w dobie, gdy „horror” cieszą się wielką popularnością. Kilkunastodniowa oceaniczna błąkanina owej tratwy była bowiem „horrorem” par excellence, zawierającym wszelkie składniki ludzkiego piekła, i to stężone do makabrycznej potęgi. Straszliwe bitwy-rzezie między pijanymi marynarzami a pijanymi żołnierzami Batalionu Afrykańskiego (głównie kryminalistami z Hiszpanii i Włoch), rozbijanie siekierami łbów, masowe egzekucje chorych, rannych i najsłabszych (dla zaoszczędzenia wina, które było jedynym napojem), sztyletowanie i duszenie, wreszcie ogólny kanibalizm, gdyż prowiant skończył się rychło. Gdy zaczynano ów „rejs”, tratwa wskutek przeciążenia płynęła prawie metr pod wodą, lecz szybko pustoszejąc — szybko wypłynęła nad fale i cały czas była zlaną ludzką juchą. Jednocześnie każdego dnia fale coraz bardziej ją druzgotały, a rozluźnione belki miażdżyły pechowców, dostarczając nowego pokarmu szczęśliwcom. Czternastego dnia tej makabry „Argus” odnalazł tratwę. Spośród 149 jej pasażerów przeżyło 15 (z czego 5 wkrótce wyzionęło ducha). Kapitan „Argusa” notował w swoim raporcie: „Większość została zamordowana, zmyta przez morze, wykończona przez obłąd lub głód. Ci, których uratowałem, od dawna żywili się mięsem ludzkim. Kiedy znalazłem ich — liny stanowiące więź masztu pełne były suszących się kawałków tego mięsa...”.



Théodore Géricault,  
„Szarżujący huzar” (1812)

Informacje prasowe o dramacie tratwy ze statku „Meduza” wprawiły całą Francję w szok. Koszmar rozbitek stanowił długotrwały „temat dnia”, zwłaszcza że dwóch uczestników tragedii, inżynier okrętowy Correard i chirurg Savigny, opublikowało pełną iście Dantęjskich scen broszurę wspomnieniową (notabene, Correard po kres życia maniakalnie żarł cytryny, jakby chciał zabić słodkawy smak ludzkiego mięsa). Tego samego roku (1817) broszurę przetłumaczono na niemiecki i angielski, by cała Europa mogła pasjonować się detalami nieszczęścia. Tymczasem Francję pasjonowała już burza polityczna, gdyż opozycja zarzuciła władzom, że doprowadziły do tragedii i mianując kapitanem „Meduzy” człowieka, który od 25 lat nie służył w marynarce, nie zdołał więc nawet ustalić pozycji statku! Ta prawda miała szersze tło. Po abdykacji Napoleona reżim Burboński zrobił ogólnokrajową czystkę, usuwając Bonapartystów ze wszelkich stołków, co równało się zastępowaniu wielu fachowców dyletantami, ale „swoimi”. Właśnie dzięki temu hrabia Hugues Duroy de Chaumareys, kompletny nieudacznik, ale długoletni rojalistyczny emigrant, został kapitanem „Meduzy”. Jak pisze Angelo Solmi w pracy „Tragiczne wody” (1980): „Nastąpił triumf niekompetencji. Beznadziejni ignoranci objęli ster, podejrzani osobnicy stali się doradcami głupawych szefów, ministrowie dawali nonsensowne instrukcje, a dyletanci trzymali się ich a la lettre (...) Odpowiedzialny za tragedię kapitan pozował na ofiarę Bonapartystów, licząc, że możni protektorzy nie dadzą go ukarać”. Został ukarany przez sąd więzieniem, co jednak nie załagodziło namiętności. Wkrótce obraz wielkiego malarza, Theodore’a Gericaulta, namiętności te wzmógł.

