

Vladimir P. Štefanec

Apel Francisca Goye

Le redko se zgodi, da se sporočilo razstave del kakšnega vélikega mojstra iz zgodovine umetnosti tako dobro prilega sodobnemu času, kot to velja za razstavo grafik španskega umetnika Francisca Goye (1746–1828) v dunajskem muzeju Leopold (na ogled do dvajsetega septembra). Po drugi strani pa bi se njegove grafike, žal, dobro prilegale skoraj vsakemu času, žal, ker predvsem spregovorijo o stvareh, ki človeštvu ne morejo biti v čast, so pa v njem očitno zelo globoko zakoreninjene.

Kljub temu, da je Goya živel v času, ki se danes mnogim zdi že zelo oddaljen in v marsičem nerazumljiv, lahko nanj brez odpustkov gledamo kot na izjemno, vedno aktualno umetniško figuro, po svoji temeljni naravnosti zelo podobno največjim ustvarjalcem poznejših časov. In to je najlažje razbrati prav iz njegovih grafik, ustvarjenih v takrat novi tehniki akvatinte, ki jo je uporabljal skoraj eksperimentalno. Goya se namreč ni loteval ne biblijskih, ne žanrskih, ne zgodovinskih tem, ampak je motive izbiral glede na to, kaj se ga je dotaknilo, ga prizadelo, obsedalo, kar je videl v svojih pogosto težko razumljivih in strašljivih vizijah. Likovni odsevi teh so bili tako močni in izraziti, da je ta poudarjeno neodvisni, četudi ne vedno uporniški značaj vplival na številne poznejše rodove umetnikov, predvsem na tiste, ki se niso zadovoljili zgolj z lupino videza, ampak so si želeli prodreti pod njo, kot na primer simbolisti, ekspresionisti, nadrealisti.

Na Dunaju so sprva načrtovali dve sočasni razstavi, posvečeni Goyi. Poleg grafik v muzeju Leopold, bi v Umetnostnozgodovinskem muzeju postavili še razstavo njegovih slik, a jim na koncu vendarle ni uspelo uskladiti programov. Slike bodo tako na ogled šele naslednje leto, kar je pravzaprav dobro, saj bi bile "manj atraktivne" grafike gotovo v senci del na platnih, česar si ne zaslužijo.

Los Desastres de la Guerra

Najbolj žalostno aktualne izmed razstavljenih Goyevih grafik iz serij *Los Caprichos*, *La Tauromaquia*, *Los Disparates* in *Los Desastres de la Guerra* so slednje. Neposredni povod za njihov nastanek so bili dogodki med vstajo Špancev in po njej proti francoski oblasti leta 1808. Španijo je takrat zasedla Napoleonova vojska in za njenega kralja je bil nastavljen Napoleonov brat Joseph Bonaparte, kar pa večini Špancev ni bilo všeč, zato so se uprli. Francozi, takrat najmočnejša vojaška sila na svetu, se seveda niso nameravali umakniti in prišlo je do spopada. Vstajniki se na bojnem polju niso mogli enakopravno kosati z vojaškim strojem velesile, zato so se odločili za gverilsko vojskovanje (iz tistih časov in krajev izvira danes po vsem svetu razširjen izraz gverila, ki izvorno označuje majhne bojne skupine), ki je imelo široko oporo med ljudstvom. Francoze je boj z nevidnim sovražnikom spravljal ob živce in svoj bes so izkazovali pogosto in kruto, pri tem pa, kot je pri takih stvareh v navadi, pogosto udarjali na slepo. Začel se je krvavi ples, dežela je spolzela v mračni vrtinec nepredstavljivega nasilja, dogajale so se stvari, ob katerih gre večini ljudi na bruhanje. Po letih klanja sta Špancem priskočili na pomoč britanska in portugalska vojska in skupaj so izgnali okupatorja.

Ti dramatični dogodki, prepleteni z množico osebnih zgodb in tragedij, so torej Goyo spodbudili k ustvarjalnemu odzivu, ob tem pa je treba dodati, da zadeva za umetnika še zdaleč ni bila črno-bela. Španija je bila takrat zaostala kraljevina, v kateri se je še vedno bohotalo sovraštvo do Mavrov in Judov ter nasploh do vseh nepravovernežev. S slednjimi se je zagnano ukvarjala zloglasna španska inkvizicija, ki je svoje dvomljivo poslanstvo opravljala kar preveč uspešno. Oko je vrgla tudi na samega Goyo, ki si je njeno jezo nakopal s svojima znamenitima upodobitvama Maj, tako z golo kot z oblečeno. Tudi drugače umetnik, ki je spadal v krog svobodomiselnega meščanstva, dojemljivega tudi za "kvarne" tuje vplive, ni bil ravno zadovoljen s položajem v svoji domovini in kot marsikdo se je z upanjem zaziral proti porevolucijski Franciji. Ta je takrat veljala za glasnico novih idej, za baklo, ki naj bi kazala pot k boljšemu, pravičnejšemu svetu. Tako jo je takrat dojemal tudi marsikdo pri nas (Mimogrede, pred leti sem španskemu znancu le z največjo težavo pojasnil, zakaj stoji sredi naše prestolnice spomenik nekdanjemu okupatorju, pri njih še vedno osovraženemu Napoleonu.) in tudi Goyi takšni nazori niso bili tuji, zato je okupacijo najbrž sprejel z mešanimi občutki. Okupatorja seveda načelno nihče ne mara, če pa je že moral priti, se je Goyi gotovo zdel kar pravi, bil je celo najbolj zaželeni okupator, kar si ga je bilo mogoče zamisliti.

Veliko upanja je zbujal tudi sodobnejši ustroj francoske države ter njena zakonodaja, ki je bila v primerjavi s španskim fevdalnim absolutističnim redom videti pravi ideal. Kot mnogi drugi si je tudi umetnik obetal, da bodo Francozi blagodati novega reda, ki jih uživajo doma, prinesli s seboj in jih delili s Španci, in ti obeti so se mu zdeli tako vabljivi, da so ga nekateri celo šteli k simpatizerjem napoleonske okupacije. Večini ljudstva so bile takšne

pobožne želje razsvetljenega meščanstva španska vas, saj je sledila mnenjskim voditeljem s povsem drugačnimi nazori. In začel se je spopad, ob katerem niti "francozarski" Goya ni mogel ostati ravnodušen.

Kljub temu pa njegove *Desastres* še zdaleč niso nekritičen patriotski izliv z dobrimi, zavednimi, tlačnimi, pogumnimi, neuklonljivimi in končno zmagovitimi Španci in zlobnimi, lakomnimi, krutimi in zasluženoma poraženima Francozi. Goya očitno ni nameraval in tudi ni ustvaril predvidljivega pamfleta, ampak mnogo več od tega. Osredotočil se namreč ni toliko na posamezne zgodovinske dogodke iz krvave epopeje, kot na samo srž, na globoko v človeku zakopane lastnosti, ki ga ob temu naklonjenih razmerah pripeljejo tako daleč, da je sposoben grozodejstev, kakršna prinese vojna. Poleg tega je Goya tematiko še razširil in vojnim prizorom dodal upodobitve "leta lakote", ko je po koncu spopadov samo v Madridu do smrti stradalo približno dvajset tisoč meščanov, ob tem pa je pridal še nekaj grafik, ki precej nedvoumno odgovarjajo tudi na vprašanje, kdo je kriv, da ljudstvo živi kalvarijo, kakršno živi.

Nekateri "upodobljenci" bi se utegnili (vsaj na simbolni ravni) prepoznati, kar v razmerah, ko se je skupaj s španskim kraljem vrnila še vedno borbena razpoložena sveta inkvizicija, za Goyo ne bi bilo ravno zdravo. To je bil verjetno glavni razlog, da ta kapitalna serija grafik v času avtorjevega življenja sploh ni bila dostopna javnosti in je bila prvič objavljena šele "varnih" petintrideset let po njegovi smrti. Objavila jo je madridska Kraljeva akademija lepih umetnosti, katere član je bil tudi sam Goya, ki je kljub svojim nazorom (in zaradi svojih umetniških dosežkov) ves čas nekako krmaril med uglednim položajem v družbi (bil je tudi dvorni slikar) in svojo neodvisnostjo.