## DANDYS ZATRACENIEC PRZY SZTALUGACH



Jean-Louis-Andre-Theodore Geri- cault (1791-1824) to jeden z dwóch największych (obok Eugeniusza Delacroix) malarskich mistrzów francuskiego Romantyzmu. Prócz tego (czy może raczej: obok tego), że był świetnym artystą — był też wybornym kawalerzystą (kochał rumaki), zaciekłym hazardzistą-utrącającym (regularnie przegrywał swą stałą rentę rodzinną), cudownym bawidamkiem-amantem (zmieniał kobiety jak rękawiczki) i pojedyńkowiczem-sportowcem ciągle wyzywającym śmierć. Wszyscy, którzy go znali, mówili później, iż żył tak, jakby szukał śmierci. Spłonął więc niczym meteor, popełniając swoje samobójstwo takim rodzajem życia (dożył ledwie „wieku Chrystusowego”, wykończony przez skutki urazów i choroby wenerycznej). Oplakiwało go wielu, gdyż lubiło go wielu. Ernest Chesneau: „Gericault miał duszę wyniosłą i skłoną do melancholii, serce szlachetne, charakter rycerski i przepojony energią, temperament buntownika i pewien szczególnie dar: czarodziejski urok, któremu nikt nie mógł się oprzeć.

Wszyscy, którzy raz zbliżyli się do niego, popadali na zawsze w uwielbienie" (1861).

Jako malarz miał Géricault rękę bardzo nowoczesną, równie rozwichrzoną co do kobiet, lekceważącą staranne „wylizywanie” malowidła typowe dla panującej u schyłku I Cesarstwa „szkoły Davida”, czyli dla Neoklasycyzmu. Już jego debiutanckie dzieła, prace „żołniersko-napoleońskie” („Szaser” 1812, „Kirasjer” 1813/14), wzbudziły silną niechęć Klasycystów, gdyż były zbyt dynamiczne i miały technikę zbyt „niechlujną”, a dzieła późniejsze, zwłaszcza przedśmiertne (jak choćby „Konie zaprzęgowe” 1821/22, czy „Wariatka” 1822/23), pełne impastów, szorstkich plam i szerokich zamazystych smug, były tak awangardowe, że budziły wprost furię tradycjonalistycznych strażników „dobrego smaku”. Obrywał od krytyków cięgi nie mniejsze niż Delacroix, co odstraszało klientów. Stąd kiedy umierał większość jego malowideł, nie znajdując nabywców, zawałała pracownię, a to wyrwało mu z ust na łożu śmierci konstatację bardzo autokrytyczną: „— Gdybym namalował chociaż parę dobrych obrazów... Ale ja nie zrobiłem nic, zupełnie nic. Nie dałem niczego!”. Współczesna historiografia sztuki wyraża przeciwny pogląd, głosząc, że stworzył kilka świetnych, współsymbolicznych dla francuskiego Romantyzmu (wraz z dziełami Delacroix) malunków, plus jedno powalające arcydzieło, sztandar epoki romantycznej i dzisiejszą dumę Francji: „Tratwę «Meduzy»”. Zaczął ją malować A.D. 1817/18.

## MALOWANIE UMIERAJĄCYCH



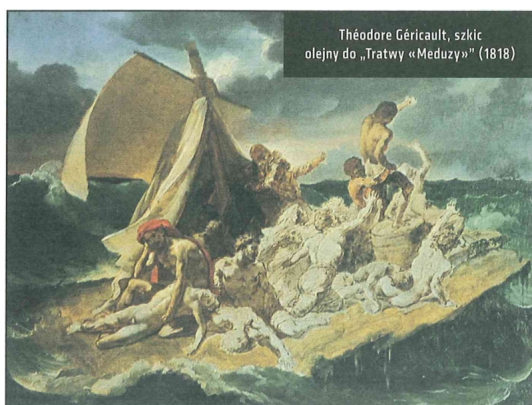
Théodore Géricault, szkic  
rysunkowy do „Tratwy «Meduzy»” (1818)

Ze schyłkiem roku 1817 Géricault wrócił nad Sekwanę z Włoch (gdzie bawił u tajemniczej kochanki) i bezzwłocznie zainteresował się katastrofą „Meduzy”, bo — pomijając fakt, iż była sławna — „temat śmierci jest mu zawsze bliski; malując ów temat czuje radość” (Gustave Planche). Postanowił wymalować wielkie dzieło. Odszukał Correarda i Savigny'ego, jak również cieślę „Meduzy” (jednego spośród ocalonych pasażerów tratwy), a ten mu zrobił nieduży model tratwy, pedantycznie rekonstruując detale i umieszczając na deseczkach woskowe figury rozbitków. Géricault zawiózł ten model do Hawru, aby obserwować jak tratwka reaguje pod wpływem fal (równocześnie studiował refleksy dziennego światła na falach). Wiosną 1818 zaczął robić szkice, bardziej tematyczne niż kompozycyjne — wykonał ich kilkanaście, od rysunków ołówkiem i piórkiem do studiów olejnych, szukał bowiem właściwego epizodu.