Serija sestoji iz osemdesetih plus dveh oziroma treh akvatintnih listov. Ker je bila objavljena po avtorjevi smrti, je nemogoče zanesljivo ugotoviti, koliko del je avtor nameraval uvrstiti vanjo, a izdaja Kraljeve akademije vsebuje zaokroženo celoto osemdesetih listov s pripisanimi naslovi. Pozneje so bile odkrite še tri grafike brez pripisanih naslovov, ki se tako dobro ujemajo s preostalimi, da jih je upravičeno moč šteti za integralni del serije. Naslovov na grafike naj ne bi pripisala Goyeva roka, pač pa naj bi nastali pozneje, verjetno za potrebe akademijine izdaje. Njihov avtor naj bi bil umetnikov prijatelj Ceán Bermúdez, podlaga zanje pa Goyevi zapiski. Grafike so bile ob izdaji natisnjene na novo, in nekateri viri trdijo, da so ob tem dodali tudi nekaj retuširanja, ki ga na izvornih odtisih ni bilo. Osnovno zamisel za nastanek serije je Goya verjetno povzel po francoskem umetniku Jacquesu Callotu, ki je leta 1633, zgrožen zaradi neke druge izmed številnih evropskih vojn, ustvaril podobno, a manj obsežno serijo. Nekatero upodobljeno prizore je Goya verjetno videl sam, za druge pa je slišal od očitvidcev in drugih sodobnikov.

Desastres se začenjajo z grafiko, naslovljeno *Žalostna sedanost tega, kar mora miniti* (vsi prevodi naslovov so prosti prevodi avtorja besedila), na kateri vidimo klečečega moža v razcapanih oblačilih, ki se z razširjenimi rokami nemočno zazira v nebo. Gre za skorajda alegorično figuro trpečega človeštva,

za katero interpreti navajajo, da je zgrožena ob prerokovi viziji, a ta domneva se ne zdi preveč prepričljiva. Tudi naslov govori o sedanjosti, in ne o nečem strašljivem, kar šele pride, nečem, kar bi bilo hujše od tega, kar je ljudi že doletelo. Temno ozadje, ki lahko simbolizira globok mrk človečnosti, in trpeči mož sta slika stanja, v katerega je potisnjeno človeštvo, stanja, ki ga dodatno odražata roteča drža izmučenega telesa in prav tak izraz v skorajda izbuljenih očeh, iz obupujočega obraza zazrtih navzgor. Človek išče pomoč v višji sferi, najbrž pri božanstvu, za katero je mislil, da je svet uredilo po meri pravičnosti, kot jo razume sam. Z vso šibko močjo svojega telesa in duha ga roti, naj konča morilsko brezumnost, obrne list svoje nespoznavne knjige, sedanjost spremeni v preteklost in človeštvo odreši z znosnejšo prihodnostjo. Odgovora ni in človek niti ne ve, ali ga kdo posluša, a kanček vere in upanja je verjetno še zadnje, kar ga ohranja pri življenju.

Tudi naslednja grafika (št. 2), z naslovom *Z razlogom ali brez*, je antologijska. V ospredje, pred množico v vrvežu boja prepletenih teles, je umetnik postavil na levo dve figuri z nožem in kopjem oboroženih upornikov, na desno pa brezobrazne postave francoskih vojakov, ki kažejo gledalcu predvsem hrbtno. Vojaki so oboroženi s sabljami in puškami z bajoneti ter stoječ tesno drug ob drugem tvorijo nekakšno brezoblično, razčlovečeno falango, discipliniran in ubijalski vojaški stroj, ki ne prizanaša in ki brezobzirno opravlja svojo nalogo, svoj "business as usual". Neenakopravnost med bojujočima se stranema poleg drastične razlike v oborožitvi poudarjajo tudi preostali elementi; preprosta civilna obleka upornikov na eni in vojaški plašči, nahrbtniki in pokrivala na drugi strani. Za razliko od vojakov upornika imata obraza in z enega od njiju se vijejo curki krvi, znanilo neizbežnega razpleta spopada. Puške, bajoneti in težki plašči bodo zmagali, potem pa se bodo v strnjeni vrsti pomikali naprej in naprej, dokler ne pokončajo vsega pred seboj, "z razlogom ali brez".

Ta upodobitev je imela v zgodovini umetnosti velik vpliv, osnovni motiv pa je še večkrat povzel tudi sam Goya, na primer na svoji znani sliki *3. maj 1808*. Na njej vidimo isto brezoblično morilsko falango, le da se je tokrat namenila postreliti nekaj golorokih žrtev, med katerimi je tudi nepozabna figura moža v beli srajci, z dvignjenima, široko razprtima rokama. Na brezmadežno beli srajci se bo kri dobro videla in ne bo treba dolgo čakati.

V seriji Goya motiv razvija naprej tudi na grafičnih listih št. 15 in 26, na katerih je umetnik dehumanizacijo vojakov pripeljal do skrajnosti, saj vojaški stroj predstavljajo le še bajoneti in vrhovi cevi pušk, naperjeni v nemočne žrtve. Te upodobitve pa so očitno naredile močan vtis tudi na slikarja Eduarda Maneta, ki je motiv povzel na svojem platnu *Usmrtitev cesarja Maximiliana*.

Že na naslednji grafiki (3) sta vlogi rabljev in žrtev zamenjani. Tokrat so v primežu francoski vojaki, obraz od sovraštva podivjanega Španca, ki bo s sekiro ravnokar pokončal nemočnega brkatega Francoza, pa je videti malodane kot obraz smrti osebno. Zdaj nemočno roti roka padajočega vojaka, a zaman.

Isto, komentira naslov in se seveda navezuje na prejšnjega. Ubijanje je torej ubijanje, ne glede na to, kdo je žrtev in kdo ubija.

In potem se boj razplamteva, v njem sodelujejo tudi ženske, predstavnice ljudstva, *In so kot divje zveri* (5). S kopjem, noži, kamenjem pokončujejo sovražnika, a njihova odločna borbenost je v grafikovih očeh očitno le ena od sestavin vrtooglavega meteža nasilja, zato si, z redkimi izjemami, ne prislužijo pričakovanega priznanja. Ena od izjem je legendarna Agostina iz Saragose, ki jo sedma grafika prikazuje v trenutku, ko ob kupu trupel soborcev s topom strelja po Francozih. *Kakšen pogum!* vzklika naslov ženski, katere junaštvo je v svojem Childu Haroldu opeval tudi lord Byron, ki je junaštvo znal ceniti in se je v tej smeri po svojih najboljših močeh trudil tudi sam.

A ženske so tudi v tej vojni predvsem žrtve, žrtve podivjanih vojakov, prepričanih, da jim pripadajo kot del vojnega plena. Upiranje je navadno zaman, njihov položaj posiljenih, svojega dostojanstva in nedotakljivosti orpanih bitij, pa z Goyevih grafik lahko beremo kot občo metaforo človekove *Bridke prisotnosti* (13) na tem svetu. *Za to si bil rojen* (12), kot pravi naslov podobe, na kateri moški bruha nad množico trupel, ležečih skoraj po vsej širini lista. Ne ravno optimistično videnje, ki nas znova spomni na izhodiščno podobo.

Množijo se grozodejstva, usmrtitve na najbolj brutalne načine, skrunjenja trupel ... Včasih na smrt obsojene civiliste reši le banalno dejstvo, da vojakom zmanjka časa, da bi jih pokončali, saj se morajo premakniti naprej, drugač se vojaški poveljniki ne morejo uskladiti, kako najbolj učinkovito usmeriti morilske horde. *In ni pomoči* (15), trupla se množijo in množijo in postajajo že skorajda integralni del neke na novo nastajajoče morbidne pokrajine dežele brez upanja (22, 23). In kaj preostane ljudem? *Pokoplji in molči!* (18) se glasi morda cinično zveneči, a realistični napotek.