Zrazu myślał o buncie żołnierzy przeciw marynarzom, później o scenie kanibalizmu, wreszcie wybrał moment, gdy rozbitkowie zauważają na widnokręgu maszty „Argusa”.

W tym samym czasie szukał modeli — upiornych i demonicznych.

Jednym został Teodor Lebrun, trzeciorzędny malarz, lecz dla Géricaulta pierwszorzędny model, gdyż akurat chorował ciężko i miał twarz umarlaka. Lebrun później wspominał: „Moja trupia gęba tak napawała strachem oberżystów, że nie mogłem wynająć izby w żadnej gospodzie, a dzieci widząc mnie pierzchały, bo sądziły, iż widzą chodzącego nieboszczyka (...) Géricault, ujrawszy mnie, chwycił moje ramiona i krzyknął: «— Oh, drogi przyjacielu, jakiś ty piękny!», i zaczął nalegać, bym mu pozował do «Meduzy»». (1Q36). Pozować zgodził się również młody Delacroix, ale ten był przystojny i zupełnie zdrowy, więc Géricault nie ukaże jego oblicza, tylko zgięte wpół ciało u dołu środkowej partii malowidła, z gołymi plecami i z lewym ramieniem na dużej, swobodnej już belce. Dał też portrety Correarda i Savigny’ego (Correard wyciągniętą ręką wskazuje „Argusa” Savigny’emu, który stoi przy maszcie). Pyszne plecy Murzyna, co wspiął się na beczkę i macha czerwono-białą szmatą — to plecy głośnego wówczas modela, Josepha. Do „Tratwy «Meduzy»” pozowało kilku renomowanych modeli (Gerfand, Fichon, Dubosc, Lamoureux, Picotta, „piękny Dalmatte” oraz „słynny Cadamour” tudzież wspomniany cieśla „Meduzy”).



Dzięki „Meduzie” chciał Géricault dać koncert naturalizmu/weiyzmu. Jako że dotychczasowa pracownia przy rue des Martyrs była niezbyt duża, a płótno miało być ogromne — wynajął wielką pracownię przy Faubourg du Roule, nie bez premedytacji tuż obok szpitala Beaujon. Już wcześniej, robiąc studia dla „Tratwy”, malował ucięte głowy, zwane „Głowami skazańców”, chociaż prawdopodobnie nie są to łby zgilotynowanych. Teraz będzie miał lepsze źródło — umówieni pielęgniarze i lekarze dostarczają mu kończyny nieboszczyków, które on drobiazgowo szkicuje całymi dniami, wskutek czego pracownia staje się trupiarnią i cuchnie tak mocno, że przyjaciele i modele wytrzymują wewnątrz bardzo krótko. Sam też chadza do

szpitala (gdzie nabawi się żółtaczkę), by rysować zwłoki umarłych i agonie umierających, oraz by wybierać amputowane szczątki, które zasilą „Tratwę” bogactwem arcyc realizmu.

Kochał studiowanie i malowanie trupów, co nie może dziwić u człowieka, któremu Pierre Courthion poświęcił esej zatytułowany: „Gericault czyli opętanie śmiercią”. Przypomina mi się tu apostrofa Johna Ruskina do malarza: „Gdy człowiek zdycha u twych stóp, twoją rzeczą nie jest iść mu pomocą, lecz zauważyć kolor jego warg”. Gericault miał to we krwi, jak każdy rasowy mistrz pędzla. Swego czasu Claude Monet przyłapał siebie, że też to robi: „Pewnego dnia, będąc obok łóżka umierającej, którą bardzo kochałem, złapałem się na tym, że mój wzrok skrupulatnie wychwytuje i analizuje gradacje chromów, jakimi śmierć malowała gasnącą twarz. Tę niebieskie, błękitne, szare, żółtawe, zielonkawe... Oto do czego doszedłem! (...) Mój organizm automatycznie reagował zawodową rutyną, wbrew mojej woli!”. Zawodową rutyną Gericaulta było szkicowanie konających bez psychicznego dyskomfortu.