Nad vsem skupaj pa visi čudno preprosto vprašanje, porojeno iz zdrave kmečke pameti, ki Goyi, precej kmečkega rodu, ni bila tuja. *Zakaj?* (32). Vprašanje je veliko pozneje, konec šestdesetih let prejšnjega stoletja, postalo eno izmed gesel gibanja proti eni takratnih vojn, v kateri so se med seboj mesarili neka druga falanga in neko drugo ljudstvo, in vedno znova ga postavljajo tisti, ki ne želijo razumeti in sprejeti pokroviteljskih namigov, da je to vprašanje naivno in neumestno. Goya odgovor ponuja tudi v neki drugi seriji grafik, v svojih *Los Caprichos*, v kateri je tudi znana podoba, iz naslova katere lahko razberemo, da se, *ko razum spi, porajajo pošasti*. Ko prenehamo trezno razmišljati, nam dopoveduje umetnik, in prepustimo pobudo strastem, se začnejo dogajati čudne in hude stvari. Pošasti domujejo v nas in mi jih hranimo s svojim tkivom in one se hranijo z našo človečnostjo, in ko je pojedjo dovolj, pozabimo, da jih moramo krotiti. Četudi so del nas, ali prav zaradi tega, jim ne bi smeli pustiti, da se odpravljajo na svoje uničevalske pohode, na svoje skrivne male in velike sprehode, s katerih se vračajo okrvavljenih čekanov in s kožo na krempljih.

A tega ljudje ne vedo in nočejo vedeti. In zato vojaki zakrpajo svoje in vstajniki poberejo svoje ranjene, kajti *Še bodo koristni* (24), in mračni ples se

nadaljuje. Ljudstvo se brezumno maščuje nad svojimi krvniki in nad "francozarji" in se pri tem spreminja v podivjano *Drhal* (28), vojaki vračajo z enako mero in ob tem izumljajo vedno nove načine usmrtitev in raztelesenj. Pri svojem srhljivem početju se držijo hudo strokovnjaško, nekateri zraven očitno celo uživajo. Zelo zanimiv je tudi list, na katerem je na kamen naslonjeni francoski vojak, ki skoraj melanholično zre v prvega v vrsti mrtvih obešencev, bingljajočih z drevesnih debel. Prizor izzveni kot perverzna variacija na *Et in Arcadia ego*, znan motiv iz zgodovine likovne umetnosti, ki govori o človeški minljivosti. A podoba ni perverzna zaradi avtorjeve perverzности, ampak zaradi perverzij, s kakršnimi nam vse prepogosto postreže življenje.

Človek se ob podobah teh strokovnjakov za mučenja in usmrtitve samodejno spomni tudi nekih drugih, še dokaj svežih prizorov, s katerimi so nam pred nekaj meseci postregli mediji. Na njih so tovrstni strokovnjaki iz našega časa, predani uslužbenci danes vodilne vojaške sile, ki se soočajo z odporom pripadnikov nekega drugega ljudstva, katerega deželo so okupirali, da bi jo osrečili s svojim pravičnim in prosvetljenim družbenim redom. Tudi tamkajšnje ljudstvo sledi mnenjskim voditeljem dvomljivih nagibov in tudi tam se strasti brezumno mešajo in vodijo v prelivanje krvi enih in drugih, ki pa se konec koncev zliva v eno samo krvavo reko.

Sijajna pošast, prevzetna pošast (81) žre in žre trupla in trupla in nikoli se ne nasiti in skoraj nihče se je ne upa lotiti, da bi jo pokončal, kajti videti je, da ima veliko, brez števila vazalov, ob tem pa ljudje očitno tudi ne vedo, koga bi se pravzaprav morali lotiti. Pošast se zdi nedotakljiva, dokler se nadnje ne spravi nekdo, ki jo je razkrinkal. A pogumni obupanec je sam in težko jo bo zmožel. Če pa bi jih bilo več ... *Je kaj pridobiti!* (40), le pogum in odločnost je treba zbrati, še prej pa zbistriti oči.

To pa je težko v svetu, kjer je *Vse postavljeno na glavo* (42), kjer tisti (duhovniki, menihi, redovnice), ki bi morali ljudstvo tolažiti in mu stati ob strani, prvi pobegnejo, kjer so oči polne nepozabnih zločinov, kjer ni nič sveto, saj ropajo tudi cerkve in ubijajo duhovne (kar njihov strah naredi razumljiv). Za nameček so tu pisuni s peklenskimi nameni, kot tisti krempljasti stvor z netopirjevimi krili namesto ušes, ki s svojim strupenim peresom, *V nasprotju s splošnim dobrim* (71), zlovešče zapisuje svoje pogubne vrstice v knjigo. In ljudstvo malika časti in potem pridejo *Posledice* (72): množice krvoselih vampirjev, žejnih človeške krvi. Neukemu ljudstvu postave pišejo volkovi (74), za njegovo "duhovno oskrbo" skrbijo šarlatani. Duhovnik kot zaneseni vrvohodec na že dvakrat zvezani vrvi, ki se spet trga. *Glej, urv se trga!* (77) vzklikne osamljeni glas iz množice, a ljudstvo kot da ne vidi. Še vedno verjame v čudeže.

Česar ni opravila vojna, je dokončala lakota. Upanja nikjer na obzorju in ubogi izčrpani ljudje, *Čudna vdanost* (66), še vedno častijo smrt, posmrtno ostanke svetnice, ki jih naokrog slovesno prenaša osel z zvončki okrog vratu. In velike nabožne kipe, pod težo katerih se grbijo. *Kakšna norost* (68), da ne spregledajo šarlatana v kuti, ki ima v svoji dobro založeni ropotarnici tudi

bogato zbirko mask, po katerih poseže v skladu s potrebami. "Nič," mukoma zapiše truplo, ki se na eni od najbolj komentiranih grafik (69) nagne iz groba. Sporočilo iz zagrobja? Ni onstran nič? Je vse skupaj ničev? Nič. Bomo videli. Inkvizicija gotovo ne bi bila nežna.

Nekoliko okorno izrisani beli konj s prekratki prednjimi nogami, starodavni simbol plemenitosti, čistosti, moči, v tem primeru pa simbol vsega, kar je dobrega v človeku, obkrožen s tropom popadljivih bojnih psov z z žebli okovanimi ovratnicami. Četudi lepa žival spredaj grize in zadaj brca in četudi ji naslov priznava: *Dobro se brani* (78), je izid spopada znan že vnaprej. Konjeva odločnost je ob silni premoči brez moči, psi potrpežljivo iščejo priložnost za pogubne ugrize in ko jim uspe, bo konec. Kot je konec na predzadnji izmed v izdajo akademije uvrščenih osemdesetih akvatint.

Gre za pogreb, z zagnanimi grobarji, duhovnom s škofovskim pokrivalom, očalarjem, v katerem lahko nemara prepoznamo katerega izmed demonskih pisunov, in ljudstvom, nerazpoznavno gmoto ljudstva. *Umrla je resnica* (79) in vidi se, da gre za prav vesel pogreb, da skoraj nihče kaj preveč ne žaluje za lepo mladenko s cvetnim venčkom na glavi in z golim oprsjem, nasprotno. Osuplost je razbrati le iz drže komaj razpoznavne ženske postave v ozadju, zares žaluje pa figura na desni strani prve vrste pogrebcev. V žalosti si z roko zakriva obraz, v drugi roki drži tehtnico, po kateri jo prepoznamo kot Pravico. Za posebljeno resnico, ki je, kot danes vemo še precej bolj kot v Goyevih časih, med prvimi žrtvami, če ne celo prva žrtev vojne, žaluje torej le posebljena pravica. Drugim očitno ni prav veliko mar, nekateri so celo vidno zadovoljni, večina pa verjetno tako ali tako ne ve, kaj se pravzaprav dogaja.