## SALON PARYSKI 1819



Gdy minął czas szkiców (wiosna-lato 1818), przyszedł czas realizacji wielkiego płótna (od jesieni 1818). Dla Teodora był to start obrzędu twórczego rangi demiurgicznej — czas świętej mszy, której nie wolno zakłócać. Ponieważ życie towarzyskie również miał we krwi, zmusił się do ascezy i do niezbędnego eremityzmu, goląc „no pałę” swoje cudowne blond włosy, które od lat pielęgnował i układał za pomocą papilotów. By ku wyjściu nie pchnął go głód — kazał sobie przynosić do pracowni wszystkie posiłki. Malował jak natchniony 7-8 miesięcy, obcując tylko z nielicznymi przyjaciółmi, tudzież z modelami — żywymi i martwymi. Rękę miał pewną, bezzwłocznie trząsał formy i walory szybko schnącymi olejami, kładąc plamy, smugi i pacnięcia z taką trafnością, iż rzadko trzeba było coś korygować.

Kreowanie (nader forsowne; każdego dnia, gdy świeciło słońce, malował od świtu aż po zmierzch] zakończyło się w lipcu 1819 roku. Wielkie płótno zostało przeniesione do foyer Theatre Italien zwanego „Teatrem Favarta”, gdzie tego roku selekcjonowano prace dla Salonu. Tam Gericault zauważył — dzięki nowemu oświetleniu i otoczeniu — wady kompozycyjne.

Drażniła go zwłaszcza pustka dolnej części prawej flanki (prawy dolny narożnik). Bezzwłocznie więc zainstalował się ze sztalugami i farbami we foyer teatru, poprosił kumpla (Martigny'ego), by ten mu pozował, i ciężko przez kilka dni harując stworzył kapitalną — wstrząsającą i patetyczną — figurę trupa zwisającego z tratwy, a okrytego białą draperią nieboszczyków. Dla równowagi dał też skrajną figurę na lewej dolnej flance, czym zwiększył liczbę „pasażerów” do dwudziestu. Teraz można już było wieszać giganta w komnatach Salonu. Zawieszono nisko, lecz gdy Gericault to ujrzał, wściekł się, żądając, by podniesiono wysoko. Życzenie artysty zostało spełnione, obraz wywindowano nad drzwi długiej galerii, co było błędem fatalnym dla percepcji dzieła. Lewitujący hen pod sufitem obraz zginął wśród mnóstwa innych wiszących wokół, „zmałał”, stracił swoją moc („ — Moje figury wyglądały jak karzelki” — westchnie później winowajca). Po dwóch miesiącach przyjaciel Gericaulta, Pier- re-Joseph Dedreux-Dorcy, uzyska (dzięki paru interwencjom) opuszczenie płótna [wymiary: 491 x 716] bliżej parkietu.

Cóż zobaczyli goście Salonu 1819? Przede wszystkim nie zobaczyli ścisłego reportażu. Gericault, mimo iż przed malowaniem wykonał solidną pracę dokumentacyjną, zmniejszył tratwę (ta, którą odmalował, nie zmieściłaby nawet 30 ludzi, a coś dopiero 149!). Uczynił to, żeby spotęgować efekt dramatyczny. Dla tego samego celu zachmurzył niebo (choć rozbitkowie dryfowali pod czystym niebem bez jednego obłoku) i nie umieścił na maszcie bocianiego gniazda. Ten ostatni problem był szczególnie ważny. Twórca wybrał bowiem moment, kiedy rozbitkowie dostrzegają żagle „Argusa” mającące za linią horyzontu. W istocie dostrzegli je z bocianiego gniazda, lecz Gericault wołał, by machali z beczki na uniesionym skraju tratwy. Dzięki temu wykreował zapierający dech dynamizm ujęcia — rzucana przez fale tratwa tworzy kołyszającą się scenę teatralną, która zmusza kłębowisko żywych jeszcze aktorów do gwałtownego ruchu ku górze, a kulminacją tej wspinaczki jest wyciągnięta ręka Murzyna.



Tylko dwie dodane postacie u dołu, jak również grupa ojciec-syn będąca „Pietą” obrazu, nie uczestniczą w tym pędzie do góry.