Resnico sicer obdaja obstret, sij, ki žarči iz nje, a kaj ji to pomaga. Njena usoda je očitno odvisna od drugih, od tistih, ki se jim je poskušala razodeti, pa je niso sprejeli ali prepoznali. Njena usoda spominja na biblijsko zgodbo Jezusa Kristusa, le da se pri Goyi še ne ve, kako se bo končala. Osemdeseta, zadnja grafika je namreč naslovljena z vprašanjem: *Bo oživila?*, in deluje kot neposredni nagovor gledalca. Od njega je odvisen odgovor na to vprašanje, tako kot je tudi od njega odvisna usoda in podoba sveta, v katerem živi(mo), saj smisel ponovnega oživljanja resnice seveda ni v tem, da bi bila povzdignjena v neko drugo, onstransko sfero, pač pa da bi se vrnila v ta naš mračni svet in ga presvetlila s svojim žarkovjem. Nujnost odločitve poudarjajo temne, demonske spake, zmagoslavno zbrane okrog negibnega telesa.

Glui umetnik sredi gluhega sveta

Goya in svet drug drugega nista dobro slišala. Četudi je umetnikovo sporočilo univerzalno, dostopno in dobronamerno, njegova pot do sodobnikov ni bila vedno gladka, včasih pa, kot v primeru serije *Los Desastres de la Guerra*, sploh ni bila mogoča. Razmerja moči, družbeni odnosi, nasprotujoči si sistemi vrednot, so doseg njegovih prizadevanj omejili na mero, ki ga je najbrž navdajala s hudimi frustracijami. Teško je, če umetnik ne more izpovedovati tistega, kar

resnično čuti oziroma če tega ne more posredovati soljudem. Takšno potiskanje navadno vodi v obup, lahko pa pripelje tudi do travmatičnih reakcij, ko nasilno zaprti vrelec najde nove, neobičajne poti, da udari na plan. Takšni reakciji gre morda pripisati tudi prikazni, ki so oblegale Goyo, še posebej, ker so bile te, po njegovih upodobitvah sodeč, dokaj vsakdanjega videza, bolj odraz sprevrženosti tega kot kakšnega drugega sveta.

Pogosto se v takšnih primerih zgodi tudi, da se umetnik odmakne od sveta, se zapre v svojega, in Goyi se je to zgodilo kruto dobesedno. Precejšen del svojega življenja je namreč moral shajati brez enega od čutov, sluha, in četudi je bila ta izguba zanj morda manj pomenljiva kot za glasbenika Beethovna, je gotovo odločilno določila zadnja desetletja njegovega življenja.

Gluhi umetnik sredi gluhega sveta. Sredi sveta, v katerem tako ali tako ni uzrl prav veliko barv, ki bi ga naredile znosnejšega. Kot je dejal, se mu je zdelo, da "v umetnosti ni potrebe po barvi", govoril je, da on vidi le svetlobo in senco, in ti sta mu bili tudi dovolj, da odslika tisto, kar vidi in čuti: luč in temo in veliko gluhotu. In boj med njimi, ki ga je simbolično upodabljal tudi v motivu bikoborb (*La Tauromaquia*), pri katerih je bik (nič kriv seveda) moral prevzeti vlogo temne sile, ki ogroža življenje.

Goyeve grafike še vedno živo, prepričljivo in pretresljivo nagovarjajo gledalca, še posebej, ker so še vedno žalostno žive tudi vsebine, o katerih govorijo. Kot neolepšana upodobitev človekove nečlovečnosti do človeka izzvenijo kot iskren in umetniško sugestiven apel za preseganje "condition humaine", za katero si skupaj z njim lahko le zaželim, da bi končno že enkrat postala le žalostni opomin iz preteklosti.