Krytyka zmiażdżyła „Tratwę”. Powszechnie wytykano przesadny patos, sentymentalizm i melodramatyzm ujęcia, zbyt brutalny realizm, chaos kompozycyjny, kiepskawy koloryt i nawet

błędy anatomiczne oraz rysunkowe, czyli wszystko. Dziś nie dzielimy tych opinii. Zamiast melodramatyzmu widzimy scenę o wymiarach tragedii antycznej lub Szekspirowskiej, chromatyzm, luminizm i prosektoryjny realizm uznajemy za adekwatne czyli nienaganne, technikę pędzla również oceniamy wysoko, szczególnie zaś podziwiamy ekspresję, kompozycję, modelunek, światłocień, mistrzowskie skróty anatomiczne i dynamiczną równowagę mas.

## KONOTACJE POLITYCZNE

Salon trwał (od sierpnia) przez cztery miesiące, ekspozycyjne apogeum wypadało w połowie listopada (stąd drukujemy esej o tym teraz, gdy mija 200 lat).

„Płótno” Gericaulta z trudem dotrwało do końca wystawy. Ówczesny autorytet, guru krytyków, Auguste-Hilarion de Keratry, żądał usunięcia „Tratwy” z Salonu; ówcześni jurorzy (Akademia Sztuk Pięknych) przyznali główne nagrody Salonu twórcom poślednich dzieł, Gericaultowi dając ledwie drugorzędny złoty medal; wreszcie ówczesna publiczność, nazbyt mocno wdrożona do Neoklasycyzmu, przyjęła „Tratwę” nie tyle wrogo, ile chłodno. Mówię o przyjęciu estetycznym. Polityczne było gorętsze.

Już dwa lata wcześniej broszura Correarda i Savigny’ego zdetonowała wściekłość władz, gdyż podkreślała antyrządowy rumor spowodowany tragedią „Meduzy”. Praca Gericaulta odgrzewała te napięcia, nic więc dziwnego, że szefostwo Salonu nie godziło się, by tytuł zawierał nazwę statku. Płótno zostało wystawione jako „Scena katastrofy morskiej” („Scene de naufrage”), jednak cały Paryż wiedział, iż chodzi o tratwę z „Meduzy”. Szeptano, że praca jest wymierzona w Ministerstwo Marynarki, a później głośno mówiono, że jest antyrządowa; Burbońscy „ultrasi” krzyczeli, iż jest to nieomal zamach na reżim Ludwika XVIII.

Gdy Salon zamknięto, generalny dyrektor muzeów francuskich, hrabia de Forbin-Janson, nabył dzieło dla Luwru, ale po paru miesiącach Gericault dowiedział się, iż płótno zostało zrolowane i umieszczone na strychu razem z kopiami fabrykowanymi przez młodych protegowanych ministerstwa! Odebrał więc swoją własność (szczęśliwie nie była jeszcze zapłacona), a gdy wkrótce wyjechał do Anglii, kazał tam przywieźć „Tratwę” i wystawił. Triumf ekspozycji przeszedł wszelkie oczekiwania. W londyńskim Egyptian Hall, między 12 czerwca a 31 grudnia 1820, podziwiała malunek 40 tysięcy widzów, zaś w Dublinie, między 5 lutego a 31 marca 1821, również stały kolejki. Dało to Gericaultowi pierwszy solidny profesjonalny dochód (prawie 20 tys. franków). Po śmierci Teodora, gdy urządzono wyprzedaż jego dzieł (1824), „Tratwę” kupił najwierniejszy przyjaciel, Dedreux-Dorcy, płacąc 6 tys. franków, a później za tę samą sumę oddał Instytutowi Funduszy Królewskich (choć wcześniej miał świetne propozycje z

zagranicy), ponieważ chciał, by rzecz trafiła do Luwru.



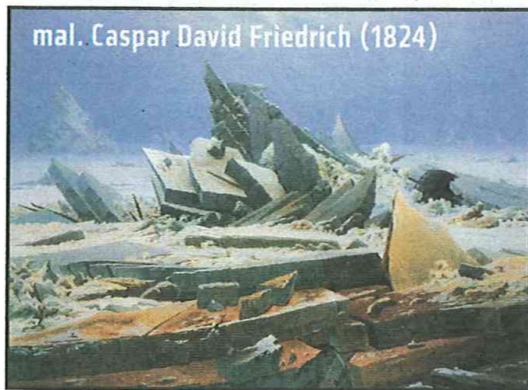
Dedreux-Dorcy'ego kuszono z zagranicy, bo wskutek entuzjazmu Brytyjczyków „Tratwa” zyskała wielki europejski rozgłos. Powszechnie interpretowano ją jako manifest liberalizmu przeciwko absoluty- stycznej tyranii Burbonów, a szerzej: jako tragedię postNapoleońskiej Europy tonącej w despotyzmie Świętego Przymierza. Niektóre szkice do „Tratwy «Meduzy»” ukazywały nadzieję wybawienia, czyli brygantynę „Argus”, całkiem „pełnowymiarowo” (rysunek statku z masztami, rejami, linami i żaglami), wszakże wersja finalna dawała tylko mignięcie za horyzontem żagielka małego niczym główka szpilki, a więc nadzieję bardzo mizerną. Lecz jednak nadzieję. Gdy wkrótce potem Niemiec Caspar David Friedrich stworzył płótno „Wrak statku «Nadzieja»” — scenę miażdżenia statku przez arktyczne lody — znowu odczytywano to politycznie, jako pesymistyczną ripostę dla dzieła Gericaulta. Ileż trudu zada sobie później (zwłaszcza w NRD) wszelki totalitaryzm, by przekonać publiczność, że tytuł „Wrak statku «Nadzieja»” utrwalił się wskutek pomyłki, a właściwe tytuły to: „Arktyczna katastrofa” lub „Morze lodowe”.

## KULT OBRAZU

Krzepnący Romantyzm uczynił „Tratwę «Meduzy»” projekcją dla wielu Europejczyków kultową, i niejeden malarz pragnął pędzłami do niej nawiązywać. Symptomatyczny jest tu casus Eugeniusza Delacroix. Anno Domini 1824 Delacroix notuje w swoim „Dzienniku”: „«Tratwa Meduzy» tak wzniosła! Cudowne ręce, cudowne głowy. Nie umiem wyrazić podziwu, jaki budzi we mnie (...) Chciałbym zrobić szkic obrazu Gericaulta, śpieszmy jednak malować własny!”. I namalował. Namalował kilka katastroficzno-morskich obrazów, m.in. „Łódź opuszczonych rozbitków” i „Katastrofę morską Don Juana”.

W dobie Romantyzmu zachwyty dotyczące metafory przeważały nad hołdami dla estetyki (głośny francuski historyk, Jules Michelet: „Tratwa Gericaulta to Francja, a rozbitkowie to społeczeństwo francuskie wypatrujące ratunku”, 1846). Później wzmaczać się będą brawa innego rodzaju.

Henry Lachevre: „Mistrzowskie płótno, na którym każde pociągnięcie pędzla to ślad lwiego pazura” (1870). Wacław Husarski: „Tym czynem dokonany został zasadniczy przewrót w sztuce współczesnej” (1924).



Podczas majestatycznych obchodów 200-lecia Rewolucji Francuskiej w Paryżu (1989) głównym wydarzeniem artystycznym uświetniającym tę fetę był wielki spektakl Baletu Maurice'a Bejarta. Jako akord finałowy widowiska Bejart dał „tableau vivant” („żywy obraz”) imitujący „Tratwę «Meduzy»” Gericaulta, co krytycy uznali za „fenomenalne i uniwersalne przesłanie”. Znaczenie przesłania prasa wyjaśniała tak: „Żadna rewolucja nie spełniła swych obietnic, wszystkie rozczarowały, ludzkość jest rozbitkiem na tratwie, płynąc ku nieznanemu, ale wciąż z nadzieją na lepszy świat”.

Wciąż, od tylu wieków. „Condition humaine” (dola człowiecza), ukazana tak genialnie przez Gericaulta, nie zmienia się mimo laserów, depilatorów, wibratorów, samolotów, bajpasów i pigułki viagra. Romantyczny wybuch malarza i historyka sztuki, Eugeniusza Fromentina: „Cóż to za wstrętne łajdaki nami rządzą!” (1845) — wszędzie dzisiaj jest aktualny, tak jak wczoraj tudzież jutro. Gdyby chociaż rządzeni byli aniołami, lecz nie są — większość to banda złodziei, krętaczy, lizusów i łotrów. Globalna tratwa dryfująca przez Boży Kosmos nieodmiennie pozostaje arką kanibali.

***Opracował: Janusz Baranowski - Tatar Polski, twórca Solidarności, potomek Powstańców Styczniowych, Legionistów, Generałów, Harcerzy, Szarych Szeregów, Żołnierzy Wyklętych***